

MUSICA

Outono de Varsóvia e Festival da Guanabara: música e sociedade

Semitha Cevallos

TESE DE DOUTORADO

MAIO/2018



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO E DOUTORADO EM
MUSICA

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

**Outono de Varsóvia e Festival da Guanabara:
música e sociedade**

Semitha Cevallos

RIO DE JANEIRO

SEMITHA CEVALLOS

**Outono de Varsóvia e Festival da Guanabara:
música e sociedade**

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor, sob orientação do Prof. Dr. Marcos Lucas

Rio de Janeiro, 2018

C424 Cevallos, Semitha

Outono de Varsóvia e Festival da Guanabara:
música e sociedade / Semitha Cevallos. -- Rio de
Janeiro, 2018.

177 f.

Orientador: Marcos Lucas.

1. Outono de Varsóvia. . 2. Festival da
Guanabara. 3. Música Contemporânea. . 4.
Compositores Poloneses.. 5. Compositores
Brasileiros.. I. Lucas, Marcos, orient. II. Título.

Autorizo a cópia da minha tese "(Outono de Varsóvia e Festival da Guanabara: música e sociedade)",
para fins didáticos. Semitha Cevallos



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

OUTONO DE VARSÓVIA E FESTIVAL DA GUANABARA: MÚSICA E SOCIEDADE
por

SEMITHA HELOISA MATOS CEVALLOS

BANCA EXAMINADORA

Professor Doutor Marcos Vieira Lucas (orientador)

Professora Doutora Carole Gubernikoff

Professor Doutor Marcus Straubel Wolff

Professor Doutor Acácio Tadeu de Camargo Piedade

Professora Doutora Maria Alice Volpe

Conceito: APROVADO -

MAIO DE 2018

RESUMO

A Polônia e o Brasil viveram momentos transformadores em suas sociedades na segunda metade do século XX, do ponto de vista político, social, econômico, que têm relação direta com os principais eventos históricos mundiais. Esses momentos de conflitos, crises e transformações se refletiram nas artes, e na música. Dentro deste cenário é que surgiram, nesses dois países, dois festivais dedicados exclusivamente à música contemporânea: o Outono de Varsóvia (1956) dentro de um regime comunista e o Festival da Guanabara (1969) durante um uma ditadura civil-militar. Houve relação entre os dois através do fluxo de informações e do trânsito de compositores brasileiros na Polônia e poloneses no Brasil. A presente tese se apresenta como um estudo de caso através da análise do contexto no qual surgiu cada festival e a posterior comparação entre eles.

Palavras-chave: Outono de Varsóvia. Festival da Guanabara. Música Contemporânea. Compositores Poloneses. Compositores Brasileiros.

ABSTRACT

Poland and Brazil faced transformative moments in its society during the second half of twentieth century, from economical, social and political point of view, which have straight relationship with the main historical and global events. These conflictive, critical, and challenging moments reflected in thearts, and music. Within this scenario appeared in the two countries, two festivals exclusively dedicated to contemporary music: the Warsaw Autumn (1956) within a communist regime and the Festival da Guanabara (1969) during a civil-military dictatorship. There were many relationships between the events, through the flux of information and the transit of Brazilian Composers in Poland, and Polish Composers in Brazil. This thesis is presented as a case study through the analysis of the context in which each festival appeared and the following comparison between them.

Key-words: Warsaw Autumn. Guanabara Festival. Contemporary Music. Polish Composers. Brazilian Composers.

Lista de abreviaturas

BWKZ	Biuro Współpracy Kulturalnej z Zagranicą (Agência Internacional de Relações Culturais)
ISCM	International Society for Contemporary Music (Sociedade Internacional para Música Contemporânea)
MKiS	Ministerstwo Kultury i Sztuki (Ministério da Cultura e Arte)
MSZ	Ministerstwo Spraw Zagranicznych (Ministério de Relações Exteriores)
PAGART	Polska Agencja Artystyczna (Agência Artística Polonesa)
PTMW	Polskie Towarzystwo Muzyki Współczesnej (Sociedade Polonesa para Música Contemporânea)
PWM	Polskie Wydawnictwo Muzyczne (Editora Musical Polonesa)
PZPR	Polska Zjednoczona Partia Robotnicza (Partido dos Trabalhadores Unidos Poloneses)
ZKP	Związek Kompozytorów Polskich (União dos Compositores Poloneses)

Datas Relacionadas ao Festival Outono de Varsóvia

1939	Festival da Sociedade Internacional de Música Contemporânea. Varsóvia e Cracóvia, Polônia.
1939 - 1945	II Guerra Mundial.
1946	I Festival Internacional Primavera de Praga, Tchecoslováquia.
1946	I Cursos Internacionais de Verão de Música Nova. Darmstadt, Alemanha.
1948	Conferência sobre Música no Comitê Central do Partido Comunista. Moscou, Rússia.
1948	II Congresso Internacional de Compositores e Críticos Musicais. Praga, Tchecoslováquia.
1949	Conferência de Compositores e Críticos Musicais. Łagów Lubulski, Polônia.
1951	I Festival de Música Polonesa.
1953	Morte de Joseph Stálin.
1955	Festival Internacional da Paz. Varsóvia, Polônia.
1955	II Festival de Música Polonesa.
1956	I Festival Outono de Varsóvia. Polônia.

Datas Relacionadas ao Festival da Guanabara

1922	Semana de Arte Moderna.
1928	Lançamento do livro de Mário de Andrade, <i>Ensaio sobre Música Brasileira</i> .
1946	II Manifesto do Grupo Música Viva.
1950	Carta Aberta aos Músicos do Brasil.
1961	Início do Governo João Goulart.
1962	I Festival Música Nova.
1963	Manifesto do Grupo Música Nova.
1964	Golpe civil-militar.
1965	Festival de Música de Vanguarda.
1965	I Festival da Música Brasileira (início da era dos festivais 1965 – 1985)
1967	II Festival Internacional da Canção. Participação de Edino Krieger e Vinícius de Moraes.
1968	III Festival Internacional da Canção. Participação de Edino Krieger e Vinícius de Moraes.
1968	Decreto AI-5.
1969	I Festival da Guanabara.
1970	II Festival da Guanabara.
1975	I Bienal da Música Brasileira Contemporânea.

SUMÁRIO

	Página
INTRODUÇÃO	7
CAPÍTULO 1 – OUTONO DE VARSÓVIA.....	11
1.1 Realismo Socialista	11
1.2 A situação na Polônia	17
1.3 Origens do Festival Outono de Varsóvia.....	19
1.4 Os fundadores do Festival	24
1.5 Os primeiros Festivais.....	28
1.6 Sonorismo, um estilo apresentado pelo Outono de Varsóvia	32
1.7 Desdobramentos do Festival	43
CAPÍTULO 2 – FESTIVAIS DA GUANABARA.....	45
2.1 Nacionalismo e vanguarda desde a Semana de 22 até os anos 1960	45
2.2 O governo João Goulart	56
2.3 O Golpe militar	59
2.4 A cultura no período pré AI-5	60
2.5 Os Festivais da Música Popular	62
2.6 Origens do Festival da Guanabara	66
2.7 O I Festival da Guanabara	69
2.7.1 Notação não convencional	71
2.7.2 Júri de premiação	74
2.7.3 Popularização da Música de Concerto	74
2.7.4 A Escola de Composição da Bahia	76
2.7.5 Os críticos	78
2.7.6 O resultado	80
2.7.7 Poemas do Cárcere	81
2.7.8 A presença da vaia.....	83

2.8 O II Festival da Guanabara	85
2.9 Desdobramentos dos Festivais da Guanabara.....	89
CAPÍTULO 3 – RELAÇÃO ENTRE OS FESTIVAIS.....	92
3.1 Edino Krieger no Festival da Paz em Varsóvia	92
3.2 Origem dos Festivais	95
3.3 Política	101
3.4 Organização dos Festivais	107
3.5 Modernismo, formalismo, nacionalismo e vanguarda	110
3.6 Isolamento	115
3.7 Censura	123
3.8 Brasileiros na Polônia. Poloneses no Brasil	131
3.9 Comentários	134
3.9.1 Almeida Prado. <i>Pequenos Funerais Cantantes</i>	134
3.9.2 Marlos Nobre. <i>Concerto Breve</i>	136
3.9.3 Lindembergue Cardoso. <i>Procissão das Carpideiras</i>	138
CONSIDERAÇÕES FINAIS	141
REFERÊNCIAS	146
ANEXOS	152
Anexo A – Apelo do II Congresso de Compositores e Críticos de Praga	152
Anexo B – Repertório do Outono de Varsóvia (1959 - 1961)	157
Anexo C – Letra da Obra <i>Fuga e Antifuga</i>	169
Anexo D – Lista de Obras do I e II Festivais da Guanabara	17

INTRODUÇÃO

Este trabalho é um primeiro estudo sobre o Outono de Varsóvia em língua portuguesa e um primeiro estudo sobre o Festival da Guanabara, que ainda não havia sido pesquisado com profundidade. Esta pesquisa pretende contribuir com a literatura musicológica brasileira, especialmente sobre a produção contemporânea do país a partir da segunda metade do século XX, ampliando a compreensão sobre o cenário da música de concerto brasileira.

Os grandes eventos históricos que ocorreram no século XX – As duas Grandes Guerras Mundiais, a ascensão e a queda do comunismo, a Guerra Fria, as ditaduras na América Latina – tiveram impacto direto nas artes. Muitas vezes as manifestações artísticas foram reguladas e tidas sob controle com a finalidade de propaganda por parte de governos.

A Polônia e o Brasil viveram momentos transformadores em suas sociedades na segunda metade do século XX, do ponto de vista político, social, econômico, que tem relação direta com os principais eventos históricos mundiais. Esses momentos de conflitos, crises e transformações se refletiram nas artes, e na música, dentro desse cenário, é que surgiram nesses dois países, dois festivais dedicados exclusivamente à música contemporânea, o Outono de Varsóvia (1956) e o Festival da Guanabara (1969). Esta tese tem por objetivo analisar estes dois eventos, relevantes para a cultura musical destes dois países e realizar uma comparação entre eles.

O primeiro capítulo desta tese tratará sobre o Festival Outono de Varsóvia que está neste ano (2018) em sua 61^o edição. O evento ocorre anualmente, desde 1956, na capital polonesa (exceto pelos anos de 1957 e 1982) e está intimamente ligado aos fatos históricos e políticos que ocorreram no Leste Europeu e na Rússia na primeira metade do século XX, acontecimentos que tiveram desdobramentos que alcançaram todas as esferas da sociedade, incluindo as artes. Todos estes temas serão abordados com profundidade nesta tese, traçando um amplo panorama sobre o surgimento e a importância do Festival Outono de Varsóvia, através de análise histórica, política e musical. O material de pesquisa utilizado contou com estudos recentes sobre o tema, dos musicólogos Adrian Thomas, Lisa Jakelski, Danuta Mirka, Mieczyslaw Tomaszewski.

Após o triunfo da primeira revolução comunista da história, ocorrida em outubro de 1917 (novembro, segundo o calendário gregoriano, já que a Rússia naquele momento ainda utilizava o calendário juliano)¹, a então União Soviética, iniciou plano de expansão tendo vários países sob sua influência, além de começar a colocar toda a sociedade sob supervisão ideológica. Essa situação de controle se expandiu para as artes e neste ensaio serão tratados os eventos ocorridos no campo da música, exclusivamente.

A música ideal na sociedade comunista deveria ser dirigida para as massas, os camponeses, e o artista deveria cumprir seu papel social ao compor obras que elevassem o ânimo e o patriotismo do povo. Andrei Zhdanov, um dos líderes comunistas mais influentes, foi um dos idealizadores da teoria do realismo socialista e foi o responsável por realizar reuniões na sede do partido comunista (1948) para trazer os compositores para a cartilha artístico-musical do partido. Esses ditames foram disseminados não somente no país, mas em conferências que ocorreram em Praga (1948) e posteriormente na Polônia (1949). Este período foi chamado de *zhdanovishchina*.

A morte de Stálin em 1953, marca uma outra fase no governo comunista do Leste Europeu, chamado de *degelo*. Foi nesse momento, de relativa abertura de pensamento, que surgiu na Polônia, o Festival Outono de Varsóvia. Um oásis artístico em meio à repressão, momento no qual eram permitidas certas extravagâncias musicais como ouvir obras de compositores da vanguarda ocidental. Os compositores poloneses até então isolados das tendências musicais ocidentais podiam, através do evento, atualizar seus conhecimentos, até que a partir da 4^o edição o festival se transformou em uma vitrine para mostrar as obras da vanguarda que se formava na Polônia. A imprensa internacional começou a chamar de escola polonesa, todos esses compositores da nova geração do país que compunham uma música que não sabiam definir, e que hoje após estudos chamamos de sonorismo.

¹ A Rússia manteve o uso do calendário juliano desde a Antiguidade até o dia 1 de janeiro de 1918, quando os bolcheviques comandados por Lenin decretaram a conversão ao calendário gregoriano da Europa ocidental. Anteriormente ao reinado de Pedro, o Grande (1682 – 1725), os russos marcavam o início do ano de 1 de setembro, não em 1 de janeiro, e numeravam os anos a partir da data da criação da Terra, não do nascimento de Cristo. Pedro, o Grande, reformou a contagem dos anos, mas manteve o uso do calendário juliano em deferência a Igreja Ortodoxa russa. Desse modo, antes da derrubada do tsar Nicolau pelos bolcheviques, o calendário russo estava doze dias atrasado com relação ao calendário europeu ocidental. Neste livro, as datas são apresentadas segundo o calendário em uso na Rússia: juliano antes de 1918 (abreviado como C. A. – calendário antigo) e gregoriano a partir de então.

O segundo capítulo desta tese, tratará sobre o Festival da Guanabara. Os Festivais da Guanabara foram dois eventos de concurso composicional de música de concerto com premiação que ocorreram em 1969 e 1970, respectivamente. A primeira edição foi dedicada exclusivamente a compositores radicados no Brasil, já a segunda ampliou a participação para todas as Américas.

O Brasil, quando do surgimento dos festivais, vivia igualmente um regime ditatorial. A ditadura brasileira se relaciona diretamente com o contexto mundial, ela foi um fenômeno dentro da Guerra-Fria, um projeto para estancar o avanço das atividades e pensamentos de esquerda no país e evitar que o maior país da América Latina tivesse o mesmo rumo que Cuba. Polônia e Brasil viviam lados opostos de um mesmo contexto. Contudo, no Brasil quase a totalidade da classe artística era de esquerda, a da música popular e a da música de concerto. Os ditames de Zhdanov chegaram por aqui, através dos escritos do Grupo Música Viva e de Cláudio Santoro (que havia estado na Conferência em Praga) e tiveram repercussão direta na obra de muitos compositores, causando o reposicionamento artístico de muitos deles. Já havia uma discussão sobre nacionalismo em música desde 1922, com a Semana de Arte Moderna, seguindo com o lançamento do *Ensaio Sobre Música Brasileira* de Mário de Andrade (1893 - 1945), o debate ficaria ainda mais acirrado com o Manifesto do Grupo Musica Viva e posteriormente com a Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil, de Camargo Guarnieri. Esta última contendo passagens que lembram muito os ideais de Zhdanov para a música, e que se relacionam também com os escritos de Mário de Andrade (em sua última fase, de maior adesão aos ideais socialistas)

O I Festival da Guanabara ocorreu seis meses após um momento histórico brasileiro crítico que foi o anúncio do AI-5. Não por coincidência, está diretamente relacionado com os Festivais da Canção que ocorreram em 1967 e 1968, pois foram estes a fonte de inspiração para a criação de um evento de música de concerto, nos mesmos moldes do da música popular. Ocorreu em maio de 1969 no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, tendo sido um momento histórico da música brasileira, no qual muitos dos atores da cena musical brasileira estavam presentes. Como aqueles que haviam participado dos debates sobre nacionalismo em música. O festival revelou também os novos talentos da música de concerto ao apresentar as

obras dos jovens compositores, além de ser notada a sonora ausência dos membros do Grupo Música Nova.

O II Festival foi maior em proporção de inscritos, sendo duas categorias competitivas, música orquestral e música de câmara. Contudo, não teve a importância histórica da primeira edição. Os Festivais são mencionados nos textos de musicologia brasileira, especificamente, nas biografias dos compositores que participaram do evento e tiveram obras premiadas. São lembrados também como o evento precursor das Bienais de Música Contemporânea que ocorrem até hoje, em sua XXII edição neste ano (2017).

E, para compor a narrativa sobre o Festival da Guanabara foram utilizados como fontes de pesquisa, o material disponível da Funarte sobre o festival (gravações dos concertos e entrevistas, programas dos festivais e recortes de jornais), o depoimento de pessoas que participaram do evento, além, é claro, da pouca bibliografia disponível sobre o assunto, encontrados principalmente no livro de José Maria Neves, *Música Contemporânea Brasileira*, e no artigo de Vânia Lovaglio, *Festival de Música da Guanabara: música contemporânea e latino-americanismo no Rio de Janeiro*. Contudo, as principais fontes desta pesquisa sobre os festivais são os artigos de jornais, contendo o que os críticos da época escreveram sobre o evento, disponível hoje através da Emeroteca da Biblioteca Nacional, sem estas fontes não seria possível traçar um panorama e uma análise sobre o Festival da Guanabara.

O terceiro capítulo irá comparar os dois festivais, analisará como a música de concerto da Polônia e do Brasil atuaram dentro do cenário político e cultural sob regimes ditatoriais, testando os limites de censura estabelecidos por ambos os governos. Tratará sobre o apoio governamental para cada festival e o trânsito dos compositores, músicos e musicólogos dentro do aparelho estatal. Além dos pontos de aproximação entre os dois países, a circulação dos compositores brasileiros na Polônia e dos poloneses no Brasil, o fluxo de informação musical entre os membros da comunidade musical dos países e análise das obras brasileiras que venceram o Festival da Guanabara e apresentam características composicionais da vanguarda polonesa. O referencial teórico deste capítulo é principalmente o livro da pesquisadora Lisa Jakelski, sobre o Festival Outono de Varsóvia. Com relação ao material sobre o Festival da Guanabara, são as mesmas fontes do segundo capítulo.

CAPÍTULO 1 O FESTIVAL OUTONO DE VARSÓVIA

O Festival Outono de Varsóvia não foi somente um evento musical, mas uma declaração pública da comunidade musical contra a imposição do realismo socialista em música e contra o isolamento artístico provocado pela política alienante praticada pelo governo da União Soviética. A história do festival se funde com a própria história da Polônia, demonstrando a luta pela liberdade de expressão e pela emancipação da influência alemã e russa, criando um evento com identidade ao mesmo tempo polonesa e internacional.

1.1 Realismo Socialista em Música

No dia 25 de outubro de 1917, Vladimir Ilyich Ulyanov (1870 – 1924), mais conhecido por seu pseudônimo Lenin, tirou do poder o governo provisório que em fevereiro do mesmo ano havia forçado a abdicação do czar Nicolau II (1868 – 1918), iniciando a chamada *Grande Revolução Socialista de Outubro* e instaurando na Rússia a visão social do economista político, Karl Marx (1818 – 1883) e do teórico, Friedrich Engels (1820 – 1895). A União Soviética durou até o início dos anos 1990, presente ao longo de quase todo o século XX.

O musicólogo americano Richard Taruskin (1945) em seu livro *Música no Início do Século XX*, definiu o totalitarismo como

... a concentração total do poder político nas mãos de uma elite governante, em casos mais extremos nas mãos de uma única pessoa, que exercita o poder em nome de uma visão de mundo e ideologia que inclui tudo e todos e dá ao governo um propósito totalizante: o alcance de uma “total e perfeita” ordem social (citação de Massimo Bontempelli, teórico fascista italiano) através do controle direto do estado em todas as áreas da vida pública e privada; a solução total dos problemas econômicos; a “reeducação” total dos cidadãos para apagar distinção entre qualquer outra potencial fonte de poder (como autoridade religiosa ou o conceito “romântico” de direitos humanos inerentes), a mobilização total da população em um único plano de ação (imposto por coerção e, se necessário, por terror), e frequentemente a total dominação dos vizinhos mais fracos do estado totalitário. ²(TARUSKIN, 2005, p. 744, ‘tradução nossa’)

² ...is the concentration of total political power into the hands of a ruling elite, in the most extreme case into the hands of a single person, who exercises that power in the name of a totalizes, all-encompassing worldview or ideology that gives government a totalizing purpose: the

As democracias da Europa Central sentiam-se inseguras e instáveis com o crescente avanço e influência comunista no Leste Europeu, com a agitação política em seus estados e com o caos econômico. Havia um sentimento de que a revolução russa podia ser evitada somente através de uma contrarrevolução, ou por um contra totalitarismo. “A presença da União Soviética na cena mundial foi um dos fatores que trouxe ao poder outros regimes totalitários.”³ (TARUSKIN, 2005, p. 746, ‘tradução nossa’)

Como ocorreu na Itália com a ascensão ao poder de Benito Mussolini (1883 – 1945). Ao longo dos anos 1920 o ditador ganhou a admiração de políticos e governantes de sociedades democráticas da Europa e da América, incluindo até mesmo Winston Churchill (1874 – 1965), e era muito popular entre artistas e a elite que se sentiam ameaçadas pelo empoderamento da inculta classe operária. Um desses admiradores foi o compositor Igor Stravinsky (1882 – 1971), que fazia parte da nobreza russa que se empobreceu com a chegada dos Bolcheviques ao poder.

No ano de 1922, ocorre a aliança de Mussolini e Adolf Hitler (1889 – 1945) que chegou ao poder na Alemanha em 1933 de maneira distinta de Lênin e de Mussolini, ou seja, de forma democrática, através de eleições parlamentares e, 1932 sendo apontado como chanceler por Paul von Hindenberg (1847 – 1934), o último presidente da República de Weimar. E na Alemanha, como havia sido na Itália, o que trouxe o Partido Nacional ao poder, além da ameaça do avanço soviético, foram as consequências da assinatura do *Tratado de Versalhes*, onde o país perdeu parte do seu território, teve seu exército diminuído e teve que pagar indenização pelos prejuízos causados na guerra. Estes fatos causaram sentimento de humilhação na população, o que provocou a ascensão do nazismo, ideologia que se aproximava do fascismo, pois aprovava políticas sociais, mas assegurava que as elites se mantivessem no poder. E, se diferenciava do comunismo, que apoiava uma sociedade igualitária, sem diferença de classes sociais.

achievement of a “total and perfected” social order (to quote Massimo Bontempelli, a theorist of Italian fascism) through the imposition of direct state control in all areas of public and even private life; the total solution of economic problems; the total “reeducation” of citizens to erase the distinction between the political and any other potentially competing source of power (such as religion authority, or the romantic concept of inherent human rights), the total mobilization of the population in a single plan of action (enforced by coercion and, if necessary, by terror), and often the total domination of the totalitarian state’s weaker neighbors.

³ The looming presence of Soviet Union on the world scene was this among the factor that brought the other totalitarian regimes to power.

As instituições democráticas que levaram o *Führer* ao poder, foram por ele mesmo destituídas, além de dar início a perseguições políticas e raciais. O extermínio em massa foi racionalizado e legalizado, sendo legitimado pela teoria da degeneração da raça, formulada por Cesare Lombroso (1836 – 1909), professor de antropologia criminal da Universidade de Turim. Dessa forma, o nazismo mandou para os campos de concentração, ciganos, homossexuais, pessoas com problemas mentais e deficiências físicas, mas acima de tudo, exterminou os judeus. Dentre estas minorias os judeus eram os que representavam ameaça por exercerem atividade política, por serem proeminentes no campo das artes e por serem especialmente poderosos por sua influência e situação econômica durante a República de Weimar.

A aplicação dessa teoria no campo das artes foi realizada por Max Nordau (1849 – 1923), médico húngaro discípulo de Lombroso, em um tratado intitulado *Degeneração*. Por esse motivo e pelas crescentes ameaças, Arnold Schoenberg (1874 - 1951) e Kurt Weill (1900 - 1950), ambos de ascendência judia deixaram a Alemanha para salvar suas vidas.

A União Soviética que foi aliada dos Estados Unidos, Inglaterra e França, durante a II Guerra, saiu do combate extremamente destruída, por muitas batalhas terem sido travadas em seu território. Contudo, estava fortalecida politicamente, e quase que imediatamente passou a ser a grande rival dos americanos. Esse período de tensão política, ideológica, econômica e cultural, entre as duas superpotências durou de 1947 a 1991, aproximadamente, sendo chamado de Guerra Fria. A repercussão e os desdobramentos que essa situação dual exerceu na música de concerto, foram visíveis, presente e indissociável para o entendimento da atuação dos compositores, suas obras, festivais e concertos. Dentre eles, o Festival Outono de Varsóvia.

Logo após o início da Revolução Comunista em outubro de 1917, Lênin estava convencido de que insurreições baseadas na experiência russa ocorreriam em outros países da Europa e, foi o que aconteceu. Logo em seguida, deflagraram-se revoltas e greves na Alemanha, Hungria e pouco a pouco em vários outros países. O modelo comunista difundiu-se rapidamente por diversas nações, pois havia entre elas algo em comum: o descontentamento das massas devido às enormes diferenças entre as elites poderosas e os proletários paupérrimos. Outro fator que acelerou esse processo mundo afora, foi a crise econômica de 1929, desastrosa para o capitalismo e os

trabalhadores, abrindo caminho para a reflexão sobre a fragilidade da economia burguesa e a ascensão do modelo comunista.

Já antes da morte de Lênin, entre 1919 e 1922, cinco países – Ucrânia, Geórgia, Azerbaijão, Khiva e Bukhara – foram anexadas à União Soviética. Contudo, as grandes conquistas, ocorreram entre 1939 e 1948, quando foram anexadas à URSS a Polônia Oriental, os Estados Bálticos (Lituânia, Letônia e Estônia), a República da Tuva, os distritos finlandeses, romenos, tchecoslovacos, alemães e japoneses. No período logo após a Guerra, mais países caíram sob o domínio soviético: Polônia, Tchecoslováquia, Hungria, Romênia, Bulgária, Albânia, Alemanha Oriental e Coreia do Norte. A área mundial de domínio da União Soviética após 1945 abrangia dois milhões de quilômetros quadrados e 125 milhões de habitantes. (DE MASI, 2014, p. 518-519)

O sociólogo italiano Domenico de Masi em seu livro *O futuro chegou* (2014), explica que Lênin e Stálin se valeram de três ferramentas para acelerar a adesão ao comunismo e a aceitação da liderança soviética. A primeira delas era a formação de partidos comunistas em vários países, que posteriormente eram instruídos, coordenados e controlados por Moscou. A segunda dizia respeito à ideologia e aos artistas, de Masi cita:

A segunda ferramenta era representada por artistas e intelectuais – pense-se em Sartre, na França; em Bertold Brecht, na Alemanha; em György Lukács, na Hungria; em Diego Rivera e Frida Kahlo, no México; em George Bernard Shaw, Sidney e Beatrice Web, na Inglaterra – fascinados pelo pensamento marxista e pela grande aventura soviética, *opinion leaders* inclinados ao humanismo comunista, entusiastas da capacidade planificadora e libertadora do socialismo real, grandes defensores e divulgadores do modelo coletivista mesmo que com várias nuances críticas. (DE MASI, 2014, p. 518-519)

A terceira ferramenta era a propaganda dos avanços comunistas nos diversos campos do conhecimento. A expansão ideológica através dos artistas era parte do plano comunista. Dentro dos países sob domínio soviético, os artistas sofreram grande pressão para alinharem sua produção artística aos ditames políticos, alguns aderiram de forma espontânea, já que o governo de Stálin via a regulação de todos os campos da sociedade como sendo de sua responsabilidade.

A tarefa de alinhamento das artes foi delegada a Andrey Zhdanov (1896 – 1948), um dos principais teóricos do realismo socialista que ao lado de Stálin, era um dos políticos mais poderosos do mundo comunista em pleno crescimento. Zhdanov foi um dos principais responsáveis pela paranoica política internacional antiocidental do pós-guerra, era também chefe do Escritório de Informação Comunista (Cominform), a agência central de coordenação dos partidos comunistas no exterior.

Zhdanov organizou uma série de conferências extraordinárias na sede do Comitê Central do Partido Comunista, realizadas para artistas de várias áreas, literatura, cinema e música. A conferência sobre música ocorreu no dia 10 de janeiro de 1948, com o pretexto de discutir a ópera *A grande amizade* de Vano Muradeli (1908 – 1970). Zhdanov abriu a conferência comentando o fracasso da obra, sob vários pontos de vista, orquestral, melódico, erros históricos no enredo. Comparou também sua análise, com a que foi feita sobre a ópera *Lady Macbeth* de Shostakovich, doze anos antes, pelo jornal do partido, o *Pravda*.

O que se seguiu foram três dias de denúncias [...] vinte e sete figuras da música participaram em um ritual de denúncias e contrição. O principal alvo dessa conferência era o chamado *Big Four* da música soviética: Prokofiev, Shostakovich, Nikolai Myaskovsky (um prolífico compositor de sinfonias) e Aram Ilyich Khachaturian...⁴ (TARUSKIN, 2005, p. 9, ‘tradução nossa’)

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

O objetivo era música para as massas – ‘realismo socialista’ – e o fim da (inspiração ocidental) abstração e experimentação, que era chamada de ‘formalismo’. A definição stalinista de arte – ‘social no conteúdo e nacional da forma’ – transformou-se no lema, especialmente em todos os lugares do bloco do Leste.⁵(THOMAS, 2005, p. 42, ‘tradução nossa’)

⁴ Over the next three days, however, the designated scapegoat was forgotten as twenty-seven musical figures took the floor in a frightening ritual of denunciation and contrition. The chief targets were the so-called “Big Four” of Soviet music: Prokofiev, Shostakovich, Nikolai Myaskovsky (a prolific composer of symphonies), and Aram Ilyich Khachaturian...

⁵ The goal was music for the masses – ‘socialist realism’ – and an end to (Western – inspired) abstraction and experimentation, which was dubbed ‘formalism’. The Stalinistic definition of art – ‘socialist in content and national in form’ – became the watchword, especially elsewhere in the Eastern bloc.

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

Esta Resolução decretava que os compositores soviéticos de ali em diante deveriam favorecer a música vocal ao invés da instrumental; a música programática ao invés da música absoluta; não utilizar técnicas composicionais modernas, que desfavorecessem o ouvinte leigo; fazer uso livre do folclore; e seguir o estilo dos grandes compositores russos do século XIX. ⁶ (TARUSKIN, 2005, p. 11, 'tradução nossa')

O que ocorria em Moscou era rapidamente disseminado pelos países pertencentes ao bloco soviético e não foi diferente com estas “novas regras”. Em maio do mesmo ano, de 20 a 29 de abril, ocorreu em Praga o II Congresso Internacional de Compositores e Críticos Musicais, evento no qual a resolução sobre música foi ditada à risca e com termos ainda mais estritos. O documento oficial do Congresso, contendo apelo e resolução foi assinada por compositores, músicos e musicólogos de 14 países.

O apelo resume os ideais que o Partido Comunista de Moscou tinha para a produção artística, colocava a classe musical em uma situação delicada no que diz respeito à atuação do artista na sociedade, fazendo com que a música fosse um forte elemento de propaganda, condenando a influência ocidental e vendo as novas tendências da música como um período de crise. A resolução tratou especificamente do comprometimento de cada participante do congresso na disseminação das ideias deste documento em seus países de origem. ⁷

Após a Conferência em Praga, compositores, músicos e musicólogos, levaram para seus países as ideias e resoluções discutidas no evento. Como este estudo trata do Festival Outono de Varsóvia, será estudado o que ocorreu com relação a isso na Polônia. Zofia Lissa (1908 – 1980) foi a musicóloga a assinar o documento representando a Polônia e foi uma das pessoas a propagar as teorias do realismo socialista em música no país.

⁶ This Resolution decree that Soviet composers henceforth favor vocal music over instrumental, program music over “absolute”; shun the use of modernistic techniques that shut out nonprofessional listeners; make liberal use of folklore; and actually, emulate the style of the great Russian composers of the nineteenth century.

⁷ Documento completo no Anexo A

Somente dentro desse amplo contexto político é que se pode analisar o surgimento do Festival Outono de Varsóvia.

1.2 A situação na Polônia

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

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

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

A nova realidade do pós-guerra traz exigências para nós. As massas que foram privadas até agora de oportunidades na esfera cultural, vêm agora para compartilhá-la. O compositor polonês moderno vai ao encontro delas, as conhece e está disposto a sacrificar seus desejos pessoais em favor de coordenar seu trabalho com as necessidades vitais da cultura polonesa, que está agora se refazendo após tamanha devastação.⁸ (THOMAS, 2005, p. 41, 'tradução nossa')

⁸ The new post-war reality makes its own demands on us. The masses, hitherto deprived of opportunities in the sphere of culture, are now coming forward, for their share. The modern Polish composer goes to meet them, knows them and wants to sacrifice his many personal desires in order to co-ordinate his work with the most vital needs of a Polish culture regenerating itself after such unbearable devastation.

Os artigos publicados em 1948 demonstram a temperatura das discussões. As duas primeiras edições desse ano incluíram extensos artigos sobre atonalismo livre e a técnica dos doze sons. No final do ano foram publicados três artigos exaltando as virtudes do realismo socialista em música, por importantes figuras da política e da música. Um dos artigos foi escrito por Tihon Khrennikov (1913 – 2007), sucessor de Zhdanov; outro artigo publicado teve como autor o musicólogo Józef Chomiński (1906 – 1994); o último foi escrito pelo Ministro da Cultura da Polônia, Włodzimierz Sokorski (1908 – 1999). Os redatores do periódico resistiram bravamente apoiando as novas técnicas composicionais e a liberdade de expressão, mas foi fechado em dezembro de 1949.

Este ano foi também o momento no qual ocorreu na Polônia a Conferência de Compositores e Críticos Musicais, nos moldes do que Zhdanov havia organizado em Moscou em janeiro de 1948 e, igualmente em Praga. O evento ocorreu em Łagów Lubulski, onde foram discutidos aspectos práticos do uso do realismo socialista em música. Adrian Thomas comenta

Embora a conferência tenha sido assistida por menos da metade dos membros do ZKP (ausências notáveis, incluindo Bacewicz, Kisielewski e Panufnik), a maioria dos compositores significantes estava lá, mesmo que alguns, não tenham dito uma só palavra, como Lutosławski. A geração que havia estudado em Paris com Boulanger estava bem representada: Alfred Gradstein (1904 – 54). Maklakiewicz, Mycielski, Perkowski, Rudziński, Sikorski e Woytowicz. Outros, incluindo Jan Ekier (1913), Palester, Szabelski, e Zbigniew Turski (1908 – 1979), enquanto compositores da nova geração, ainda em seus vinte anos, foram representados por Tadeusz Baird (1928 – 1981), Krenz e Serocki. Também em evidência musicólogos Chomiński e Zofia Lissa. Três concertos da nova música orquestral polonesa foram dados pela Orquestra Filarmônica de Poznań sob a direção dos jovens maestros, Stanisław Wisłocki, bem como um recital de miniaturas para piano e canções, esta última acompanhada pelos compositores, Gradstein e Lutosławski.⁹ (THOMAS, 2005, p. 43, ‘tradução nossa’)

⁹ And although the conference was attended by less than half of the membership of the ZKP (notable absentees included Bacewicz, Kisielewski, and Panufnik), most of the significant composers were there, even if some, like Lutosławski, said barely a word. The generation who had studied in Paris with Boulanger was represented: Alfred Gradstein (1904 – 54), Maklakiewicz, Mycielski, Perkowski, Rudziński, Sikorski, and Woytowicz. Others included Jan Ekier (b. 1913), Palester, Szabelski, and Zbigniew Turski (1908 – 79), while composers of the youngest generation, then still in their twenties, were represented by Tadeusz Baird (1928 – 81), Krenz and Serocki. Also in evidence were the musicologists Chomiński and Zofia Lissa (1908 – 80). Three concerts of new Polish orchestral music were given by the Poznań Philharmonic Orchestra under its young conductor, Stanisław Wisłocki, as well as a recital of piano miniatures and songs, the latter accompanied by their composers, Gradstein and Lutosławski.

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

1.3 Origens do Festival Outono de Varsóvia

O primeiro Festival Outono de Varsóvia ocorreu de 10 a 21 de outubro de 1956. O surgimento desse evento não é um fato isolado, pois a Polônia, e Varsóvia em especial, eram lugares nos quais a música sempre havia sido cultivada através de Concursos e Festivais. O programa do primeiro Festival Outono de Varsóvia foi assinado pelo Comitê de Organização e pelo escritor e crítico musical, Tadeusz Mark (1915 – 1994), trazia um texto assinado pelo ZKP (Związek Polskich Kompozytorów – União dos Compositores Poloneses) e fazia menção à importância dos eventos musicais que o precederam.

Festivais dedicados à música contemporânea já teriam na Polônia certa tradição, não fossem os trágicos anos de Segunda Guerra Mundial. O Festival Internacional da Sociedade de Música Contemporânea organizado em Varsóvia em 1939, abriu, como naquele tempo pensávamos, uma nova carta de contato da música contemporânea polonesa com a produção mundial. Os anos de guerra e ocupação trouxeram severa destruição, além de dolorosas e incalculáveis perdas, sendo que vários anos precisaram passar para que Varsóvia fosse construída das ruínas e pudesse novamente receber, por ocasião do atual Festival de Música Contemporânea excelentes grupos internacionais, visitantes e observadores, além das melhores orquestras polonesas. Nos últimos doze anos a Polônia mais de uma vez organizou concursos para intérpretes de alcance internacional, como o Concurso Chopin, em 1949 e 1955, e o Concurso Internacional Henryk Wieniawski, para violinistas.¹⁰(CHŁOPIECKI, 2005, p. 13 ‘tradução nossa’)

¹⁰Festivale poświęcone muzyce współczesnej miałyby zapewne w Polsce piękna już tradycje gdyby nie tragiczne lata drugiej wojny światowej. Zorganizowany w Warszawie w r. 1939 Festiwal Międzynarodowego Towarzystwa Muzyki Współczesnej otwierał, tak się wówczas nam wydawało, nową piękną kartę w kontaktach współczesnej muzyki polskiej z twórczością światową. Lata wojny i okupacji przyniosły tak dotkliwe zniszczenia tak bolesne i niepowetowane straty, że szereg lat musiało upłynąć, by odbudowana z gruzów Warszawa mogła znów gościć, z okazji obecnego Festiwalu Muzyki Współczesnej, znakomite zespoły zagraniczne, gości i obserwatorów oraz najlepsze polskie orkiestry. W okresie ostatnich dwunastu lat Polska niejednokrotnie organizowała konkursy dla wykonawców o zasięgu międzynarodowym, jak Międzynarodowym Konkursy Chopinowskie w latach 1949 i 1955 oraz Międzynarodowy Konkurs dla skrzypków im. Henryka Wieniawskiego.

Os poloneses têm um grande respeito, cuidado e compromisso com a sua história e através de suas instituições procuram manter a memória e a identidade do país. Essa postura é mantida em diversas áreas, como também na música. Tendo em mente a importância da preservação e da divulgação da música polonesa dentro do país e no estrangeiro, é que surgiram na Polônia dois eventos musicais de relevância mundial, são eles: Concurso Internacional Fryderyk Chopin e o Concurso Internacional Henryk Wieniawski.¹¹

São os concursos de piano e violino mais antigos do globo e de prestígio internacional que fazem parte de um seleto grupo de concursos dedicados à performance da obra de um único compositor. Reúnem regentes, músicos, jovens talentos e os maiores especialistas em música do mundo. Surgiram com o compromisso de manter viva a memória e as obras compostas por Fryderyk Chopin (1810 - 1849) para o piano e Henryk Wieniawski (1835 - 1880) para o violino.

Chopin é certamente o compositor mais conhecido da Polônia, não se pode pensar na formação de um pianista de concerto sem o estudo e a compreensão de todo o corpo de obras composto pelo polonês para o instrumento. Contudo, setenta e oito anos depois da morte do compositor, no final dos anos 1920, Jerzy Żurawlew (1886 - 1980), um professor de piano em Varsóvia, percebeu que a música de Chopin era cada vez menos tocada e a tradição pianística contida em suas partituras iria se perder se algo não fosse feito. Foi então, que observando a rivalidade com que os jovens pianistas mostravam seus talentos, teve a ideia de criar um concurso dedicado exclusivamente às obras do polonês. Em 1927 ocorreu o primeiro concurso, com 26 pianistas vindos de 8 países, dentre eles o jovem russo de 20 anos, Dmitri Shostakovich (1906 - 1975), que não estava entre os favoritos, mas que viria a se tornar um dos mais célebres compositores do séc. XX.

Wieniawski, assim como Chopin, foi um dos últimos compositores virtuosos em atuação, viajou por diversos países encantando as plateias com sua técnica e lirismo, considerado pelos críticos como a reencarnação de Niccolò Paganini (1782 - 1840). Como compositor, suas obras entraram no cânone da literatura violinística internacional. Foi com o mesmo pensamento do pedagogo musical Jerzy Żurawlew, que Adam Wieniawski (1879 - 1950), sobrinho do compositor, tendo ajudado na

¹¹ O Concurso Chopin ocorreu pela primeira vez em 1927, em Varsóvia e está atualmente em sua 17ª edição. O Concurso Wieniawski ocorreu pela primeira vez em 1935, em Varsóvia, sendo que posteriormente foi realizado na cidade de Poznań, está atualmente em sua 15ª edição.

organização do Concurso Chopin em 1932 e em 1937, além de ter sido presidente do júri nos dois anos, decidiu se espelhar nessa experiência e iniciar um concurso dedicado à música e à figura do seu tio. O primeiro evento se deu em 1935, ano de aniversário de 100 anos do nascimento do compositor, quando vieram à Polônia, 55 violinistas de 16 países.

Com o advento da II Guerra Mundial, os concursos foram suspensos, mas voltaram a ocorrer nos anos pós-guerra, momento de reconstrução da vida cultural e do sentimento nacional polonês. Os dois concursos têm o compromisso de manter viva a atuação e a música de duas figuras importantes da cultura polonesa, de perpetuar o legado alcançado por estes dois compositores-virtuosos e de disseminar o caráter polonês contido em suas obras.

O Festival Outono de Varsóvia ocorreu em 1956, quando o Concurso Chopin estava em sua 5ª edição e o Concurso Wieniawski em sua 2ª edição. O Outono de Varsóvia deve aos organizadores dos concursos, o fato de terem sido os precursores na Polônia e no mundo na organização de eventos musicais dessa natureza, de divulgar a música polonesa internacionalmente e de trazer ao país instrumentistas de todo o mundo para competir interpretando obras de compositores poloneses. Os concursos olham para a preservação da música do passado. O Outono de Varsóvia nasceu com objetivos semelhantes aos dos concursos, mas com outro compromisso, igualmente relevante, olhar para o presente, para o futuro e principalmente, para a liberdade de expressão.

Outro importante evento musical, ocorrido simultaneamente em Varsóvia e Cracóvia, de 14 a 21 de abril 1939, que merece ser lembrado, foi o Festival Internacional da Sociedade de Música Contemporânea. O ambiente político era cada vez mais tenso e a guerra batia às portas da Polônia por ambos os lados de suas fronteiras. A imprensa internacional, nunca antes comentou tanto sobre um Festival, analisando o momento de realização do mesmo. Contudo, como o evento aconteceu, houve grande respeito pelos poloneses que poderiam, certamente, ter cancelado o festival, que havia sido marcado com um ano de antecedência.

Músicos e compositores tiveram medo de vir à Polônia pelo momento crítico em que o país se encontrava, com a eminência do início de uma guerra, além do festival ser taxado de festival da “música degenerada judeu-bolchevique”, motivo pelo qual, muitos músicos e compositores do III Reich e países sob sua influência, não

vieram participar do evento. O Festival tem ligação com o Outono de Varsóvia, pois algumas obras que estavam no programa não puderam ser executadas, pois os grupos não receberam vistos para vir ao país, sendo interpretadas somente anos depois por ocasião do Outono de Varsóvia. Foi o caso do Quarteto Ondrička da Tchecoslováquia, que iria tocar o *Quarteto de Cordas* de Anton Webern (1883 – 1945), além do *IV Quarteto* de Jerzy Fitelberg (1903 – 1951). A obra de Webern foi estreada no país somente em 1961, durante a 5ª edição do Outono de Varsóvia.

Quando em setembro de 1939, as tropas alemãs cruzaram as fronteiras do país pelo Oeste e o Exército Vermelho pelo Leste, a música contemporânea polonesa ficaria no *underground*, de onde sairia somente em 1955, período conhecido como “degelo”.

Ilya Erenburg (1891 – 1967), escritor soviético, escreveu um romance que foi publicado em maio de 1954, chamado “Degelo”, livro que se tornou, desde então, símbolo da necessidade de liberalização da vida política e cultural no bloco soviético. A obra dá nome não somente ao livro, mas também a todo o período após a morte de Stálin no dia 5 de março de 1953 (mesmo dia que Prokofiev). O final do governo do ditador foi caracterizado por imenso terror e medidas abusivas. O novo governo mudou o tom ameaçador e tinha por objetivo realizar algumas mudanças nesse sentido. Nikita Khrushchóv (1894 – 1971) assumiu a liderança no país e seu discurso no XX Congresso do Partido Comunista no dia 25 de fevereiro de 1956 consolidou seu governo. A partir de então os primeiros sinais reais de abertura política e cultural começaram a ser percebidos.

O “degelo” na Polônia se manifestou através das artes de várias formas. O livro de Erenburg foi publicado pela primeira vez no país em abril de 1955 e, nesse mesmo ano, ocorreu o Festival Internacional da Paz em Varsóvia, de 31 de julho a 14 de agosto. A cidade que havia presenciado 10 anos antes o final da II Guerra foi agora toda decorada para receber os mais de 30 mil jovens, vindos de 114 países. Edino Krieger esteve nesse festival.¹²

Contudo, foram dois fatos, um relacionado às artes plásticas e outro à literatura, que acabaram se tornando o símbolo desse momento de abertura. Eventos

¹² KRIEGER, Edino. Edino Krieger: depoimento [fev. 2011] Entrevistador: Semitha Cevallos. Rio de Janeiro: 2011. Arquivo sonoro digital.

estes, inimagináveis alguns anos antes. A exposição, *Contra a guerra, contra o fascismo*, aberta em agosto, levantou muitas discussões e reflexões na sociedade artística de Varsóvia. No mesmo mês, a revista semanal *Nowa Kultura* (Nova Cultura), publicou o *Poema para adultos* de Adam Ważyk (1905 – 1982). Esse texto de conteúdo antipartidário, tornou-se uma forte marca de “degelo” na Polônia e as polêmicas em torno disso duraram até 1957, sendo demitido o redator chefe da revista, Paweł Hoffman (1903 – 1978).

No dia 31 de agosto de 1955 iniciaram as atividades da estação de rádio *País* que viria a ser a *Rádio Polonesa* posteriormente. Nesse momento, 48 intelectuais fizeram um apelo aos imigrantes poloneses no exterior para que voltassem para o país com a promessa de que seriam bem recebidos.

A revista *Przegląd Kulturalny* (Visão Cultural) publicou um texto do compositor Zygmunt Mycielski (1907 – 1987) com o título *A produção cultural da última década*. O texto faz um diagnóstico da situação cultural dos músicos poloneses naquele momento, ou seja, estavam isolados da vida musical internacional e não conheciam a obra de compositores como, Stravinski, Shostakovich, Prokofiev, Bela Bartók (1881 – 1945), Olivier Messiaen (1908 – 1992), Benjamin Britten (1913 – 1976). Não havendo nem mesmo material para ouvir na ZKP. Fazendo eco à análise de Mycielski, o compositor Andrzej Panufnik (1914 – 1991), que havia fugido da Polônia para Paris e, 1954, publicou também um texto que fez parte da primeira edição da revista *Kultura* (Cultura), o periódico sobre arte mais importante fora do país. Panufnik comentou sobre a alienação cultural involuntária no país, sobre o fato dos compositores não terem conhecimento sobre a nova música, o que não se referia somente ao uso da técnica dos doze sons, mas também à ignorância sobre a música contemporânea da época.

O surgimento do Outono de Varsóvia era a resposta para a situação de isolamento musical vivido na Polônia, mas em 1955 não era claro como esse diálogo com o Ocidente seria estabelecido. Os compositores, contudo, sabiam que o caminho para essa abertura seriam as vias políticas, por esse motivo o então presidente do ZKP, Kazimierz Sikorski (1895 – 1986) teve uma conversa pessoal de resultado positivo com Bolesław Bierutem (1892– 1956) representante do Partido Comunista Polonês. (JAKELSKI, 2017, p. 18)

1.4. Os fundadores do Festival

A história e as fontes de pesquisa mostram que os fundadores do Festival foram os compositores membros do ZKP, mas é importante mencionar dois nomes, sem os quais não teria sido possível o surgimento do evento. O musicólogo Andrzej Chłopecki (1950 – 2012) no encarte de uma série de 10 cds que comemora os 50 anos do Festival, designou Karol Szymanowski (1887 – 1937) como o “padrinho” do Outono de Varsóvia.¹³ (CHŁOPIECKI, 2005, p. 6)

Szymanowski era reconhecido com o herdeiro de Chopin, foi também um compositor que tratou do conteúdo nacional polonês em sua obra. Foi ele o primeiro a observar o atraso da Polônia em relação ao restante da Europa, não somente diagnosticou a situação, mas atuou para levar a música polonesa para a cena internacional, sendo o promotor da Divisão Polonesa da Sociedade Internacional de Música Contemporânea, que desde 1924 havia iniciado atuação no exterior. O compositor morreu 19 anos antes do primeiro festival, mas teve em torno de 20 obras foram tocadas no evento, algumas delas por mais de duas vezes.

A outra figura importante a ser mencionada é a do regente, Bohdan Wodiczko (1911 – 1985). Do ano de 1951 a 1955, Wodiczko foi o regente da Filarmônica de Cracóvia e os repertórios que desfilavam pelos programas de concerto não podiam ser encontrados em nenhuma outra cidade polonesa, nem mesmo no rádio. Ignorando as diretrizes e proibições com relação aos compositores ditos “formalistas”, o regente apresentava ao público, compositores como Stravinski (1882 – 1971), Britten (1913 - 1976), Messiaen (1908 - 1992), Milhaud (1892 -1974), Bártok (1881 - 1945), Hindemith (1895 - 1963). No período do “degelo”, em 1955, Bohdan Wodiczko foi apontado como regente da Filarmônica de Varsóvia, denominada a partir de então como Filarmônica Nacional. Cracóvia estava longe do centro político do país, sendo um lugar de alma artística, contudo foi na capital que Wodiczko realizou passo importante para a música contemporânea do país, estando à frente da orquestra por três temporadas, 1955/56, 1956/57, 1957/58, mesmo período do surgimento do Outono de Varsóvia.

¹³CHŁOPIECKI, Andrzej. In: WARSAW AUTUMN. *Polish Collection of the Warsaw Autumn (1956 – 2005)*. Warszawa: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 2005. 10 cds. Encarte.

Andrzej Chłopecki ¹⁴ (1950 - 2012) listou uma série de obras que fizeram parte dos programas organizados pelo regente junto à orquestra durante estes três anos, são eles: Dmitry Shostakovich (*V, IX e X Sinfonias, Sonata para violoncelo e III Quarteto de Cordas*); Sergei Prokofiev (*III e VII Sonata para piano, II e III Concerto para piano e orquestra, V Sinfonia, Sonata para violino solo, Suíte Cita*); Bela Bártok (*Divertimento, Concerto para orquestra, Concerto para violino e orquestra, Concerto para Cordas, Percussão e Celesta, Cantata Profana, e Sonata para violino solo*); Bohoslav Martinů (*IV Sinfonia, Concerto Duplo, Missa do Campo, Trio e Sonatina para Dois violinos e piano*); Paul Hindemith (*Sinfonia “Mathis der Maler”, 4 Temperamentos, Metamorfose sobre um Tema de Webern e Visões*); Frank Martin (*Petite sinfonia, In terra pax, Concerto para sete instrumentos e orquestra, Estudos para orquestra de cordas e Oratório Gólgota*); Albert Roussel (*Suíte em fá, Evocações e III Sinfonia*); Olivier Messiaen (*Les offrandes oubliées, L’ascension, Coral para órgão e Três Pequenas Liturgias*); Igor Stravinski (*Sinfonia dos Salmos, Concerto para Violino e Orquestra, Les Noces, Sagração da Primavera, e Suíte O Pássaro de Fogo*); Carl Off (*Carmina Burana e Catulli Carmina*); Artur Honegger (*Rei Davi, II Sonata para violino, III Sinfonia “Litúrgica”, V Sinfonia “Di ter re” e Sinfonia para Cordas*); Darius Milhaud (*A Criação do Mundo, Sonata para 2 violinos*); Alban Berg (*Concerto para violino “Á memória de um anjo*); Rolf Liebermann (*Concerto para jazz-band e Orquestra Sinfônica*); André Jolivet (*Concerto para Ondas Martenot e Suíte Transoceânica*); Alfredo Petrassi (*Cori di Morti e Concerto para Orquestra*); Alfred Caselli (*Concerto e Itália Rapsódia*).

Bogdan Wodiczko, elevou a Filarmônica Nacional ao alto nível artístico das grandes orquestras europeias, com programas que mesmo hoje são difíceis de encontrar em muitas casas de concerto, da América Latina, América do Norte e Europa. Nem mesmo as duas primeiras edições do Festival Outono de Varsóvia, (1956 e 1958, sendo posteriormente realizado anualmente, com exceção de 1982) que pretendia ser uma mostra da música contemporânea, não apresentaram concertos com tantas obras do cânone da literatura musical do século XX.

¹⁴ Andrzej Chłopecki foi um musicólogo, teórico da música contemporânea, crítico musical e membro da União dos Compositores Poloneses. Durante muitos anos esteve ligado à Rádio Polonesa 2 (dedicada exclusivamente à música de concerto, jazz e folk), autor de mais de dois mil programas de rádio, bem como notícias, artigos e comentários.

O surgimento do Outono de Varsóvia não foi um caso espontâneo que ocorreu fora de um contexto já estabelecido, Bohdan Wodiczko (1911 - 1985) foi a figura que abriu espaço para a música contemporânea e para a música ocidental na cena musical polonesa. Diz-se que a abertura para a música ocidental na Polônia se deu através do Outono de Varsóvia, mas através destas informações vemos que não foi somente através do Festival, mas igualmente pela atividade deste atuante regente. As fontes de pesquisa não relacionam sua atuação ao Outono de Varsóvia - Andrzej Chłopecki é o único musicólogo a mencionar seu nome desta forma - mas sem a intensa atividade de divulgação da música contemporânea por parte deste regente, seria difícil de imaginar o surgimento do Festival.

Durante esse período de 1951 a 1956 ocorrem fatos políticos importantes na Polônia. A professora da *Eastman School of Music*, Lisa Jakelski escreveu o mais recente estudo sobre o Outono de Varsóvia, publicado em 2017, *Fazendo Música Nova na Polônia da Guerra-Fria*, e tece comentários sobre esse momento.

O dia dezenove de outubro de 1956 foi um dia tendo em Varsóvia. The oitavo plenário do PZPR estava programado para começar. Apontar um novo politburo era o item principal do encontro. Em uma significativa mudança, os membros do PZPR planejavam instalar Władysław Gomułka como primeiro secretário. Seu antecessor, Bolesław Bierut, havia estado no poder de 1948 até a sua morte repentina em Moscou em março de 1956; durante esse tempo, ele havia presidido a estalinização da Polônia e sua absorção no Bloco do Leste. Gomułka, em contraste, havia estado na cadeia de 1951 a 1954 por, abertamente, ter intenções nacionalistas. Em outubro de 1956, ele havia recentemente sido readmitido no PZPR. A mudança na sorte de Gomułka era parte de uma ampla reavaliação do estalinismo que estava tomando parte através do Bloco do Leste após a morte de Stalin em 5 de março de 1953.¹⁵ (JAKELSKI, 2017, p. 11, 'tradução nossa')

Dentro desse cenário político é que em 1954 foi realizada uma eleição para a presidência do ZKP, tendo sido escolhido para o cargo, o compositor Kazimierz Sikorski (1895 – 1986) e os dois vice-presidentes apontados eram dois de seus alunos,

¹⁵ The nineteenth of October 1956, was a tense day in Warsaw. The PZPR's Eighth Plenum was scheduled to begin. Appointing a new politburo was the main item of business. In a significant political shift, PZPR members planned to install Władysław Gomułka as first party secretary. His predecessor, Bolesław Bierut, had been in power from 1948 until his sudden death in Moscow in March 1956; during that time, he had presided over Poland's Stalinization and its absorption into the Eastern Bloc. Gomułka, in contrast, had been jailed from 1951 to 1954 for having too overtly national on the agenda. As of October 1956, he had only recently been readmitted to the PZPR. The change in Gomułka's fortunes was part of a larger reassessment of Stalinism that had been taking place throughout the Eastern Bloc after Stalin's death on 5 March 1953.

Tadeusz Baird (1928 – 1981) e Kazimierz Serocki (1922 – 1981). Alguns contatos com o governo foram feitos na metade desse mesmo ano, mas foi em junho de 1955 que a decisão final foi acertada entre o ZKP e o governo. Neste mesmo mês, uma nova eleição foi feita e estes membros não foram reeleitos. A história e as fontes de pesquisa apontam Baird e Serocki como os idealizadores do festival, eles formavam junto com Jan Krenz, o Grupo 49, um círculo de jovens compositores que a imprensa tentou construir como a nova geração da música socialista polonesa.

Contudo, os jovens não estavam interessados em ser vistos como tal, mas aproveitaram as oportunidades para que sua música fosse tocada pelas orquestras da Polônia. Essa influência certamente foi crucial para que eles tivessem acesso aos governantes e opinião positiva em relação à organização do evento. Pode-se igualmente afirmar que eles foram os representantes de toda uma classe de compositores, e de todos os membros do ZKP. A regra em países comunistas era de que a apresentação de opiniões fosse assinada por uma instituição pública regulada pelo governo, e não por indivíduos independentes, mesmo que fossem eles personalidades do mundo da música, mas certamente, Baird e Serocki tiveram grande participação em todo o processo.

Contudo, não foram somente essas as circunstâncias, haviam outros interesses envolvidos, especialmente dois. Um deles era o interesse dos governantes em ter um festival internacional nos moldes da Primavera de Praga, que havia iniciado suas atividades já em 1946. Algo semelhante já estava ocorrendo na Polônia com II Festival da Música Polonesa, que ocorria durante o primeiro semestre em todo o país, desde as principais cidades até as menores vilas, com grupos profissionais e amadores, além de um grande evento ser organizado em maio, como atividade central do Festival.

O outro motivo era a recente reconstrução do prédio da Filarmônica de Varsóvia, que havia sido inaugurado primeiramente em 1901, construído em estilo eclético pelo arquiteto Karol Kozłowski (1847 – 1902), tendo como inspiração a ópera de Paris. Durante a II Guerra, o prédio havia sido completamente destruído e metade dos membros da orquestra havia perdido a vida, o grupo voltou a atuar somente na temporada de 1947/48. A reconstrução do novo prédio, realizada em um estilo completamente distinto do primeiro, foi concluída dez anos após o final da guerra. E, no dia 21 de fevereiro de 1955, foi realizado o concerto de inauguração, dentro do

ciclo de programas do II Festival de Música Polonesa, e também como Concerto de Abertura do V Concurso Chopin que teria início no dia seguinte. (FILHARMONIA NARODOWA, 2017, em linha). Havia interesse político para que a Filarmônica Nacional entrasse para no circuito internacional de concertos.

1.5 Os primeiros festivais (1956 – 1961)

O ano em que ocorreu o festival, 1956, foi especialmente cheio de acontecimentos políticos que decorreram em virtude do “degelo”. No meio do ano, em junho, uma revolta de trabalhadores contra os baixos salários, a falta de comida e difíceis condições de moradia, ficou conhecido como *O levante de Poznań*, houve confronto com a polícia e a morte de participantes.

O mês no qual ocorreu o festival, ficou conhecido historicamente, como Outubro Polonês, e foram dias especialmente intensos do ponto de vista político. O resultado do plenário do Partido dos Trabalhadores Polonês, elegeu Władysław Gomułka (1905 – 1982), até então preso político, como o presidente do partido, como já mencionado anteriormente. O exército soviético estava ao redor da capital, pronto para intervir, caso fosse necessário e Krushchev, sentindo as profundas mudanças que estavam ocorrendo veio pessoalmente à Varsóvia. Durante este mês ocorreu o julgamento dos envolvidos no Levante de Poznań, além de uma Comissão no Congresso analisar a atuação dos últimos nove anos de terror aplicado pelo Serviço de Segurança. Ainda dentro desse cenário, o Cardeal Stefan Wyszyński¹⁶ (1901 – 1981), foi libertado após três anos de prisão. E, no dia 1 de novembro, o exército soviético invadiu a Hungria para conter a Revolução que estava ocorrendo naquele país.

O programa do Festival continha um texto de abertura escrito pelo crítico musical Tadeusz Mark e o tom do conteúdo não poderia ser mais político. Já no parágrafo de abertura há uma citação sobre os impactos da guerra sobre e a interrupção no seguimento da vida cultural da cidade, segue fazendo uma retrospectiva sobre Varsóvia como uma das capitais europeias que cultivaram a arte desde o séc. XVII com inúmeros compositores e músicos virtuosos que por ali

¹⁶Stefan Wyszyński foi bispo de Lublin (1946-1948) e arcebispo de Varsóvia e Gniezno (1948 a 1981).

passaram. Mark coloca o Outono de Varsóvia na linha de cultivo da tradição musical polonesa, que mesmo com as muitas adversidades históricas se manteve presente e resistente. No final do texto o autor fala sobre abertura e troca de experiências.

Graças ao presente Festival, os músicos estrangeiros terão a oportunidade de conhecer uma série de extraordinárias obras de música contemporânea polonesa, enquanto os compositores da ‘escola polonesa’, que já dispõe de sucessos na área internacional, ganharão valiosa oportunidade de comparação entre seus sucessos e os compositores de outros países. Nós esperamos que um intercâmbio dessa natureza em terras polonesas de inúmeras tendências da criatividade musical contemporânea, dê aos participantes do Festival a oportunidade de uma livre e franca troca de experiências e opiniões, contribuindo para o estreitamento dos sinceros laços da comunidade musical entre os artistas que estão fazendo parte do Festival.¹⁷ (CHŁOPIECKI, 2005, p. 13, ‘tradução nossa’)

Como já observado pela repressão das revistas de música que haviam sido fechadas por certos escritos que não estavam alinhados com a ideologia, um conteúdo como esse anteriormente seria rapidamente atacado pelas autoridades, o autor seria demitido, porém esse era o programa oficial do Festival, que recebeu apoio das autoridades para a realização do evento. Certamente, nesse momento de desestalinização, o partido tinha interesses em “exibir” os compositores poloneses e fazer com que os visitantes sentissem que havia certa liberdade de expressão no país.

Muitas orquestras estiveram em Varsóvia durante estes dias, vindas de várias partes da Europa. Os grupos que faziam parte do bloco comunista estavam representadas pela Orquestra Sinfônica Estatal de Moscou, as Filarmônicas de Brno e Bucareste e o Quarteto Tatrai de Budapeste. Vindas do Oeste, a Orquestra Sinfônica de Viena, sob a regência de Michael Gielen (1927) e Alfred Brendel (1931) como solista e Orquestra Nacional da Rádio e Televisão Francesa sob a regência de Jean Martinon (1910 – 1976), além do Quarteto Parrenin. A Polônia trouxe seus melhores grupos, os concertos de abertura e encerramento foram realizados pela Orquestra Nacional de Varsóvia. Apresentaram-se também Orquestra da Rádio Nacional Polonesa e a

¹⁷ Dzięki obecnemu Festiwalowi muzycy zagraniczni będą mieli okazje poznani szregu wybitnych dzieł współczesnej muzyki polskiej, zaś kompozytorzy, “szkoly polskiej”, która pochłubi się może pięknymi sukcesami na arenie międzynarodowym zyskają cenna możliwość konfrontacji swych osiągnięć z osiągnięciami kompozytorów innych krajów. Mamy nadzieje, że ta – na terenie polskim pierwsza na większa skale zakrojona – konfrontacja wielu kierunków współczesnej twórczosci muzycznej dla uczestnikom Festiwalu możliwość swobodnej i bezpośredniej wymiany doświadczeń i poglądów, przyczynając się do zaciesnienia serdeczynych wiezów kulturalnej wspólnoty pomiędzy biorącymi udział w Festiwalu artystami.

Filarmônica da Silésia ambas de Katowice, o Coral da Rádio Polonesa e a Orquestra de Cracóvia. Jakelski comenta sobre o convite de tantas orquestras:

O número de orquestra do Outono de Varsóvia de 1956 – nove no total, incluindo cinco grupos estrangeiros – continua sem comparação na história do festival. A presença dessas orquestras sugere que o primeiro festival foi um encontro simbólico de nações, para, como Jessica Gienow-Hecht observou, o governo tem usado as orquestras mais do que qualquer outro tipo de grupo como veículo para auto-representação nacional na prática de diplomacia cultural. O repertório das orquestras aumentou o efeito de encontro internacional. Os organizadores do festival pediram aos grupos visitantes para tocar obras representativas dos seus países natais, um pedido que tornou os concertos do festival em lugares de um tipo de turismo virtual, no qual os membros da audiência poderiam imaginar que estavam ouvindo cenas musicais contemporâneas de diversos lugares. ¹⁸(JAKELSKI, 2017, p. 24, ‘tradução nossa’).

Ao analisar o programa e o repertório escolhido pelos organizadores do Festival, é possível perceber que eles ainda não estavam completamente familiarizados com as tendências da música ocidental naquele momento.¹⁹ Como justificar a presença dos compositores Brahms, Tchaikovsky e Richard Strauss em um evento de música contemporânea? À parte destas três obras, as peças escolhidas eram do séc. XX, sendo em quase toda a sua totalidade compostas após a década de 1920.

A Polônia sempre teve estreita ligação musical com a França, é possível constatar isso pelo programa do evento, pois dos 32 compositores estrangeiros que figuraram no programa do Outono de Varsóvia, 10 eram franceses, o maior número de obras por país. Nádja Boulanger foi especialmente convidada para o Festival, ficando muito honrada já que possuía em sua classe de composição muitos estudantes poloneses.

Dentro do cânone da música serial, foram interpretadas a *Suíte Lírica* de Berg e o *Concerto para Piano* de Schoenberg, além de peças de serialistas da nova geração

¹⁸ The number of orchestras at the 1956 Warsaw Autumn – nine in all, including five groups from abroad – remains unmatched in the festival’s history. The presence of these orchestras suggested that the first festival was a symbolic meeting of nations, for, as Jessica Gienow-Hecht has observed, governments have used orchestras more than any type of ensemble as vehicles for national self-representation in the practice of cultural diplomacy. The orchestra’s repertoire heightened the effect of international encounters. Festival organizers asked the visiting ensembles to play representative works from their home countries, a request that turned festival concerts into sites for a kind of virtual tourism, in which audience members could imagine that they were listening in on the contemporary music scenes of different places.

¹⁹ Programa de obras completo do Festival Outono de Varsóvia de 1956 a 1961. Anexo B

como Hans Erich Apostel (1901 – 1972), Jean-Loius Martinet (1912 – 2010), mas houve a ausência eloquente de Pierre Boulez (1925 – 2016) e Luigi Nono (1924 – 1990). Era provável a presença de muitos compositores russos, cinco ao total, sendo o segundo maior grupo nesta lista, mas nomes de compositores de outros países do grupo bloco soviético também estavam presentes. Stravinski foi o compositor com maior número de obras interpretadas, ao total de seis peças, *Fogos de Artifício*, *Pássaro de Fogo* (Suíte), *Petrushka* (Suíte), *Sagração da Primavera*, *Jeu de cartes* e *Concerto Ebony*.

Integraram a parte polonesa do Festival, 21 compositores, sendo que somente Szymanowski não estava vivo. A obra *Cassazione* para Orquestra de Tadeusz Baird foi a única a ser estreada mundialmente no evento, sendo que todas as outras já haviam sido interpretadas. Havia uma grande seleção recente de obras polonesas, na sua maioria apresentando traços neoclássicos ou desenhando formas do séc. XVIII, por vezes dependentes do folclore. Esta primeira edição do Outono de Varsóvia, demonstra o isolamento dos compositores com relação às tendências e às correntes estéticas musicais em andamento no Ocidente, contudo era também importante para a comunidade internacional observar a produção musical do país, sendo que muitas dessas peças não haviam sido gravadas ou publicadas e estavam sendo ouvidas pela primeira vez pelo público presente. Houve grande interesse pela produção musical polonesa composta nos anos 1950 em diante como a *Sinfonia nº1* de Andrzej Dobrowolski (1921 – 1990), a *Sinfonia nº 2* de Artur Malawski (1904 – 1957), a *Sinfonietta* de Serocki, *Concerto para Orquestra* de Witold Lutosławski.

Essa sensação de atraso, de necessidade de atualização seria colocada em dia com as edições seguintes, onde os organizadores do festival apresentariam as novas tendências da música contemporânea. As obras dos compositores da Segunda Escola de Viena - Arnold Schoenberg (1874 – 1951), Anton Webern (1883 – 1945) e Alban Berg (1885 – 1935) – fizeram parte dos programas dos festivais seguintes, assim como obras de música serial e eletrônica - Karlheinz Stockhausen (1928 – 2007), Pierre Boulez, Bruno Maderna (1920 – 1973), Luigi Nono, Luciano Berio (1925 – 2003), Henri Pousseur (1929 – 2009). As criações de música concreta igualmente estiveram presentes no repertório com obras de Pierre Schaeffer (1910 – 1995), bem como os húngaros Bela Bartók e György Ligeti (1923 – 2006). Além dos americanos, John Cage (1912 – 1992), Elliot Carter (1908 – 2012) e Christian Wolff (1934).

As obras polonesas estreadas mundialmente no festival iriam aumentar gradualmente a cada ano, três em 1958, seis em 1959, e nove em 1960 e 61. Adrian Thomas comenta sobre esse momento de virada para a música polonesa.

Os Festivais de 1960 e 1961 continuaram um desfile de novas composições polonesas, que nesse momento começavam a mostrar fascinantes relances de personalidades criativas. Entre os destaques de 1960 estavam o *Quarteto de Cordas n.º 6* de Baczewicz, *Scontri* de Górecki, *Estudos sobre uma batida no címbalo* (Etiuda na jedno uderzenie w talerz) de Kotoński, Cinco canções de Lutosławski, *Dimensões do Tempo e do Silêncio* (Wymiar Czasu i Ciszy) de Penderecki, *Tertium* de Bogusław Schaeffer (1929), *Episódios* de Serocki, *Sonetos* de Szabelski e óperas de rádio de Baczewicz e Zbigniew Wiszniewski (1922). O festival de 1961 foi marcado sobretudo pelas estreias de uma revisão completa e revisada do *Jogos Venezianos* (Gry Weneckie) de Lutoławski e *Threnodia* para as Vítimas de Hiroshima (Tren ofiarom Hiroshimy)²⁰ (THOMAS, 2005, p. 90, ‘tradução nossa’)

Algo importante começou a ocorrer para os compositores poloneses: o festival passou a ser uma vitrine para que suas obras fossem ouvidas, crescendo o interesse da comunidade musical internacional e da crítica especializada pela agora chamada “escola polonesa”, formada por estes jovens compositores que estavam apresentando obras de vanguarda, que fugiam das correntes serialistas, música concreta e eletrônica. Surgia o sonorismo.

1.6 Sonorismo, um estilo apresentado através do Outono de Varsóvia

O musicólogo Carl Dahlhaus (1928 – 1989) em seu livro *Fundamentos da Historiografia Musical*, publicado em 1977, comentou sobre a tendência que se estabeleceu de historicizar compositores e suas obras como exemplos de “progresso” nas técnicas composicionais.

²⁰ The 1960 and 1961 festivals continued the parade of new Polish compositions, which by this stage were beginning to show fascinating glimpses of innovative creative personalities. Among the highlights in 1960 were Baczewicz’s Sixth String Quartet, Górecki’s *Scontri*, Kotoński’s *Study on One Cymbal Stroke* (*Etiuda na jedno uderzenie w talerz*), Lutosławski’s *Five Songs*, Penderecki’s *Dimensions of Time and Silence* (*Wymiaru czasu i ciszy*), *Tertium datur* by Bogusław Schaeffer (b. 1929), Serocki’s *Episodes*, Szabelski’s *Sonnets* and radio operas by Baczewicz and Zbigniew Wiszniewski (b. 1922). The 1961 festival was distinguished above all by the premieres of the full, revised version of Lutosławski’s *Venetian Games* (*Gry weneckie*) and Penderecki’s *Threnody for the Victims of Hiroshima* (*Tren ofiarom Hiroshimy*).

Desde a segunda Guerra Mundial há uma tendência geral de ouvir a música com menos interesse nas obras em si do que na tendência que elas representam. Em casos extremos as composições se resumem a meras fontes de informação dos últimos desenvolvimentos das técnicas composicionais empregadas. Elas não são percebidas em termos estéticos em si, como obras de conteúdo criativo, mas como evidência documental de um processo que ocorre por meio e através das técnicas composicionais. ²¹ (DAHLHAUS, 1997, p. 23, 'tradução nossa')

Essa postura, aqui criticada por Dahlhaus, foi adotada em relação à música polonesa do começo dos anos 1960, o que gerou confusão, desentendimento e imprecisão em descrever obras provenientes de um mesmo país, mas com riqueza e diferença notórias. Críticos e jornalistas adotaram o termo *escola polonesa*, na tentativa de dar nome ao que estava sendo produzido na Polônia. No entanto, o termo não pode ser entendido da mesma forma que se compreende *Segunda Escola de Viena*, formada por Arnold Schoenberg como professor, seguido por seus discípulos Anton Webern e Alban Berg.

O termo *escola polonesa* não é completamente inédito, pois o compositor Zygmunt Mycielski (1907 – 1987) havia usado o termo para definir a música polonesa composta até a Conferência de Łagów em 1949. O termo é utilizado também no prefácio do programa do primeiro Festival *Outono de Varsóvia*, em 1956, mas referia-se à música polonesa desde Łagów. O termo surge anos depois na imprensa internacional como etiqueta que dava nome ao desenvolvimento da vanguarda polonesa do final dos anos 1950, começo dos 1960, descrição que era de certa forma incompreensível nos meios musicais poloneses. “Suficientemente peculiar, observadores estrangeiros concentraram-se na unidade estética da música polonesa como um fenômeno integral na vida musical, mas os críticos poloneses reagiram voltando sua atenção para a variedade e riqueza dos recursos estilísticos.”²² (MIRKA, 1997, p. 5, 'tradução nossa')

Primeiramente deve-se entender que Witold Lutosławski não faz parte do grupo da escola polonesa, esse é um dos erros em agrupar todos os compositores sob uma mesma definição. O compositor ficou, certa forma, fora do fenômeno da escola polonesa, desenvolvendo sua obra individualmente. Ele era um compositor

²¹ DAHLHAUS, Carl. *Foundations of Music History*. New York: Cambridge University Press, 1997. p. 23.

²² Characteristically enough, when foreign observers concentrated on the aesthetic unity of Polish music as an integral phenomenon in musical life, Polish critics reacted by turning their own attention to the variety and wealth of its stylistic resources.

estabelecido nos anos pós-guerra, trabalhando na *Rádio Polonesa*, compondo música para rádio, teatro e obras de música funcional através de várias composições para crianças. Além disso, compunha sua obra de música erudita nos anos 1950 e havia passado pelos estilos neoclássico e dodecafônico. Mas seu legado para a história da música seria o aleatorismo controlado. Há uma história conhecida, o compositor havia escutado o *Concerto para piano e Orquestra* (1957 – 1958) de John Cage na rádio em 1960 quando percebeu que uma pequena porção de aleatorismo controlado o liberaria da micro-rítmica de obras anteriores. Isto deu às composições de Lutosławski desde 1961 em diante, variedade e estilo pessoal fazendo com que sua música se destaque não somente da dos seus compatriotas mas também da obra de compositores em outros países. *Jogos Venezianos* (1961) é um marco da obra musical do artista sendo o primeiro produto dessa nova abordagem musical.

Lutosławski viu o surgimento dos jovens Krzysztof Penderecki e Mikołaj Górecki que juntamente com Kazimierz Serocki e Tadeusz Baird teriam lançado os fundamentos da dita *escola polonesa*. Certamente, havia dois objetivos comuns entre os poloneses após o ano de 1956, que residem no plano político-filosófico. O primeiro deles era apagar ou ignorar as evidências da influência comunista em música e ir além do realismo socialista no desenvolvimento composicional. O outro era o desejo compartilhado de compensar o tempo perdido dos anos de completa censura. Este espírito de mudança, de aspiração pela liberdade de expressão pode ter dado a sensação de unidade, apesar das evidências, não somente pelas performances, da diferenciação estilística e estética entre os compositores. O compositor Marcos Lucas em seu artigo *A música polonesa dos anos 60-70 e sua influência na música brasileira* cita comentários de Lutosławski quando perguntado sobre a escola polonesa.

A questão é muitas vezes a mim colocada e sempre respondo que não há tal coisa como uma escola polonesa, pois os compositores em atividade hoje estudaram com professores diferentes, não havia um único professor que houvesse fundado uma escola... é uma coincidência que muitos compositores tenham surgido na Polônia nesse momento histórico. Uma razão provável é que a musa esteve calada por muito tempo em nosso país. Não temos uma tradição tão rica como os alemães, os italianos ou franceses. Ainda não estamos esgotados, somos mais jovens em música do que outras nações. Naturalmente isso não se aplica a todos os aspectos da nossa cultura, afinal, uma das primeiras universidades foi fundada em Cracóvia. Entretanto nossa veia musical ainda não foi exaurida, nós ainda guardamos um “frescor” – e é esse frescor que une os compositores poloneses que, por outro lado, tem personalidades muito diferentes. (LUCAS, 2000, p. 5)

Diferente dos representantes da vanguarda ocidental, como Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen ou John Cage, que em manifestos, leituras e entrevistas apresentaram suas teorias, declarações estéticas e procedimentos tecnológicos, os expoentes da chamada escola polonesa nada escreveram para explicar a sua música. Portanto, no início dos anos 1960 os críticos e jornalistas se viram frente a tarefa de definir os traços do novo estilo, contando com as partituras e com suas próprias impressões auditivas.

Contudo, as fontes históricas provam o contrário com relação à ausência de material para formulação de uma opinião sobre o estilo. Um exemplo disso é o fato de que a partir de 1958 a *Editora Musical Polonesa*, PWM, tornava os manuscritos em partituras impressas, obras que por vezes publicadas no mês de suas estreias. Desde o início o Outono de Varsóvia teve vínculo com a gravadora estatal, *Polskie Nagranie*, que distribuía gravações ao vivo do festival muitas vezes poucas horas depois das performances. Material que era enviado para vários países logo após a realização do Festival.

As discussões em torno do termo ainda continuam, mas sua relevância é do ponto de vista histórico e geográfico e não propriamente musical ao pretender agrupar compositores de diferentes perfis composicionais.

Há outro termo que está sobreposto ao de escola polonesa, que pode ser definido com mais precisão – sonorismo. Józef Chomiński²³ (1906 - 1994), um dos musicólogos mais importantes dos anos pós-guerra, vinha pesquisando e escrevendo sobre a sonoridade na música europeia, em 1956 publicou um estudo sobre o som em si, que traria novas idéias especialmente para a música do século XX. A partir dos anos 1950 a música polonesa estava somente emergindo da estagnação em que se encontrava, então, *sonorystyka*, não tinha relevância para as composições polonesas daquela época. Ele pretendia iniciar uma discussão sobre a música desde Claude Debussy (1862 – 1918) a Igor Stravinsky (1882 – 1971) até a *Klangfarben* da Segunda Escola de Viena. Sua intenção era fazer uma abordagem musical não pelos parâmetros tradicionais e aspectos técnicos da composição, mas pelas qualidades puramente sonoras geradas por esses meios. Doze anos depois, ele publicou o primeiro estudo da nova música polonesa, aplicando sua teoria a uma ampla gama de

²³ Józef Chomiński foi um musicólogo polonês de descendência ucraniana, criador da teoria sonorística, que estuda a emancipação do som na música contemporânea, um dos mais eminentes humanistas poloneses do século XX. Estudou musicologia na Universidade de Lwów, onde também recebeu o título de doutor, realizou sua habilitação na Universidade de Poznań e foi professor da Universidade de Varsóvia.

compositores contemporâneos: de Baird e Lutosławski a Górecki, Penderecki e Bogusław Schaeffer.

Chomiński emprega termos como “técnica sonorística”, “sonorística musical”, “instrumentos sonorísticos” e “estruturas sonorísticas”, mais do que o termo geral *sonorismo* que surgiria posteriormente. O musicólogo identificou quatro áreas de pesquisa: a) tecnologia sonora b) regulação temporal, c) estruturas verticais e horizontais, d) transformação de som e forma. A coordenação dessas cinco áreas, equivalem à “regulação sonorística”, segundo Chomiński.

Outro estudo sobre o fenômeno foi realizado pelo musicólogo polonês Tadeusz Zieliński (1931), este catalogou obras que possuem características do *sonorismo*, porém não fez menção do termo. Nenhum dos dois musicólogos realizou uma síntese teórica detalhada e, inclusive, alguns historiadores poloneses ignoram o tema por completo em seus trabalhos. Posteriormente o *sonorismo* deixou de ser utilizado como estilo.

A musicóloga polonesa, Danuta Mirka, retomou o tema e publicou em 1997 um estudo de sete das principais obras do chamado período sonorista de Penderecki, entre 1959 e 1962. Ela comenta em seu prefácio que sentiu a necessidade de escrever essa obra quando sendo assistente na Academia de Música em Katowice pediu aos estudantes para analisar peças do compositor polonês e o resultado foram descrições vagas de um período que eles consideravam de experimentação e não como a primeira fase artística e criativa do compositor polonês. Mirka utiliza esquemas gráficos, estruturas linguísticas e a teoria dos conjuntos para identificar sistemas que envolvem timbre, articulação e pares binários de oposições entre notas, dinâmica e tempo (contínuo-descontínuo, móvel-imóvel, agudo-grave, etc).

O estudo mais recente sobre a história da música polonesa foi realizado pelo musicólogo inglês Adrian Thomas²⁴, *A música Polonesa desde Szymanowski*, livro publicado em 2005. O trabalho inicia com o relato do legado deixado por Karol Szymanowski (1882 – 1937), passa pelos anos da guerra e pós-guerra, até a música depois da morte de Lutosławski em 1994. O historiador dedica um capítulo a tentar elucidar as controvérsias entre *escola polonesa* e *sonorismo*, analisando obras de Penderecki, Górecki e Szalonek (1927 – 2001).

O termo *sonorismo* está intrinsecamente relacionado com o início da carreira

²⁴ Adrian Thomas é professor emérito da Universidade de Cardiff, especialista em música polonesa. Iniciou sua carreira na Universidade de Belfast, posteriormente indo para a Universidade de Cardiff, onde se aposentou em 2010.

do compositor Krzysztof Penderecki. Dois anos foi o tempo que o jovem levou para entrar nas salas de concerto de maior prestígio do mundo com uma série de obras que provocaram no público e nos intérpretes reações diversas, desde admiração à condenação, de aplausos a protestos. Seu nome começou a ganhar fama em 1959, depois que três peças – *Emanações* (1958), *Salmos de Davi* (1958) e *Strophes* (1959) – foram enviadas anonimamente para a competição da *Associação dos Compositores Poloneses*, obtendo os três primeiros prêmios. *Strophes* fez parte do programa do *Outono de Varsóvia* nesse mesmo ano e, em 1960, o festival presenciou a estréia de uma nova composição, *Dimensões do Tempo e do Silêncio* (1960 – 1961). Penderecki alcançou fama mundial com a obra *Anaklasis* (1959 – 1960), tocada no *Donaueschinger Musiktage* em 1960 e com o sucesso de *Threnody para as Vítimas de Hiroshima* (1960), que recebeu um prêmio em Paris da *Tribuna Internacional dos Compositores da UNESCO*, 1961. As obras que se seguiram, particularmente *Polymorphia* (1961), *Fluorescences* (1962) e *Canon* (1962), confirmaram a presença do até então desconhecido compositor na arena da música contemporânea. Desde o começo, o nome de Penderecki simbolizou uma nova corrente musical. Sua música era percebida não somente como uma das primeiras e mais importantes manifestações do *sonorismo*, mas também como o parâmetro de medida, com os quais outras obras e compositores classificados como *sonoristas* deveriam ser comparados. Praticamente tudo que foi falado ou escrito sobre *sonorismo* naquela época envolvia o nome de Penderecki.

A origem da palavra *sonorismo* vem do francês, *sonner*, que significa soar. O *sonorismo* tem como fator primordial os valores sonoros da obra. Tais explorações do som levaram à descoberta de uma riqueza e novidades sonoras que não existiam antes na história da música. Os estilos tradicionais da música têm o som em si, como consequência dos procedimentos composicionais que se referem à melodia, ritmo, contraponto, harmonia, pois se referem à maneira como o compositor dispõe notas musicais individualmente. O *sonorismo* apresenta uma nova postura em relação ao material sonoro, no qual o som é o agente principal, o material de domínio do compositor com o qual irá realizar a obra de arte musical. Desde o início os que tentavam descrever o que era o *sonorismo*, usavam termos como “campos sonoros”, “blocos sonoros”, pois os compositores utilizavam vários sons em conjunto para formar massas sonoras, o que diferencia este estilo dos demais vistos até o momento na história da música. Em alemão essa música era descrita como *Klangflächenmusic*

e em inglês como *sound-mass music*. O *sonorismo* necessitava então de novas formas de análise, não mais baseadas em critérios harmônicos, contrapontísticos ou de redução, mas parâmetros que pudessem diferenciar e compreender as massas sonoras. O timbre era considerado um desses parâmetros de análise, um critério complexo entendido como uma função instrumental e de orquestração. As novas sonoridades do novo estilo eram obtidas por uma maneira atípica de tocar instrumentos tradicionais.

Depois do *dodecafonismo*, outra técnica que interessara os poloneses foi o *serialismo integral*. A impressão causada pela técnica era fruto das frequentes visitas dos compositores a Darmstadt e também pela intelectualidade e magia dos procedimentos no qual uma única nota podia ser justificada, assim como todos os outros parâmetros musicais. O rigor matemático do *serialismo integral* era ainda mais fascinante para os jovens poloneses, pois a educação deles havia ocorrido à sombra do culto artístico do gênio que consistia em uma inspiração vaga, além da imagem artística como um processo irracional, guiados pela intuição mais do que pelo intelecto, aspectos da grande tradição romântica polonesa. Mesmo com todo esse fascínio, o *serialismo integral* propriamente dito – serialização das notas, ritmos, dinâmica, timbre e articulação – era muito raro nos trabalhos dos compositores poloneses. O pouco sucesso do serialismo na Polônia se deve a sua extrema complexidade na fase pré-composicional e na composição propriamente, o que desencorajava sua aplicação nas obras musicais.

Outro argumento contra a técnica se referia à percepção de que a sua recepção pelo público seria incompleta, passando despercebidos os intrincados procedimentos empregados para a realização da obra musical. Ao invés das séries musicais, o público ouviria somente as características gerais, como estrutura, timbre, densidade e movimento. Parecia-lhes paradoxal, pois os compositores de Darmstadt estavam concentrados nas notas individualmente, mas a audiência não seria capaz de perceber o processo composicional. Já que a música era percebida pelas suas características gerais e não pelas complexas relações das notas entre si, os compositores poloneses abandonaram a serialização, mas focaram nos campos sonoros e texturas geradas por ela. No Ocidente essas mudanças foram notadas no estilo de György Ligeti (1923 – 2006) e Iannis Xenakis (1922 – 2001). Na Polônia, surgia o *sonorismo*, o fio condutor da música polonesa a partir dos anos 1960.

Neste novo estilo, Penderecki alcançou riqueza de invenção nas cordas, criando maneiras de tocar totalmente novas. Ao lado de técnicas já conhecidas como *arco* e *pizzicato*, ele fez uso de vários tipos de vibratos rápidos e lentos. Utilizou também as conhecidas técnicas como *legno battuto*, *col legno* e *sul ponticello*, que eram pouco empregadas até então. Os instrumentos de cordas na obra de Penderecki são utilizados como percussão, pois utilizam o arco e as mãos para obter efeitos percussivos ao tocar as cordas e todo o corpo do instrumento. (Exemplo 1)

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

Ao lado da orquestração e das técnicas instrumentais, as texturas dependem de diferentes parâmetros que determinam a estrutura interna das massas sonoras, como densidade, mobilidade, homogeneidade e diversidade. As novidades de texturas eram muitas vezes afetadas por maneiras atípicas de tocar, mas também por especificidades naturais de textura. Um desses fenômenos é o *cluster*, usado primeiramente por Henry Cowell (1897 - 1965). O *cluster* ficou conhecido como uma das características do sonorismo de Penderecki, que vai mais além do que Cowell, pois constrói *clusters* com semitons e quartos de tons e causa movimentos variando a amplitude para maior ou menor intervalos dos extremos. Ele desenvolve *clusters* que começam com uma nota, abrem-se, expandindo para formar o *cluster* e voltam à nota inicial. (Exemplo 2)

No final dos anos 1950, começo dos 1960, Penderecki trabalhou no *Estúdio Experimental da Rádio Polonesa* em Varsóvia, compondo música para teatro e programas de rádio. Esse fato explica o fato do sonorismo ser um estilo no qual os sons pareciam ser produzidos eletronicamente e não por instrumentos tradicionais. Foi na música eletroacústica que Penderecki entrou em contato com essas sonoridades. A biografia do compositor parece confirmar essas observações.

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

ABBREVIATIONS AND SYMBOLS

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

Exemplo Musical 2 –K. Penderecki: *Polymorphia*: trecho (figuras 58 e 59 da partitura)
demonstrando a notação de clusters e notação cronométrica.

The image displays a page of a musical score for the string section of Krzysztof Penderecki's *Polymorphia*. The score is organized into four systems of staves, labeled Vn (Violins), VI (Violas), Vc (Violins), and Vb (Violas). Each system contains two staves. The notation is highly complex, featuring large, dark, irregular shapes representing clusters and glissandos. Specific performance instructions are written above and below the staves, including 'ord.' (order), 's.p.' (sustained piano), 'pp' (pianissimo), and 's.f.' (sustained forte). The score is divided into measures, with some measures grouped together (e.g., 1-12, 13-18, 19-24, 25-30). A final section is marked with the number '17'. The overall appearance is that of a highly experimental and non-traditional musical score.

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

A proximidade com a música eletroacústica pode ser percebida também na notação musical, Penderecki trouxe para a música instrumental a grafia da música eletroacústica. Para as notas, o compositor utiliza retângulos e triângulos, fazendo menção aos *clusters* e *glissandos*. As partituras traziam uma bula no início para explicar a notação empregada.

Mas a maior inovação de Penderecki é a organização do tempo. Algumas vezes o fenômeno rítmico era escrito com notação aproximada, durações individuais eram indicadas pelo compositor, mas deixadas para a livre interpretação do músico. Em outras obras, os ritmos eram especificados de forma tradicional, com precisão e com divisões complicadas, a duração era fixada pela marcação de diferentes andamentos, com a ajuda de metrônomo. As durações eram fixadas por uma “linha do tempo” que

corria na parte de baixo da partitura, indicando uma notação cronométrica. Este recurso foi usado por Penderecki primeiramente nas obras *Strophes* (1959) e *Anaklasis* (1960).

Krzysztof Penderecki não foi o único a compor no estilo. Obras como, *Estudos* (1961) de Baird, *Genesis* (1962-3) de Górecki, *Herbsttag* (1960), *Riff62* e *Generique* (1963) e *Ditongos* (1964) de Kilar, *Equivalenze sonore* (1959) e *Pequena Sinfonia: Escultura* (1960) fazem parte do *sonorismo*. Contudo, é a obra de Penderecki que teve projeção internacional, sendo a mais tocada e conhecida desse período. A recepção das primeiras obras de Penderecki estabeleceu o que era entendido como *sonorismo*, muitas vezes compreendido como um estilo destituído de interesse intelectual e organização formal. Danuta Mirka comenta que

A visão do sonorismo, em sua atitude anti-intelectual em relação ao problema de criação artística, é significativa para localizá-lo na história da música do século XX. Como regra, sonorismo é considerado uma reação à orientação hiperformalista do serialismo, com suas rigorosas técnicas e predominância do processo formal sobre o resultado sonoro final (Meyer K. 1983: 87; Erhardt 1975: 39). Por outro lado, o anti-intelectualismo do sonorismo polonês o separa da música de Ligeti e Xenakis, podem ser aparentemente semelhantes, é baseada em uma sutil relação entre os tons: “micropolifonia” no caso de Ligeti e procedimentos matemáticos no caso de Xenakis. Assim, o sonorismo foi relegado na história da música a um estilo de exploração sonora, como uma continuação dos experimentos iniciados pelos Futuristas Italianos, continuados por Varèse e expandidos posteriormente nas áreas de música eletrônica e música concreta. ²⁵ (MIRKA, 1997, p. 16, ‘tradução nossa’).

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

Ao ouvir a música de Penderecki e de outros sonoristas, percebe-se a liberdade

²⁵ The view of sonorism, as anti-intellectual in its attitude towards the problem of artistic creation, is also of significance for the location of that style in the history of twentieth-century music. As a rule, sonorism is considered to be a reaction to the hyperformalist orientation of serialism, with its rigorous technical regulations and predominance of formal processes over the resulting sound effect (Meyer K. 1983: 87; Erhardt 1975: 39). On the other hand, Polish sonorism’s purported anti-intellectualism has also separated it from the music of Ligeti and Xenakis, which, though audibly similar, is based on subtle relationships among tones: “micropolyphony” in the case of the former composer and mathematical stochastic procedures in the case of the latter. Thus, in the history of music, sonorism has been relegated to the stream of sound explorations, as a continuation of experiments begun by the Italian Futurists, continued by Varèse, and expanded further in the areas of electronic and concrete music.

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

1.7 Desdobramentos relacionados com o festival

Os principais jornais da Alemanha, Inglaterra e Estados Unidos enviavam seus correspondentes para cobrir o evento. Essa cobertura trouxe importantes oportunidades para os compositores poloneses fora do país, que apesar das restrições de viagens ao exterior pelo governo, conseguiram sair do país para tocar e estudar. O contato com o Ocidente se intensificava ainda pela vinda de muitos compositores de vanguarda ao evento.

Peter Heywort (1921 – 1991) era um dos especialistas, sempre presente no festival, foi o chefe da crítica musical do jornal Inglês, *Observer*, de 1955 e 1988, responsável por escrever sobre música contemporânea e cobrir as estreias das obras de compositores como Benjamin Britten, Sir Michael Tippett (1905 – 1998), Luigi Nono, Hans Werner Henze (1926 - 2012) e Krzysztof Penderecki. (THE NEW YORK TIMES, 2017, em linha). Paul Moor (1924) era o correspondente enviado, da Revista *Times* e do jornal *New York Times*. Contudo, a ligação mais forte de um jornalista com a música polonesa, foi a de Otto Tomek (1928), enviado da WDR (Canal de Comunicação da Colônia). (THOMAS, 2005, p. 90)

As obras de muitos compositores da vanguarda eram interpretadas no Festival, sendo que muitos deles vieram à Varsóvia para prestigiar o evento. Evangelisti, Hába, Nono e Stockhausen, estiveram presentes em 1958, Pierre Schaeffer e Shostakovich em 1959, Britten e Nono em 1961 e Cardew, Carter, Donatoni e Xenakis em 1962.

Apesar do intenso controle para viagens ao exterior, visitas profissionais eram permitidas. Não houve festival Outono de Varsóvia em 1957. Contudo, um grupo de

compositores poloneses – Dobrowolski, Kilar, Kotonski, Krenz e Serocki - esteve no Curso de Férias em Darmstadt. Lutosławski havia estado em Helsinki, Salzburg, e também em 1957, atuou para a volta da Polônia à Sociedade Internacional de Música Contemporânea. Em 1958, juntamente com Bacewicz, esteve em Estrasburgo no festival da Sociedade Internacional, sendo apontado como membro do júri do festival que ocorreria no ano seguinte, em Roma. Penderecki viajou para o exterior pela primeira vez em 1959, para a Itália e posteriormente para Paris em 1961.

O Festival havia se tornado um local de encontro entre Ocidente e o Leste, trazendo oportunidades para os compositores poloneses se tornarem conhecidos internacionalmente e abrindo as portas os estrangeiros interessados em vivenciar a música de vanguarda polonesa.

CAPÍTULO 2 OS FESTIVAIS DA GUANABARA

Os Festivais da Guanabara ocorreram em um período de cerceamento da liberdade de expressão no Brasil, que foi a ditadura, mais especificamente depois do anúncio do AI-5. A questão cultural, ponto delicado da ditadura, pois praticamente toda a classe artística era de esquerda, teve seu momento auge, politicamente e musicalmente, nos Festivais da Canção de 1968. Esses eventos foram a inspiração para a criação de um festival nos mesmos moldes, mas para a música de concerto. A primeira edição do Festival da Guanabara, em 1969, foi a mais relevante historicamente, onde a questão do nacionalismo foi levantada pelos jovens compositores, através de obras de concerto que transcendiam a questão e levavam a música brasileira em direção à vanguarda.

2.1 Nacionalismo e vanguarda desde a Semana de 22 até os anos 1960

A questão do nacionalismo e de identidade na música de concerto vem desde a Semana de 22, e o debate foi se intensificando através dos anos, com os textos de Mário de Andrade, *Ensaio sobre a Música Brasileira* (1928), com o Manifesto do Grupo *Música Viva* (1946), com a *Carta Aberta aos Músicos do Brasil* (1950), e com o manifesto do Grupo *Música Nova* (1963). Estes importantes documentos da música de concerto brasileira apresentam “o drama vivido pelos *atores-compositores* resume-se nos impasses teóricos e ideológicos estabelecidos entre a técnica contrapontística e o nacionalismo musical e entre a técnica dodecafônica e eletroacústica e a música universal.” (CONTIER, 1975, p. 119). Além de serem testemunhos de suas épocas estabelecendo uma estreita relação com as questões político-sociais e históricas, brasileira e mundial.

A histórica Semana de Arte Moderna que ocorreu na verdade durante três dias, 13, 15, 17 de fevereiro de 1922, tinha como propósito colocar as manifestações culturais (literatura, pintura, escultura, música) em dia com as vanguardas europeias. A influência artística europeia era consequência histórica, devido ao Brasil ser um país de colonização portuguesa, de referências artísticas e culturais francesas, além

do fato da imigração de 3,8 milhões de estrangeiros europeus (italianos, espanhóis, alemães, poloneses, ucranianos, dentre outros) e japoneses, entre 1887 e 1930.

O período de 1887-1914 concentrou o maior número, com a cifra aproximada de 2,74 milhões, cerca de 72% do total. Essa concentração se explica, entre outros fatores, pela forte demanda de força de trabalho para a lavoura de café, naqueles anos. A I Guerra Mundial reduziu muito o fluxo de imigrantes, mas após o fim do conflito (1918) constatamos uma nova corrente imigratória que se prolonga até 1930. (FAUSTO, 2007, p. 275)

O Brasil foi território colonial submetido ao poder de uma metrópole. Esteve, por esse motivo, sob direta influência europeia durante 450 anos, mesmo depois de sua Independência. A mudança de orientação ocorreu somente após a II Guerra Mundial, para a influência americana, sentida até hoje. Contudo, na São Paulo dos anos 20, “71,4% dos italianos existentes no Brasil viviam no Estado de São Paulo e representavam 9% de sua população total.” (FAUSTO, 2007, p. 279). Esse fato se refletia diretamente no gosto musical do público consumidor de música, e outras artes em geral, demonstrando gosto pela estética romântica europeia e pelo virtuosismo instrumental, situação reforçada pela formação europeia recebida pelos estudantes de artes.

No mês seguinte ao da Semana de 22, em março, nascia o Partido Comunista do Brasil, cujos fundadores em sua maioria provinham do movimento anarquista. A vitória da Revolução de Outubro de 1917 na Rússia e os ideias socialistas de esquerda estavam presentes no Brasil, e os artistas e intelectuais começavam a se posicionar politicamente. O compositor Gilberto Mendes em seu artigo/depoimento comenta sobre isso:

Oswald de Andrade inscreveu-se logo a seguir no Partido Comunista Brasileiro, por coincidência fundado no mesmo ano de 1922, como consequência do movimento anarquista de São Paulo, de imigrantes italianos e espanhóis. Oswald era comunista bem ao estilo “anos 20”, convencido de que as massas um dia saberiam apreciar o “biscoito fino” de sua vanguarda literária. Já Mário de Andrade não acreditava nisso e, alguns anos depois, escreveu um histórico documento rompendo com as diretrizes da Semana, taxando-as de classistas, divorciadas dos reais interesses do povo. Vale lembrar que Oswald de Andrade e Mário de Andrade são dois autores fundamentais do modernismo brasileiro. Oswald se desligaria do Partido Comunista alguns anos depois, enquanto Mário de Andrade endureceu sua posição num sentido cada vez mais engajado, exercendo grande influência sobretudo entre os compositores brasileiros. (MENDES, 1998, p. 37)

A teorização sobre o nacionalismo em música seria apresentada seis anos após a “Semana de Arte Moderna”, justamente por um dos pilares do modernismo brasileiro, Mário de Andrade, com o *Ensaio sobre a Música Brasileira* (1928). Neste texto, o autor ressalta a importância do uso da música folclórica, da música popular, “afim de escrever peças segundo o princípio da *tese nacional*.” (CONTIER, 1975, p. 124) Contier comenta as ideias de Mário sob o viés político

Essas preocupações estético-ideológicas, com algumas colorações políticas, não se identificaram com os anseios populistas de Getúlio Vargas (1930-1945) ... Mário apesar de esboçar uma ideologia que esbarrava em alguns anseios populistas, sempre negou quaisquer engajamentos político-partidários com o Estado Nacional. O objetivo central de Mário de Andrade e de seus partidários prendia-se à uma possível fuga da tradição europeia. Essa fuga fundamentava-se em uma ampla pesquisa das tradições populares brasileiras. (CONTIER, 1975, p. 124)

Mário ao que tudo indica não tinha interesses políticos partidários com sua atuação artística. Villa-Lobos por sua vez, se beneficiou do Estado Novo e conseguiu o apoio de Getúlio Vargas para realizar seu sonho de introduzir nas escolas a educação musical através do canto orfeônico. Esse fato fez com que os artistas de esquerda fossem reticentes com relação ao compositor. Além disso, “teve simpatias pelo nazismo nos anos 30, chegando a ser convidado para uma viagem à Alemanha no famoso dirigível “Graf Zepellin”. (MENDES, 1998, p. 38) O político e o compositor, eram duas figuras controversas e contraditórias da cena brasileira.

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

Contudo, a chegada de um músico alemão, Hans- Joachim Koellreutter, que

desembarcou no Rio de Janeiro no dia 16 de novembro de 1937, iria movimentar a vida musical do país em outra direção estética, oposta à do nacionalismo. Trouxe na bagagem uma vasta experiência com a música contemporânea europeia e a vivência com importantes nomes da cena musical. Vale destacar seus estudos com o regente alemão Hermann Scherchen (1891 – 1966). Este maestro alemão foi certamente uma das fortes influências na formação do jovem músico, por sua atuação na divulgação da música nova.

Como se sabe, os esforços de Scherchen foram desde cedo consagrados à divulgação e melhor compreensão da música nova – de todas as épocas -, cabendo a ele primeiras audições de obras fundamentais, hoje totalmente incorporadas à literatura contemporânea (Paul Hindemith, “Segunda Escola de Viena” – com Arnold Schoenberg, Alban Berg e Anton Webern -, Serge Prokofiev, Igor Stravinsky, Luigi Dallapiccola, Luigi Nono, Hans – Werner Henze e tantos mais), tendo se tornado referência as primeiras audições que realizou do Concerto de Alban Berg e de *Déserts*, de Edgard Varèse, por exemplo. (KATER, 2001, p. 45)

A atuação de Scherchen não se limitava somente a performance, foi igualmente um pensador, teórico, pedagogo, conferencista e escritor. “Música Viva” foi o nome escolhido por ele para um periódico musical que editou em Bruxelas de 1933 a 1936. Através deste breve histórico das atividades de Scherchen podemos compreender as origens das atividades musicais desenvolvidas por Koellreutter no Brasil.

O músico alemão, assim como Guarnieri, formou em torno de si uma escola de composição, da qual participaram jovens como, Cláudio Santoro, Guerra-Peixe, Eunice Catunda, Esther Scliar, Edino Krieger, dentre outros. O Grupo chamado de “Música Viva”, não seguia a linha nacionalista, mas era alinhada com a vanguarda, que naquele momento (após 1945) significava compor utilizando a técnica dos doze sons de Schoenberg. Koellreutter trouxe as novidades do que se fazia em música na Europa, mas segundo Edino Krieger, o alemão não tinha muita familiaridade com a técnica dos doze sons e foi o interesse de Santoro pelo dodecafonismo que fez com que ele fosse se atualizar para ensinar. Krieger comenta em entrevista:

Eu cheguei em 1943 e comecei a estudar e frequentar esse grupo essa escola. Comecei a me informar dessas novidades, inclusive a técnica serial o dodecafonismo mesmo para ele era uma experiência nova. Foi o Cláudio Santoro que começou a fazer perguntas instigantes, estava fazendo música

de vanguarda e começou a perguntar como era a técnica dodecafônica de Schoenberg, o Koellreutter então foi estudar isso para ensinar aos alunos que estavam interessados. Ele trouxe também a harmonia funcional que não se conhecia aqui. A harmonia moderna de Hindemith. Mas foi Cláudio Santoro que começou a perguntar, por que ele tinha sabido de uma técnica nova criada por Schoenberg. Então o Koellreutter foi se aprofundar para poder transmitir para poder ensinar, para saber quais eram as normas e as aplicações da técnica.(KRIEGER, 2011)

O Grupo “Música Viva” passou a ser um núcleo de compositores dodecafônicos, que em 1946 lançou um manifesto, onde detalhadamente expunha suas convicções musicais e ideológicas. O texto é fruto do seu tempo, ou seja, o pós-guerra, no qual os artistas têm posturas a adotar e funções a cumprir em relação à arte e à sociedade.

É possível perceber através do texto do manifesto, que uma das questões que mais preocupava o grupo era “a música, como produto da vida social”. Isso é escrito várias vezes no decorrer do texto, de diversas formas. “A arte musical é o reflexo do essencial na realidade”. “Música Viva... por uma arte musical que seja a expressão real da época e da sociedade”. “Música viva acredita na função socializadora da música que é a de unir os homens, humanizando-os e universalizando-os”. (MARIZ, 2000, p. 298)

O texto apresenta conteúdo de cunho político-ideológico, “música viva... apoiará qualquer iniciativa em prol de uma educação não somente artística, como também ideológica, pois não há arte sem ideologia”. O compositor Gilberto Mendes comenta

... os principais compositores do grupo Música Viva, Cláudio Santoro, Guerra-Peixe, Eunice Katunda, Edino Krieger, eram ligados, direta ou indiretamente, ao Partido Comunista Brasileiro, que vivera na legalidade entre 1945 e 1948, com muita presença na opinião pública. Ao mesmo tempo, eram os primeiros compositores atonais e dodecafônicos brasileiros na vanguarda musical de então. Contradição viva! (MENDES, 1998, p. 39)

Não seria contraditório se o Partido Comunista não tivesse abandonado a revolução também na arte. Os ideais de esquerda e a vanguarda musical eram duas correntes de pensamento totalmente opostas na Europa naquele momento, sendo a música de vanguarda tida como burguesa, decadente, formalista, dissociada das reais

necessidades da sociedade, gerando muita discussão no Leste Europeu, sob direta influência da Rússia. No entanto, no Brasil, como é visível através do manifesto, elas andavam de mãos dadas. Contudo, essa situação mudaria nos anos seguintes.

A questão nacionalista também foi um ponto mencionado no manifesto, “Música Viva combate [...] o falso nacionalismo em música, isto é, aquele que exalta sentimentos de superioridade nacionalista na sua essência e estimula as tendências egocêntricas e individualistas que separam os homens, originando forças disruptivas”. (MARIZ, 2000, p. 299). Ao se referir ao nacionalismo em música, o Grupo se posicionava, nesse momento, contra a principal corrente composicional presente no Brasil, que havia iniciado seu desenvolvimento através dos postulados de Mário de Andrade e os compositores por ele influenciados.

O texto segue sendo ainda mais enfáticos em sua argumentação, “Música Viva apoiará qualquer iniciativa de desenvolver e estimular a criação e divulgação da boa música popular, combatendo a produção de obras prejudiciais à educação artístico-social do povo.” Afirmações contra o que estava ocorrendo musicalmente naquele momento, teriam resposta pelo compositor Camargo Guarnieri, quatro anos depois. O manifesto termina com o seguinte parágrafo.

Conscientes da missão da arte contemporânea em face da sociedade humana, o Grupo Música Viva acompanha o presente no seu caminho de descoberta e de conquista, lutando pelas ideias novas e um mundo novo, crendo na força criadora do espírito humano e na arte do futuro. (MARIZ, 2000, p. 299)

O documento do grupo Música Viva foi escrito um ano após o fim da II Guerra Mundial, Koellreutter havia vindo ao país fugindo do nazismo, e, neste texto, junto com outros jovens compositores brasileiros, demonstram, com palavras de cunho humanista e de renovação, que o artista é um ser social engajado na construção do futuro.

Após vinte anos do lançamento do *Ensaio sobre a música brasileira* (1928) de Mário de Andrade, um texto produzido durante o II Congresso Internacional de Compositores e Críticos Musicais, ocorrido em 1948 em Praga, traçava as diretrizes do realismo socialista em música. Eram estas as teorias de Zhdanov para a música. (Tema já tratado no primeiro capítulo desta tese). Documento que influenciou a

produção musical no Leste Europeu e teve grandes repercussões no Brasil, não somente pelo seu conteúdo, mas pela semelhança com as ideias nacionalistas de Mário de Andrade.

Arnaldo Estrela foi o representante brasileiro no Congresso, assinando o apelo e a resolução juntamente com os representantes de outros países. Além dele, esteve presente ao evento outro brasileiro, o compositor Cláudio Santoro, que voltou ao Brasil, logo em seguida publicando artigo com suas impressões sobre a música face ao novo momento histórico. Seu engajamento com a esquerda e suas argumentações foram absorvidas por membros do Grupo Música Viva, levando à dissolução do mesmo. Gilberto Mendes comenta sobre essa situação

Essa preocupação política acabou levando os principais compositores do Grupo Música Viva a romper com o dodecafonismo e atonalismo aprendidos com Koellreutter, e a um retorno ao nacionalismo musical. Isto também aconteceu como consequência da forte repercussão que teve no Brasil a discussão mundial em torno do Manifesto Zhdanov. Este novo nacionalismo tinha como modelos signos musicais do realismo socialista soviético, adotados pelo que eles tinham de simbólico. Era uma “grife” para a sua música política”. (MENDES, 1998, p. 39)

Nesse ambiente musical de transição, debate e mudança de posturas é que surgiu a *Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil*, escrita por Camargo Guarnieri, publicada em novembro de 1950. O texto é uma resposta ao manifesto do Grupo Música Viva, se posicionando contra o atonalismo e o dodecafonismo em música, a linguagem empregada se aproxima muito dos documentos escritos (apelo e resolução) em Praga, utilizando uma terminologia zhdanovista. Trecho da carta.

Como todas as tendências de arte degenerada e decadente, o dodecafonismo, com suas facilidades, truques e receitas de fabricar música atemática, procura menosprezar o trabalho criador do artista, instituindo a improvisação, o charlatanismo, a meia-ciência como substitutos da pesquisa, do talento, da cultura, do aproveitamento racional das experiências do passado, que são as bases para a realização da obra de arte verdadeira. (NEVES, 2008, p. 188)

Ao se referir ao dodecafonismo como arte degenerada, formalista contrário aos interesses da música nacional e uma afronta à inteligência dos músicos brasileiros, Guarnieri se assemelhava e muito às declarações dos musicólogos comunistas sobre a

música de vanguarda que se desenvolvia no ocidente. Zofia Lissa, musicóloga polonesa que era a figura mais importante na aplicação do realismo socialista em música na Polônia nos anos 1940 e 1950, durante sua participação no Congresso Internacional de Musicologia em Paris, em 1954, declarou “nenhum dos nossos compositores escrevem sinfonias “atômicas”, música “concreta” ou “eletrônica”, ou quarteto “para o fim dos tempos”. (THOMAS, 2005, p. 83)

O líder do Grupo Música Viva, Koellreutter, respondeu dizendo, “não me causou surpresa a carta aberta de Camargo Guarnieri, que considero um documento de baixo nível intelectual. Essas campanhas são muito frequentes e comuns, e o nacionalismo, inúmeras vezes, já serviu de cartaz para a mediocridade. ” (NEVES, 2008, p.191) São muitas as contradições que se apresentam nesses debates, por exemplo, o Grupo Música Viva tornou-se a Seção Brasileira da Federação Internacional dos Compositores e Musicólogos Progressistas, após o retorno de Santoro do Congresso de Praga, ou seja, o responsável no Brasil por divulgar os ideais do manifesto zhdanovista de 1948.

Não somente, Koellreutter se pronunciou, mas quase que toda a comunidade musical esteve envolvida no debate das questões levantadas pela Carta. “Durante muitos meses, os jornais de todo país publicaram centenas de declarações, entrevistas e cartas, fazendo com que pela primeira vez, um problema musical fosse levado à apreciação e ao julgamento do grande público.”(NEVES, 2008, p. 185) José Maria Neves diz que a carta dividiu o meio musical em duas facções: “os adeptos do nacionalismo e os defensores da liberdade criadora ilimitada”.(NEVES, 2008, p. 185) Já Gilberto Mendes foi mais taxativo, “a partir de então, não houve compositor no Brasil que compusesse numa linha de vanguarda. Todos eram nacionalistas.” (MENDES, 1998, p. 40) E, Paulo de Tarso Salles complementa, “tem-se assim, na década de 1950, a configuração de dois tipos de nacionalismo: um de caráter estético, comandado por Guarnieri; outro político, liderado por Santoro”. (SALLES, 2005, p. 149).

Ocorreram durante os anos 1950 vários acontecimentos que seriam cruciais para a década seguinte. A aproximação de Cláudio Santoro com o Leste Europeu, a consolidação da escola de composição de Guarnieri, o embrião do que viria a ser o Grupo “Música Nova” e o início do ensino de composição em Salvador.

Cláudio Santoro esteve em tournée por países do Leste Europeu, durante o ano de 1955, atuando como regendo convidado, na Eslováquia, República Tcheca, Polônia, União Soviética e Romênia. O livro *Resgatando memórias de Cláudio Santoro* de Carlota Santoro traz transcrição de entrevistas e conversas que o compositor teve com figuras importantes da cena musical além da cortina de ferro. Em Bratislava conversou com Ján Cikker (1911 - 1989), em Praga com Antonín Sychra (1918 - 1969), Guslav Krivinka (1928 - 1990), Alois Habá (1893 - 1973) e Václav Dobiás (1909 - 1978). E, em Varsóvia com Zofia Lissa²⁶. Nesta entrevista Lissa explana sobre a função da música na sociedade e sua importância na conscientização das massas, demonstrando o alinhamento com a cartilha soviética para a música.

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

A conversa também girou em torno da questão financeira e do apoio aos compositores que viviam de sua produção musical, como eram feitas as encomendas das obras e os pagamentos. Havia um fundo anual, para o qual eles poderiam receber encomendas ou propor obras nas quais gostariam de trabalhar. A obra era entregue, mas continuava de propriedade do autor, para que o mesmo pudesse continuar a receber dividendos de performance. Como já abordado no capítulo 1, essa situação ocorria somente com aqueles músicos que compartilhavam dos ideais comunistas. Ela cita Witold Lutosławski como exemplo de compositor, “representante das mudanças decisivas que se fizeram na música polonesa” (SANTORO, 2002, p. 245) ao conseguir aliar conceitos do realismo socialista como sobriedade, originalidade, uso de canções populares. “O sentido de responsabilidade de sua obra para com a sociedade, eis o que constitui a bússola ideológica na sua criação”. (SANTORO, 2002, p. 245). Lutosławski procurava se manter neutro quanto ao partido, não compartilhava dos ideais comunistas, o que na época não podia ser abertamente declarado, fazendo com que Lissa o usasse aqui como exemplo, colocando-o em um

²⁶ Zofia Lissa foi uma importante musicóloga polonesa. Estudou musicologia e filosofia na Universidade de Lwów, realizou sua habilitação na Universidade de Poznań, indo posteriormente para a Universidade de Varsóvia. Foi igualmente, membro e vice-presidente da União dos Compositores Poloneses, a partir de sua presença é que a União começou a receber em seus quadros, não somente compositores, mas também musicólogos.

lugar no qual ele não gostaria de estar. Ao estar frente a frente com os atores principais da promoção e consolidação do realismo socialista em música, Cláudio Santoro ia estabelecendo sua visão nacionalista de cunho político à esquerda.

Durante os anos 1950, no governo de Juscelino Kubistchek (1956-1960), Camargo Guarnieri fez parte do *establishment* sendo nomeado por Clóvis Salgado, então Ministro da Educação para ser assessor especial para assuntos de música. Nessa época e nesse cargo, o compositor consolidou sua atuação e sua escola composicional. (MARIZ, 2000, p. 249) Guarnieri era o grande nome da música nacional, após a morte de Villa-Lobos.

Os anos 1950 seriam decisivos para o que viria a ser, posteriormente, em 1962 Grupo Música Nova. Nessa época, os compositores, Damiano Cozzela, Willy Correa de Oliveira, Rogério Duprat e Gilberto Mendes, entraram em contato com a poesia concreta do Décio Pignatari, Haroldo e Augusto de Campos, com quem teriam parceria. Estiveram em Darmstadt bebendo direto das fontes da vanguarda europeia, tendo contato com Stockhausen, Boulez, Nono, Pousseur, Berio. Experimentaram música aleatória, microtonal, concreta, gestual, novos grafismo e meios mixtos. (MENDES, 1998, p. 40)

Foram revelados para o grande público em 1961, durante a VI Bienal de São Paulo, na qual a Orquestra de Câmara de São Paulo, regida por Olivier Toni apresentou obras dos quatro compositores. Os anos do governo João Goulart foram de florescimento para as artes, a música popular na busca de renovação nos temas de engajamento político e social, assim como o cinema. A música de concerto vinha de uma discussão nacionalista desde 1922, os compositores estavam cansados dessa discussão nacionalista estabelecida pela hegemonia da escola de Guarnieri, e ao chegar nos anos 1960 a estética migrava para a música alinhada com a vanguarda mundial. Os compositores do Grupo Música Nova, assim como seus colegas europeus haviam feito, escreveram um manifesto em 1963, explicando suas ideias, objetivos e posturas frente às questões nacionais e internacionais, retomando assim o debate já aberto sobre a vanguarda no manifesto de 1946, do Grupo Música Viva.

O manifesto de Grupo, de 1963, apontava para os seguintes princípios de criação musical: 1) desenvolvimento interno da linguagem musical, retomando as experiências musicais contemporâneas (séc. XX); 2) vinculação da música aos meios da comunicação de massa; 3) compreensão

da música como fenômeno humano global; 4) refutação do personalismo romântico e do “folclorismo populista”; 5) necessidade de redefinir a educação musical baseando-se na interação com outras linguagens e na pesquisa livre; 6) conceber a música como atividades interdisciplinares (devendo se articular à poesia, à arquitetura, às artes plásticas, etc). (NAPOLITANO, 2014, p. 24)

O texto demonstra a preocupação do grupo com a compreensão de uma visão global da música alinhada com o que estava ocorrendo no mundo, com o uso de novas tecnologias, educação musical ampla e a busca da interdisciplinaridade da música com outras linguagens artísticas. Percepção e postura muito distante da visão nacionalista de Guarnieri.

Não eram somente os compositores do Grupo Música Nova que estavam procurando alternativas para aprender composição. Buscando uma formação mais abrangente a maioria dos jovens compositores em formação estudou em outros países, pois a forte hegemonia da escola composicional de Guarnieri era uma realidade presente na cena musical brasileira, Koellreutter deixou o Brasil em 1963 e retornou somente em 1975. Edino Krieger estudou com Koellreutter; Marlos Nobre com Koellreutter e Guarnieri; Almeida Prado com Guarnieri; Aylton Escobar com Guarnieri e Osvaldo Lacerda; Lindembergue Cardoso estava fora desse eixo, tendo estudado com Ernst Widmer.²⁷

Edino Krieger recebeu uma bolsa em 1948 para estudar nos Estados Unidos em Berkshire com Aaron Copland, com quem trabalhou principalmente orquestração. Ainda nos Estados Unidos teve aulas com Peter Menin (1923 - 1983), discípulo de Nadia Boulanger, que seguia uma linha neoclássica. Em 1952 foi para Londres continuar sua formação com Lennox Berkeley (1903 - 1989).

Marlos Nobre, que recebeu uma bolsa da Rockefeller Foundation em 1963 para estudar em Buenos Aires, considera que esta tenha sido a grande abertura de sua vida por ter tido aulas com Ginastera e Messiaen no Instituto Torcuato di Tella. O compositor ao comparar as experiências de aluno com Koellreutter e com Guarnieri às que teve com Ginastera, comentou que o professor argentino não discutia estilo, não impunha nada ao aluno. Ginastera trabalhava questões técnicas de composição aconselhando os alunos e não impondo algum estilo.

Almeida Prado comentou sobre a dificuldade de encontrar uma alternativa

²⁷ Koellreutter deixou o Brasil em 1963, retornando somente em 1975.

para a escola de linha nacionalista formada em torno de Guarnieri. Ao ter uma obra rejeitada o compositor, decide deixar as aulas.

Guarnieri, nesta obra, achou que eu tinha extrapolado ordens, os limites do verde, amarelo, azul e branco, todo nacionalista entrando em conflito, eu disse - Vou estudar com Ginastera... – Foi um escândalo, fui amaldiçoado. Fui atrás do Ginastera porque Marlos Nobre havia me escrito da Argentina uma carta onde ele dizia que estava adorando o Torcuato di Tella. Fui a Buenos Aires, mas o Ginastera não estava mais lá. Voltei e não procurei mais Camargo Guarnieri. Resolvi seguir outro caminho e me aconselhar informalmente com Gilberto Mendes... O Gilberto não gostava de dar aulas... O Koellreutter que era uma segunda opção estava na Índia, então não tinha mais ninguém com quem estudar composição a não ser Camargo Guarnieri. O Cláudio Santoro estava na Europa, então fui atrás do Gilberto... (ENCONTROS/DESENCONTROS. Encontro de pesquisadores e músicos da XI Bienal de Música Brasileira Contemporânea, 1996, p. 53-54)

Lindembergue Cardoso, Jamary de Oliveira, Fernando Cerqueira, estavam fora desse eixo Rio – São Paulo. Estudaram com Ernst Widmer recebendo educação formal na Bahia, onde se graduaram pela Universidade Federal da Bahia. (A escola composicional da Bahia será abordada adiante neste capítulo)

2.2 O governo João Goulart

O presidente João Goulart (1919 - 1976) subiu ao poder em 1961, enfrentando graves crises políticas, as promessas eram para vários setores da sociedade, através de reformas sociais, políticas e econômicas. Era visto pela direita como populista, que muito prometia sem poder cumprir. Era tido também como uma pessoa ligada aos comunistas e à visão de esquerda, o que desagradava imensamente grande parte do governo.

As questões sociais internas em jogo eram: “voto do analfabeto, reforma agrária, nacionalismo econômico, legalização do Partido Comunista Brasileiro. ” (NAPOLITANO, 2014, p. 17). Aliado a isso as questões internacionais da Guerra Fria e a iminência de que o maior país da América Latina fosse comandado pela esquerda, era uma grande preocupação para os Estados Unidos, que agiram diretamente para o sucesso do golpe militar. O historiador Marcos Napolitano comenta sobre o assunto

... em um ambiente político profundamente conservador e excludente, marcado pela tradição liberal-oligárquica e pelo autoritarismo pragmático, ambos elitistas e avessos à participação das massas na política, esta mudança de agenda serviu para fazer convergir contra o governo Jango tanto o golpismo histórico, que vinha do começo dos anos 1950, alimentado pelo medo do comunismo nos marcos da Guerra Fria, como o eventual, engrossado no calor da crise política conjuntural do seu governo. No momento em que as esquerdas ameaçaram transformar sua agenda reformista em projeto político de governo, o que aconteceu a partir do final de 1963, as direitas agiram. (NAPOLITANO, 2014, P. 17)

O golpe militar, ou seja, a tomada do poder por vias ilegais, pode ser compreendido como resultante de uma divisão na sociedade brasileira, no qual esquerda e direita tinham visões distintas de que caminhos o país deveria tomar, rumo ao desenvolvimento, à modernização e às reformas sociais. Aliado a isso, a situação mundial do pós-guerra e o avanço comunista, alimentaram ainda mais a crise interna.

O pesquisador Marcos Napolitano, realizou uma análise importante para entender as atividades culturais que experimentaram grande efervescência durante o governo João Goulart., ou seja, período anterior ao golpe. Em meio as promessas de reformas e avanços sociais, os movimentos artísticos, intelectuais e culturais que vinham se fortalecendo desde os anos 1920, refletiam sobre a necessidade da criação de símbolos pautados no nacionalismo, na cultura popular e no modernismo, todos ao mesmo tempo. A elite cultural, que apostava igualmente em reformas e revolução através das atividades culturais, sofreu grande abalo com o fim do governo de João Goulart que havia apoiado a agenda cultural brasileira.

O tema das reformas de base deu novo alento ao projeto moderno brasileiro. Desde os anos 1920, uma nova elite cultural se formou em torno de dois objetivos: inventar um idioma cultural comum para uma nação cindida por graves fossos socioeconômicos e, assim, modernizar o Brasil sem perda de suas identidades culturais. Com base na busca de uma essência da nação-povo brasileira e de uma estética modernista, inventou-se uma nova “brasidade”, incorporada pela direita e pela esquerda. Pela direita, pela mão do primeiro governo Vargas, sobretudo no período do Estado Novo e sua política cultural, este projeto se transformou em um discurso oficial e autoritário. Mas, a esquerda, a começar pela esquerda comunista, não negou o nacional popular e o moderno como caminhos para uma cultura crítica e revolucionária. (NAPOLITANO, 2014, p.19-20)

A esquerda, desde 1950, possuía uma agenda ideológica e estética onde predominava o nacional-popular. E, no início dos anos 1960, durante o governo de Jango, estilos musicais como a Bossa Nova, se confirmaram como modelo de canção politizada, realizando o encontro entre pesquisa estética, cultura popular e nacionalismo, por parte de artistas como Carlos Lyra (1939), Sérgio Ricardo (1932) e Nara Leão (1942 - 1989).²⁸(NAPOLITANO, 2014, p. 23). Havia críticas ao movimento, no sentido de o povo ser fonte de inspiração para as obras e não consumidor efetivo das mesmas. Muitos dos envolvidos com a Bossa Nova, como Vinícius de Moraes (1913 - 1980) pensavam em utilizar a música como meio de refletir sobre as questões da nação e elevar o nível musical, ampliando as formas de expressão e comunicação da música popular, mais do que realizando imitação das mesmas.

Contudo, a procedência dos músicos da Bossa Nova, vindos da classe média e da zona sul do Rio, a burguesia carioca, os colocavam em posição delicada ideologicamente, em relação ao projeto político-cultural e ao manifesto do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes. O texto foi elaborado pelo economista Carlos Estevam Martins (1934 - 2009), “delineava o caminho para o jovem artista engajado poder “optar por ser povo”, mesmo tendo nascido no seio das famílias mais abastadas”.²⁹ (NAPOLITANO, 2014, p. 21). O artista deveria utilizar o seu conhecimento e talento para ajudar a formar uma autêntica consciência nacional, nem que para isso tivesse que sacrificar seus valores estéticos e vontades pessoais. O conteúdo do manifesto problematizava o entendimento de “nacional-popular” pela esquerda, que buscava uma expressão autenticamente brasileira.

Neste mesmo período o Cinema Novo se firmava como grupo, com os cineastas, Glauber Rocha (1939 - 1981), Nelson Pereira dos Santos (1928) e Ruy Guerra (1931).

No cinema, o espírito de vanguarda também deu o tom, só que numa direção diferente, mais voltada para a busca da fotogenia popular e da equação fílmica dos grandes impasses da revolução brasileira: quem é o povo? Como retratar seu sofrimento sem cair no melodrama? Como se constroem as estruturas de dominação? Espécie de cinema da hora limite de uma revolução sonhada, o primeiro Cinema Novo mergulhou no Nordeste,

²⁸ Ibidem. p. 23.

²⁹NAPOLITANO, Marcos. *1964: História do Regime Militar Brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2014. p. 21.

geografia mítica da brasilidade e da revolução. Se a canção engajada da era Jango conciliou o material musical popular e as estruturas modernas da canção legada pela Bossa Nova, o Cinema Novo agenciou o moderno para redimensionar o popular, a partir de um cinema autoral. Em ambos, o despojamento dava o tom. Na canção assumiu-se a síntese sofisticada. No cinema, a precariedade expressiva. Em ambos, o culto ao novo. (NAPOLITANO, 2014, p. 24)

A Bossa era “Nova”, o Cinema era “Novo”, e na música de concerto, seguindo nessa mesma linha, surgiu o Grupo Música “Nova”, toda essa efervescência cultural era fruto do ambiente utópico vivido nos anos do governo João Goulart, através dos temas das reformas sociais que prometia implantar e do debate político aberto com os vários setores da sociedade.

2.3 O Golpe militar

O governo João Goulart se defrontava com várias questões políticas e sociais e dava certa liberdade para a formação dos grupos de alinhamento ideológico à esquerda, fato que provocou o desespero do governo americano. A direita de então, tinha fortes resistências a aceitar o voto popular, o nacionalismo econômico, a agenda distributiva, a presença dos movimentos sociais de trabalhadores. Ao dar atenção para esses pontos, Goulart era visto como populista, e também subversivo.

O golpe de 1964 não foi apenas contra um governo, mas foi contra um regime, contra uma elite em formação, contra um projeto de sociedade, ainda que este fosse politicamente vago. Muitos que defenderam a queda de Goulart talvez não estivessem a plena consciência desse significado histórico. Mas em relação ao núcleo que comandou o golpe, nas Forças Armadas, na Escola Superior de Guerra e no Ipes, já não podemos dizer o mesmo. Havia algum tempo, o novo país estava esboçado por eles. O que não quer dizer que o quadro final tenha seguido completamente as diretrizes do esboço. (NAPOLITANO, 2014, p. 66)

No dia 01 de abril de 1964,

Como em um filme de Hollywood, o final foi feliz (para os conspiradores). Os *bad guys* comunistas e simpatizantes foram depostos. Os mocinhos

democratas estavam no poder. O melhor: sem os EUA terem que aparecer diretamente como agente da conspiração. A grande batalha do Ocidente foi ganha pelo lado do bem. O Brasil, nas palavras de Lincoln Gordon, foi o “país que salvou a si mesmo”, livrando os EUA de uma imprevisível intervenção mais direta. De quebra, salvou os interesses estadunidenses e a geopolítica desenhada para as Américas. Por tudo isso, o novo governo brasileiro foi prontamente reconhecido por Washington. (NAPOLITANO, 2014, p. 66)

2.4 A cultura no período pré AI-5

Havia dois objetivos políticos básicos implantados pelo autoritarismo do golpe civil-militar:

- Destituir a elite política e intelectual reformista. Os intelectuais, ideólogos e quadros técnicos do regime deposto haviam sido cassados. Porém, os artistas e escritores de esquerda haviam sido poupados, em um primeiro momento
- Cortar os laços entre a elite intelectual e os movimentos sociais de base popular, como o movimento operário e camponês.

Contudo, mesmo com tais objetivos, a classe artística que vinha experimentando ambiente favorável para a criação de uma arte engajada desde o início dos anos 1960, viu seu auge ocorrer durante o período pré AI-5. Parecia que o governo instaurado estava mais focado em aliviar as pressões da sociedade civil e despolitizar os setores populares, mais do que em reprimir ou censurar as manifestações culturais da esquerda. Situação que iria mudar gradualmente e que teria o ápice em 1968.

A ditadura estava concentrada inicialmente em reprimir movimentos sociais e políticos, mas era ao mesmo tempo branda com a esquerda cultural, que apesar de haver sido derrotada, parecia vencer no terreno das artes. “O fato é que a “questão cultural” foi o calcanhar de Aquiles da ditadura, expressão das suas grandes contradições e impasses...” (NAPOLITANO, 2014, p. 98) O regime autoritário instaurado possuía em seus quadros militares, técnicos, burocratas, mas lhes faltavam humanistas e ideólogos alinhados com as classes média, artística, estudantil e intelectual. A grande onda de modernização nacional fez com que a indústria cultural – mercado televisivo e fonográfico – se desenvolvesse e tivesse grande apelo junto à classe média, principal consumidora dos bens produzidos por ela. Aliado a

isso, os militares viam nas artes uma possibilidade de criar esses signos, estimular valores patrióticos, sentimento de pertencimento, ou seja, a criação de “símbolos nacionais”. E, toda essa produção estava nas mãos de artistas, músicos, dramaturgos, atores, de orientação à esquerda.

Apesar dos primeiros anos de ditadura militar terem sido dessa forma, o ano de 1968 foi complexo, internacionalmente, com questões de conflitos políticos - na Europa e Estados Unidos – e, nacionalmente com a tomada de postura radical por parte do setor artístico.

Ele [o ano de 1968] começara com a ofensiva do Tet e a desistência de Lyndon Johnson, com as barricadas de Paris eo pânico de De Gaulle, com as agitações em Varsóvia e a Primavera de Praga. Estampido e não estopim, em 1968 entrou no segundo semestre com Martin Luther King Jr. assassinado numa varanda de Memphis e Robert Kennedy, candidato democrata à Presidência dos Estados Unidos, morto num corredor de hotel na Califórnia. Em novembro, o republicano Richard Nixon ganhou a eleição. De Gaulle, batido em maio, convocou uma eleição e, em junho, consolidou sua maioria parlamentar, tomando à esquerda cem cadeiras na Assembleia Nacional. A Tchecoslováquia foi ocupada pelas tropas russas em agosto. Aquilo que parecia o início de um novo tempo era o seu desfecho. (GASPARI, 2002, p. 298)

O Brasil acompanhou essa trajetória internacional conturbada, conflituosa, tendo também o ano de 1968 como a síntese de um período que havia se desenhado desde o início da década.

O ano de 1968 foi marcado pela retomada e radicalização das vanguardas, em vários campos: cinema, artes plásticas e música popular, principalmente. A novidade de 1968 é que o princípio maior das vanguardas artísticas – a quebra da linguagem formal e a aproximação entre “arte” e “vida” – dialogou com a cultura de massa. Mas não podemos achar que 1968, especificamente, foi o começo desse processo, pois ele é anterior. O ano foi a síntese radical de várias experiências estéticas e políticas em curso desde o começo da década de 1960. Dito de maneira mais grosseira, poderíamos dizer que 1968 aproximou a sofisticação da vanguarda da cultura de massas. A Tropicália foi a síntese deste movimento. (NAPOLITANO, 2014, p. 106 – 107)

Napolitano cita a Tropicália como sendo a síntese desse movimento na música popular, porém é importante ressaltar que a música de concerto também teve um paralelo no Grupo Música Nova.

2.5 Os Festivais de Música Popular

Os anos de 1967 e 68 foram cruciais para o surgimento do Festival da Guanabara, pois Edino Krieger participou do III Festival Internacional da Canção, transmitido pela Rede Globo, tendo a ideia de organizar evento nos mesmos moldes para a música de concerto. Edino Krieger foi testemunha ocular do Festival de 1968 no Macaranãzinho, momento importante para a música popular brasileira.

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

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

Estes Festivais ocorreram durante quase vinte anos, de 1965 a 1985, aproximadamente, e foram transmitidos pela televisão para todo o país. O I Festival de Música Brasileira (1965) e o Festival Nacional de Música Brasileira (1966) foram transmitidos pela TV Excelsior. O II, III, IV e V Festivais de Música Brasileira (1966/67/68/69) foram transmitidos pela TV Record. O I, II, III, IV, V, VI, VII Festivais Internacionais da Canção (1966/67/68/69/70/71/72), foram transmitidos

pela TV Globo. As primeiras edições não tinham uma linguagem específica para o veículo, eram transposições do que ocorria nos programas de rádio, porém, televisionado.

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

Mas é isso que é a juventude que diz que quer tomar o poder? Vocês têm coragem de aplaudir, este ano, uma música, um tipo de música que vocês não teriam coragem de aplaudir no ano passado! São a mesma juventude que vão sempre, sempre, matar amanhã o velhote inimigo que morreu ontem! Vocês não estão entendendo nada, nada, nada, absolutamente nada. [...]. Se vocês forem... se vocês, em política, forem como são em estética, estamos feitos! (DISCURSO DE CAETANO, 2017, em linha)

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

Me desclassifiquem junto com o Gil! Junto com ele, tá entendendo? E quanto a vocês... O júri é muito simpático, mas é incompetente. Deus está solto! Fora do tom, sem melodia. Como é júri? Não acertaram? Qualificaram a melodia de Gilberto Gil? Ficaram por fora. Gil fundiu a cuca de vocês, hein? É assim que eu quero ver. Chega! (DISCURSO DE CAETANO, 2017, em linha)

Caetano Veloso e Gilberto Gil representavam naquele momento, um movimento cultural, a “Tropicália”, que havia lançado suas bases um ano antes, no

Festival de Música da Record, cantando as canções, *Alegria, Alegria e Domingo no Parque*. O movimento remetia à vertente modernista brasileira, à antropofagia de Oswald de Andrade, ao concretismo.

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

Estes conceitos eram diferentes dos da arte engajada da esquerda comunista, que eram mais ligados à corrente nacionalista, aos escritos de Mário de Andrade, à literatura realista e à superação dos nossos males históricos (sociais, culturais e econômicos). A síntese desse movimento foi o lançamento do long-play *Tropicália*, em junho de 1968, no qual os artistas realizam a fusão de música pop, vanguarda, com música tradicional brasileira, música erudita. Abriam com isso um diálogo das vertentes musicais nacionais, com as internacionais, ao mesmo tempo que desconstruíam aquilo que era tido como os “símbolos da cultura nacional”. Nos Festivais de Música do segundo semestre de 1968, “Tropicalismo” já era uma marca, através da qual o mercado fonográfico tentava transformar as experiências do grupo baiano em produto de consumo cultural.

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

As manifestações públicas eram cada vez mais controladas pelo governo e pelos órgãos de censura, a aglomeração de pessoas era algo perigoso pelas demonstrações que poderiam ocorrer. No caso dos festivais, a vaia era a maneira do público se fazer presente, ser ouvido, fazer parte do espetáculo, ser jurado, aprovar ou

desaprovar. Contudo, a vaia não era somente a expressão de despreço estético para com as músicas ou o entendimento dos tropicalistas como alienados, mas também um manifesto político contra o governo e a ditadura.

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

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

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

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

2.6 Origens do Festival da Guanabara

O Festival da Guanabara surgiu nesse momento político, cultural e de transformação da arte brasileira tendo como inspiração os Festivais de Música Popular Brasileira, a história do evento se entrelaça com a trajetória do compositor Edino Krieger (1928).³⁰

A história do Festival da Guanabara, teve início no ano de 1967, quando Edino Krieger recebeu de um regente de coral de uma empresa a encomenda de uma peça simples para coral. Já tendo uma fuga composta, em ritmo de marcha rancho, ele a transcreveu para vozes. Contudo, havia a necessidade de colocar letra nessa música, o compositor entrou em contato com vários poetas e, foi Vinícius de Moraes (1913 – 1980) o primeiro a responder e a se interessar pelo trabalho. O poeta não somente escreveu a letra da música, mas também inscreveu a canção *Fuga e Antifuga*,³¹ título dado por ele mesmo, no II Festival Internacional da Canção, sendo interpretada por dois quartetos, um feminino, “As meninas” de São Paulo, e um masculino, “Grupo 004” do Rio de Janeiro. A obra recebeu o 4º lugar, perdendo para *Margarida* de Guttemberg Guarabyra (1947), *Travessia* de Milton Nascimento (1942) e Fernando Brandt (1946 - 2015), e *Carolina* de Chico Buarque (1944). (DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA, 2017, em linha)

O “Grupo 004” interessou-se em competir no ano seguinte com a música de Edino Krieger. O compositor relata (KRIEGER, 2014) que em janeiro de 1968, foi professor de composição no Festival de Música de Curitiba, dando aos alunos um tema de passacalha para exercícios de composição, e em seguida utilizou esse tema para criar uma peça para quarteto masculino, em ritmo de marcha rancho como

³⁰ Catarinense, de Brusque, Edino Krieger tem importante atuação como compositor, sendo que suas músicas fazem parte do cânone das obras contemporâneas, tendo recebido muitos prêmios por suas composições no Brasil e no Exterior. No Brasil estudou composição com Koellreuter, nos Estados Unidos, em 1948, com Aaron Copland (1900 - 1990) e Peter Mennin (1923 - 1983). Krieger teve igualmente, ampla atuação pública no que se refere à divulgação da música brasileira de concerto, trabalhando em várias instituições do governo dedicadas à música. Dirigiu a divisão de música clássica da Rádio Jornal do Brasil e exerceu a crítica musical no Jornal do Brasil. Em 1976 assumiu a direção artística da FUNTERJ - Fundação de Teatros do Rio de Janeiro. Em 1979 criou o Projeto Memória Musical Brasileira/PRO-MEMUS, junto ao Instituto Nacional de Artes da FUNARTE - Fundação Nacional de Arte, do Ministério da Cultura. De 1981 a 1989 foi diretor do Instituto Nacional de Música. Foi presidente da FUNARTE, da Fundação Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro e da Academia Brasileira de Música. (ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA, 2017, em linha)

³¹ Letra completa no ANEXO C. Obra para escuta disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=rnlV7NNClj8>

havia feito no ano anterior. A obra *Passacalha*, interpretada pelo “Grupo 004”, participou do III Festival Internacional da Canção, em 1968, obtendo o 4º lugar. Perdendo para *Sabiá* de Tom Jobim e Chico Buarque, *Caminhando* de Geraldo Vandré e *Andança* de Edmundo Souto, Danilo Caymmi e Paulinho Tapajós.

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

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

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

O grande número de inscrições – cerca de 90 partituras inéditas, de 70 compositores brasileiros, alguns naturalizados, dois húngaros, dois argentinos, um italiano, um português e um alemão (FESTIVAL DA MÚSICA ESCOLHE FINALISTAS, 1969, p. 3) – demonstra o interesse por parte da comunidade musical em ter um evento específico para a música de concerto. Edino Krieger foi a pessoa que idealizou e organizou o Festival, mas sem a participação de compositores, críticos musicais, equipamentos culturais ³²que foram colocados à disposição por órgãos do governo ³³, o festival não teria ocorrido.

Havia a necessidade de criar um espaço para mostrar, exclusivamente, a produção musical contemporânea brasileira. Havia eventos para a música de concerto brasileira, mas não exclusivamente. O Festival Música Nova, criado em 1962

³² Teatro Municipal do Rio de Janeiro, Coro e Orquestra.

³³ Secretaria de Educação e Turismo da Guanabara e Museu da Imagem e do Som.

por Gilberto Mendes, ia para sua 5^o edição em 1969 (não tendo ocorrido, em 1964, 1966 e 1967, por ocasião do golpe militar), apresentava a produção da música contemporânea brasileira, bem como a música de vanguarda europeia. Em março de 1969, ocorreu no Rio de Janeiro, o I Festival de Música das Américas, que apresentou obras orquestrais, de câmara e eletrônica, organizado por Cláudio Santoro, com participação de músicos de vários países. (LOVAGLIO, 2008). Talvez por essa necessidade, de algo dedicado somente à produção contemporânea brasileira, é que o I Festival da Guanabara tenha tido tamanha receptividade por parte da comunidade musical.

Nos anos 1960 houve um ponto de virada com relação ao consumo de música de concerto no Brasil. Havia, não somente, muitos concertos acontecendo, como também muito interesse do público, pois muitos jornais tinham um crítico musical para cobrir os eventos, comentar sobre as obras, os artistas e emitir opinião sobre a performance. Contudo, ela foi perdendo espaço durante essa década, o mercado fonográfico se expandiu, a televisão começou a se tornar mais presente no dia a dia dos brasileiros, e a cultura de massa se impôs, “estabelecendo uma mudança de valores e atitudes, principalmente a partir da maior participação dos jovens em relação ao consumo de bens culturais”. (SALLES, 2005, p. 166). Além disso, o engajamento político da esquerda cultural - que era quem dominava a produção artística - contra a ditadura fez com que esta fosse a voz do público para expressar o descontentamento com a situação política que se havia instalado no país. A projeção e a importância da produção musical popular no Brasil, de certa forma eclipsou a presença e a atuação da música de concerto brasileira. O compositor Paulo de Tarso Salles (1966), comenta em seu livro *Aberturas e Impasses*.

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

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

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

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

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

2.7 O I Festival da Guanabara

O I Festival da Guanabara ocorreu de 25 de maio a 1 de junho de 1969, com quatro concertos, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em forma de concursode

obras sinfônicas (podendo ser com solistas, instrumentistas ou cantores, e coro) com premiação em dinheiro. O evento tinha como objetivo principal divulgar a música contemporânea brasileira, por esse motivo um dos requisitos para a inscrição era que a obra fosse inédita, ou seja, composta especialmente para o Festival.

No dia 30 de março, as inscrições se encerraram, tendo a comissão organizadora do Festival, recebido 90 partituras inéditas, de 70 compositores brasileiros, alguns naturalizados, dois húngaros, dois argentinos, um italiano, um português e um alemão. (FESTIVAL DA MÚSICA ESCOLHE FINALISTAS, 1969, p. 3). Durante dois dias a comissão de seleção – Edino Krieger (sem direito a voto), Henrique Morelenbaum (1931), Armando Krieger, Roque Cordero (1917 - 2008) e Renzo Massarani (1898 - 1975) – analisou as obras e elegeu 16 delas para participarem do evento. As obras escolhidas foram anunciadas ao público no dia 2 de abril às 16 hrs no Museu da Imagem e do Som. (FESTIVAL DA MÚSICA ESCOLHE FINALISTAS, 1969, p. 3)

Segue a lista das obras que participaram do concurso. Almeida Prado, *Pequenos funerais cantantes*; Aylton Escobar, *Poemas do Cárcere*; Camargo Guarnieri, *Guaná-Bará*; Claudio Santoro, *Sinfonia n° 8*; Ernst Widmer, *Diuturno*; Fernando Cerqueira, *Heterofonia do tempo*; Francisco Mignone, *Sugestões sinfônicas*; Jmary de Oliveira, *Tonal-a-tonal*; Jorge Antunes, *Acusmorfose 1968*; Lindembergue Cardoso, *Procissão das carpideiras*; Marlos Nobre, *Concerto Breve*; Milton Gomes, *Primevos e postrídios*; Olivier Toni, *Três variações para orquestra*; Radamés Gnattali, *Concerto carioca n° 2*; Rufo Herrera, *O ciclo da fábula*; Sérgio Vasconcellos-Corrêa, *Concertino para piano e orquestra*. (SECRETARIA DE EDUCAÇÃO E CULTURA DO ESTADO DA GUANABARA, 1969)

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

Esse Festival, que fundei em 1962, história já muito conhecida, foi a consequência de um movimento por uma música revolucionária, nova, que teve nascimento em São Paulo, em fins dos anos 50, e, estranhamente, com sua continuidade basicamente em Santos, uma cidade do interior [...] Já bem no começo do Festival apresentamos o Duo Kontarsky, em 1963, o mais famoso duo pianístico daquele tempo, porta-voz oficial da *neue Musik* de

Stockhausen e Boulez, pago pelo Instituto Goethe, num oferecimento do Professor Koellreuter, o meu amigo Koellreuter, que ainda nos enviaria no ano seguinte o Quinteto Baden-Baden. E o Festival continuou sempre assim, com grande apoio internacional de entidades culturais de outros países, sobretudo a Europa. (MENDES, 2008, p. 178)

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

O Festival Música Nova foi um acidente em minha vida, algo que aconteceu ter continuado milagrosamente, à minha revelia. Não se trata de um evento como a Bienal de Música Brasileira Contemporânea do Rio de Janeiro, ou o Festival de Campos do Jordão, que são promoções de entidades culturais, da Funarte, de Secretarias de Estados. [...] A gente era movido apenas pelo amor à causa, de uma estética, da música de vanguarda, interessado somente em sua divulgação. E pedíamos um dinheirinho às entidades culturais para fazer o nosso trabalho. (MENDES, 2008, p. 177)

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

2. 7. 1 Notação não convencional

Após a seleção das obras, a Orquestra e o Coro do Teatro Municipal ficaram em função dos ensaios das 16 obras a serem executadas, levando em torno de dois meses para aprontar todas as peças. Edino Krieger teve dificuldade em encontrar copistas no Rio de Janeiro para a cópia das partes dos instrumentos, e os que encontrava por não serem familiarizados com a música de concerto realizavam muitos erros. Essas questões geraram desconforto por parte dos músicos que recebiam suas partituras com falhas e imprecisões, além da dificuldade de leitura de obras que, por vezes, apresentavam uma grafia não convencional. As reclamações

foram constantes ao longo dos ensaios, já que os músicos do Teatro Municipal tocavam, na maior parte dos concertos, um repertório tradicional europeu do séc. XIX. (KRIEGER, 2014)

No próximo capítulo será abordado com mais detalhes a questão na notação musical na música brasileira, pois ela apresenta influência da escrita musical sonorista e de aleatorismo controlado. Mas aqui podemos dar dois exemplos de obras com notação não convencional, que deve ter ocupado os copistas contratados por Edino Krieger, *Procissão das Capideiras* de Lindembergue Cardoso e *Concerto Breve* de Marlos Nobre.

A obra *Procissão das Carpideiras* utiliza duas notações, a tradicional, e a não tradicional, obtendo sonoridade ligada às vanguardas ocidentais europeias. A peça foi estreada no I Festival da Guanabara, sendo executada pela Orquestra Sinfônica do Rio de Janeiro, com o coro feminino, sob a regência do maestro Mário Tavares. (Exemplo 3)

Exemplo 3 – L. Cardoso: *Procissão das Capideiras*. Acelerando muito rápido com *staccato* (compassos 63 – 69)

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

A obra *Concerto Breve* faz parte da segunda fase da produção artística de Marlos Nobre. Apresenta um compositor com completo domínio das técnicas composicionais modernas e das correntes mais avançadas do seu tempo, trabalhando nesta peça a linguagem musical sonorista ligado à Penderecki e aleatorismo controlado ligado à Lutosławski. A obra *Concerto Breve*, também foi estreada no I Festival da Guanabara, sendo executada pela Orquestra Sinfônica do Rio de Janeiro, com Arnaldo Estrela como solista, sob a regência do maestro Armando Krieger.

Exemplo musical 4 – M. Nobre: *Concerto Breve* trecho correspondente à marcação 189. Notação de módulos de aleatoriedade controlada.

58

↓ Coda

190

Picc.

Fl. I

Ob. I

C. Ing.

Cl. I

Cl. B.

Fg. II

C. Fg.

pp subito rapidissimo, ad lib.

Timp. Bateria

pp subito simile

Frustra

G. C.

Violentissimo

Piano

fff sempre e rapidissimo con bravura

Viol. I

Viol. II

Viola

Cello

Bassi

pp subito rapidissimo, ad lib.

Fonte :NOBRE, Marlos. *Concerto Breve*: op. 33. Rio de Janeiro: Marlos Nobre Edition, 1969. 1 partitura (61 p.) Orquestra Sinfônica.

Essas obras são complexas mesmo para músicos experientes, do ponto de vista gráfico deve ter dado muito trabalho para os copistas contratados por Edino Krieger.

2. 7. 2 Júri e premiação

O júri composto por Krieger, trouxe ao Brasil relevantes nomes da música contemporânea nacional e mundial. Foi o caso do compositor polonês, Krzysztof Penderecki (1933), um dos nomes mais prestigiados na música de concerto de então. Fizeram parte do júri os brasileiros Ayres de Andrade (1903 – 1974) diretor da Sala Cecília Meireles, o compositor petropolitano César Guerra-Peixe (1914 – 1993), o maestro paulista Roberto Schnorrenberg (1929 - 1983) e o compositor paulista João de Souza Lima (1898 - 1982); o crítico musical italiano, Fedele D'Amico (1912 – 1990); o compositor português, Fernando Lopez Graça (1906 – 1994); o compositor uruguaio, Héctor Tosar (1923 – 2002); o maestro americano, Franco Autori (1903 – 1990); o compositor alemão, Johannes Hoemberg (1931); e o maestro panamenho, Roque Cordero (1917 - 2008). (FESTIVAL REÚNE HOJE DIFERENTES GERAÇÕES DA MÚSICA BRASILEIRA, 1969, p.37)

No prêmio do Festival os cinco primeiros colocados receberiam respectivamente, NCR\$ (Cruzeiro Novo) 25.000, NCR\$ 10.000, NCR\$ 5.000, NCR\$ 3.000 e NCR\$ 2.000. As obras que fossem para a final, mas não ficassem entre as cinco primeiras iriam receber um prêmio estímulo no valor de NCR\$ 1.000. Outro prêmio seria concedido à obra mais votada pelo público, no valor de NCR\$ 2.000. A Comissão Julgadora iria ainda conceder dois prêmios, ao melhor solista, ou conjunto de solistas no valor de NCR\$ 5.000 e outro ao melhor regente no mesmo valor. (SECRETARIA DE EDUCAÇÃO E CULTURA DO ESTADO DA GUANABARA, 1969)

2. .7. 3 Popularização da música de concerto

Um dos principais objetivos do Festival era o de tornar a música de concerto brasileira conhecida do grande público, além de fomentar a produção musical, o

então Secretário de Educação e Cultura, Gonzaga da Gama Filho, enfatizou essas questões no texto do programa do festival.

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

Para que o grande público pudesse prestigiar o festival, os valores dos ingressos foram vendidos a preços bem acessíveis. Para as semifinais, nos dias 25, 27 e 29 de maio, os valores eram de NCR\$ 6.00 para poltronas, NCR\$ 4.00 para balcões nobres e NCR\$ 2.00 para balcões simples e galerias. Para a final, no dia 1 de junho os valores aumentaram um pouco, NCR\$ 10.00 para poltronas, NCR\$ 8.00 para balcões nobres, NCR\$ 5.00 para balcões simples e NCR\$ 3.00 para galerias. Juntamente com cada ingresso vinha um canhoto, para a escolha da melhor obra de acordo com o gosto do público, que deveria ser depositado nas urnas espalhadas pelo teatro. (FESTIVAL REÚNE HOJE DIFERENTES GERAÇÕES DA MÚSICA BRASILEIRA, 1969, p. 37)

Paradoxalmente, em contraste com o discurso de popularização do acesso à música de concerto, algo interessante aconteceu. Os jovens compositores reclamaram do uso obrigatório de paletó e gravata para entrar no Teatro Municipal, já que era o único teatro do Rio a fazer tais exigências, havia uma “... sutil repressão exercida pela direção do Theatro Municipal (a juventude desengravatada só podia entrar pela porta lateral e nas cadeiras da galeria)” (NEVES, 2008, p. 338) Aylton Escobar era o compositor mais novo do festival e um dos críticos aos costumes obrigatórios do local. (JOVENS DO I FESTIVAL DE MÚSICA LUTAM PARA ABOLER O PALETÓ NO MUNICIPAL, 1969, p. 10) Até mesmo Arminda Villa-lobos (1901 - 1985) manifestou

apoio aos jovens compositores, dizendo que “Villa-Lobos, se fosse vivo, estaria entre os que apoiam a abolição da gravata obrigatória no Teatro Municipal, por considerar que isso não tem nada a ver com o bom entendimento da música”. (VIÚVA DIZ SER VILLA PELO MUNICIPAL SEM A GRAVATA, 1969, p. 5). As pressões foram tantas que a direção do teatro liberou o uso de roupa esporte nos balcões e galerias, permanecendo o uso obrigatório de paletó e gravata para a parte das poltronas, balcões nobres, camarotes e frisas.

O Festival foi aberto com a obra *Choros nº10* de Heitor Villa-Lobos, uma homenagem ao compositor e ao 10º aniversário de sua morte (1959). Além do Coro e Orquestra do Teatro Municipal, foram convidados cantores, solistas e quatro maestros para interpretar as 16 obras. Os cantores convidados foram, a soprano Maria Lúcia Godoy (1924) e os barítonos, Eládio Perez (1926), Jarbas Braga (1935 - 1994), Ataíde Beck, Nelson Portella (1943). Os pianistas Arnaldo Estrela (1908 - 1980), Eudóxia de Barros (1937), Radamés Gnattali (1906 - 1988). O contrabaixista, Pedro Vidal e o baterista, Edgar Nunes Rocca. O regente da orquestra era Mário Tavares (1928 - 2003) e do coro era Henrique Morelenbaum, foram convidados ainda Eleazar de Carvalho (1912 - 1996) e Armando Krieger. (SECRETARIA DE EDUCAÇÃO E CULTURA DO ESTADO DA GUANABARA, 1969)

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

2. 7. 4 A Escola de Composição da Bahia

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

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

O vanguardismo da música erudita com o pioneirismo de H. J. Koellreutter; as contratações de Yanka Rudzka para a Escola de Dança e Martins Golçalves para a Escola de Teatro; a figura de Agostinho da Silva na criação de CEAO – Centro de Estudos Afro-Orientais; o modelo de uma educação de características inovadoras através da Escola Parque, por Anísio Teixeira; destaca também figuras representativas no campo da música popular - Dorival Caymmi, João Gilberto e os tropicalistas; da literatura – Jorge Amado; do cinema – Glauber Rocha; e muitas outras figuras e fatos. (GOMES, 2002, p. 4)

Gomes traça um paralelo entre a efervescência cultural e o aparecimento do Grupo de Compositores da Bahia. O ensino de música iniciado por Koellreuter e continuado por Widmer culmina no surgimento de uma vanguarda musical que ocorreu na Bahia pela atividade dos compositores bahianos entre 1966 e 1973. Os compositores pertencentes ao Grupo eram: Ernst Widmer (1927 – 1990), Fernando Cerqueira (1941), Jmary Oliveira (1944), Milton Gomes (1916 – 1973), Rinaldo Rossi (1945 – 1984), Nicolau Kokron Yoo (1936 – 1971), Antônio José Santana Martins (1936), Lindembergue Cardoso (1939 – 1989), Carlos Rodrigues de Carvalho (1951), Walter Smetak (1913 – 1984).

Uma das características do Grupo eram as “novas aventuras de experimentação”. (GOMES, 2002, p. 6). Os compositores não conheciam fronteiras, misturavam todos os estilos, folclore e música brasileira com dodecafonismo, serialismo e eletroacústica. O Festival da Guanabara propiciou a aproximação desses compositores aos do eixo Rio – São Paulo. E, relevante para os compositores foi o fato de poderem ouvir as obras uns dos outros. Almeida Prado (1943 – 2010) demonstrou sua admiração pelas misturas musicais realizadas pelo grupo bahiano.

Quando, por exemplo, a turma da Bahia surgiu no Festival da Guanabara, foi para mim uma revelação extraordinária da mistura, que eu não sabia que poderia ser feita, das novas técnicas seriais com o folclore. Foram vocês, da Bahia, os primeiros a colocarem isto na música. A Escola da Bahia... Jmary, com Lindembergue, Fernando Cerqueira, eram todos jovens, misturavam pontos de candomblé com eletroacústica, com música serial, quer dizer, era um Pós-Moderno de folclore da Bahia com a música dodecafônica... A Escola da Bahia liderada por Widmer influenciou a música brasileira, os jovens que emergiram naquela época, e as bienais que começaram a surgir em 1975,

logo depois. (ENCONTROS/DESENCONTROS. Encontro de pesquisadores e músicos da XI Bienal de Música Brasileira Contemporânea, 1996, p. 60)

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

2. 7. 5 Os críticos

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

Andrade Muricy (1895 – 1984), crítico musical do *Jornal do Commercio* (de 1937 – a 1969) em substituição a Oscar Guanabara; Ayres de Andrade (1903 – 1974), crítico de *O Jornal* durante 35 anos; Eurico Nogueira França (1913 – 1992), crítico musical dos jornais *Correio da Manhã* e *Última Hora*, e ainda da revista *Manchete*; João Itiberê da Cunha (1870 – 1953), o J. I. C., crítico musical dos jornais *A Imprensa* e *Correio da Manhã* e da revista *Renascença*; Ondina Ribeiro Dantas, também conhecida por D'or (1897 – 1980), crítica musical do jornal *Diário de Notícias*; Oscar Guanabara (1851 – 1937), que foi durante vinte anos crítico do *Jornal do Commercio*; Octávio Bevilacqua (1887 – 1973), crítico musical do jornal *O Globo* desde a sua fundação; Renzo Massarani (1898 – 1973), crítico musical dos jornais *A Manhã* e *Jornal do Brasil*; Edino Krieger (1928) crítico do jornal *Tribuna da Imprensa* e do *Jornal do Brasil* (como interino, e depois como titular em substituição a Renzo Massarani), dentre outros [...](PAZ, 2012, p. 63)

Renzo Massarani (1898 – 1975), era italiano, compositor e regente. Veio ao Brasil fugindo do fascismo, fixando residência no Rio de Janeiro. Já atuava como crítico musical no país de origem, nos jornais *L'Impero* e *Il Tevere* e quando chegou ao Brasil foi, primeiramente, orchestrador da Rádio Nacional, atuando posteriormente por décadas como crítico musical. A ligação de Massarani com o Festival da Guanabara, não se limitou somente a crítica, ele era também membro da Comissão de Seleção do evento. Dessa forma, conhecia muito bem as obras escolhidas

e são dele os artigos com maior número de informações, o que se deve ao fato de Massarani ter contato direto com todas as esferas do Festival: acesso aos músicos, compositores participantes e comitê de organização.

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

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

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

Sem dúvida é interessante ver-se Penderecki no camarote, embora não saibamos o que ele possa estar pensando de certa música que ouve. Mas seria muito mais interessante se ouvíssemos uma de suas impressionantes composições, então, sim – dever-se-ia supor – estaríamos no âmbito de um festival, ou de um grande concerto. Mas convidar Penderecki a vir à Guanabara ouvir música, ou o que se rotula de música, e não para que ele nos traga a sua própria música, é um contra-senso tão grande como se trouxéssemos, por exemplo, a nossa Marta Haydée para que ela assistisse, de camarote, a uma disputa entre o corpo de baile do Teatro Municipal e, digamos, o corpo de baile do Castro Alves, da Bahia. ³⁴ (FRANÇA, 1969, p. 2)

O crítico demonstra no trecho supracitado grande ironia e despreço pelas obras apresentadas no Festival, uma crítica, que hoje sabemos, sem fundamento, pois ao desmerecer o imenso trabalho realizado pela Secretaria Educação e Cultura, por parte da orquestra, dos músicos, do organizador do festival, estava desprezando o talento demonstrado pelos jovens compositores edesmerecimento pela música

³⁴ Nos dias 11 a 18 de setembro de 2017, o compositor polonês Penderecki esteve em São Paulo e regeu a OSESP nos dias 14, 15 e 16. A autora desta tese entrou em contato com a assessoria do compositor, tentando encontrar a resposta para a pergunta feita por Nogueira França anos antes. Contudo, o compositor disse que não lembrava muito bem, dos acontecimentos dessa primeira vez que esteve no Brasil.

contemporânea brasileira. Além de demonstrar um complexo de inferioridade cultural, diminuindo a produção musical nacional, comparando-a à do compositor polonês, como se esta fosse melhor do que a brasileira.

Independente da postura musical assumida por cada um deles, os críticos Renzo Massarani, Ayres de Andrade e Eurico Nogueira França escreveram muitos artigos sobre a música brasileira, incluindo o Festival da Guanabara. Esse fato é crucial para a pesquisa sobre esse assunto, pois estas são as principais fontes de pesquisa sobre o evento. Sem estes artigos, não seria possível compor o cenário sobre o Festival da Guanabara. Os três são pessoas com sólida formação musical, além de serem membros da Academia Brasileira de Música, tendo Massarani ocupado a cadeira nº 15, Ayres de Andrade a nº 23 e Nogueira França a nº 35.

2. 7. 6 O Resultado

Após três concertos semifinais, no dia 1 de julho de 1969 às 21:00 hrs, ocorreu o concerto final no qual foram escolhidos os vencedores do I Festival da Guanabara. O primeiro lugar foi concedido à obra *Pequenos Funerais Cantantes* de Almeida Prado, o segundo ao *Concerto Breve* de Marlos Nobre, o terceiro à *Procissão das Carpideiras* de Lindembergue Cardoso, o quarto à *Heterofonia do Tempo* de Fernando Cerqueira e o quinto lugar à obra *Primevos e Postídios* de Milton Gomes. A votação do público resultou em um empate no primeiro lugar, dando a premiação às obras *Procissão das Carpideiras* de Lindembergue Cardoso e *Poemas do Cárcere* de Aylton Escobar. (KRIEGER, 2014). Ao analisar essa premiação, percebe-se a presença de um paulista, sendo todos os outros eram compositores de origem nordestina, o grupo bahiano com três premiações foi uma revelação para a cena nacional. As três finalistas que não ficaram entre as vencedoras também receberam premiação em dinheiro, foram elas, *Guana-bará* de Carmargo Guarnieri, *Sinfonia 8* de Cláudio Santoro e *o Ciclo da Fábula* e Rufo Herrera. (RENZO, 1969, p. 27) Por decisão do júri, os prêmios para melhor solista e melhor regente foram distribuídos igualmente entre os instrumentistas e os regentes.

2. 7. 7 Poemas do Cárcere

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

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

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

Ho Chi Minh encontrou, 1924, Astrojildo Pereira e Rodolfo Coutinho, que buscavam o reconhecimento do PCB pela Terceira Internacional. Evocou os seus dias de Rio de Janeiro e revelou que muito o impressionara a zona do mangue – o cheio fétido, o mercado do sexo, subproduto do capitalismo nas condições do atraso semicolonial. Os três encontravam-se em Moscou. Ba agora chamava-se Nguyễn Ai Quốc e ajudava a articular, na Comintern, a Seção do Sudeste Asiático. Astrojildo Pereira logo regressou ao Brasil, Rodolfo Coutinho permaneceu e com ele partilhou do mesmo quarto. Esse convívio o levou a aprender a língua portuguesa. Um ano mais tarde, porém Nguyễn Ai Quốc [...]. Juntou-se a Hô Tung Mâu e Lê Hồng Phong, vietnamitas refugiados em Cantão, e criou a Associação da Juventude Revolucionária do Vietnam, que se tornaria a base para a formação do Partido Comunista da Indochina, a força-motriz da revolução anticolonial. (MINH, 1968, p. 8)

Os poemas do livro retratam o período em que Ho Chi Min foi capturado pelo Partido Nacionalista Chinês, sendo preso pela polícia do líder chinês, Chiang Kai-shek (1887 – 1975), em agosto de 1942, quando atravessava a fronteira da China. “Dirigia, na época, o maquis da região de Cao Bang e, como representante da Liga

pela Independência do Vietnam (Viêt Minh), buscava articular a resistência contra os invasores japoneses”. (MINH, 1968, p. 8)

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

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

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

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

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

2. 7. 8 A presença da vaia

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

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

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

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

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

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

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

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

O Museu da Imagem e do Som gravou a execução de todas as obras apresentadas no festival, e, ao ouvir essas gravações, é possível constatar que as obras vaiadas pelo público foram: *Guaná-Bará* de Camargo Guarnieri, *Sinfonia n° 8* de Cláudio Santoro e *Concertino para piano e orquestra* de Sérgio Vasconcellos-Corrêa. Não foi possível identificar se houve ou não vaia para a obra *Sugestões sinfônicas* de Francisco Mignone, pois a gravação é cortada antes do final da peça. Esses compositores representavam no I Festival da Guanabara, a geração mais antiga, ligada à questão do nacionalismo em música. Na plateia havia muitos estudantes de música, de composição, jovens que estavam mais interessados em ouvir obras de estética contemporânea, do que de caráter mais tradicional. Aylton Escobar em

entrevista comenta: “ninguém mais aguentava escrever música nacionalista, nós queríamos fazer outro tipo de música”. (ESCOBAR, 2017) José Maria Neves também comenta sobre isso:

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

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

Já o II Festival da Guanabaraque ocorreu em 1970, se transformou em um festival interamericano, dedicado não somente à música sinfônica, mas também à música de câmara, mas não teria a importância histórica para a música brasileira que teve o I Festival.

2. 8 O II Festival da Guanabara

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

Quem era esse personagem político, com uma ampla visão sobre cultura e sociedade brasileira?

Professor e advogado, tendo iniciado sua carreira política elegendose em 1954 vereador no Distrito Federal na legenda do Partido Social Democrático (PSD). Nessa legislatura, foi presidente da Comissão de Justiça, integrante da mesa da Câmara Municipal e líder da maioria. Em 1958 tornou-se secretário de Educação e Cultura do Distrito Federal na gestão do prefeito Francisco Negrão de Lima. No pleito de outubro de 1960 elegeu-se deputado à Assembleia Constituinte do recém-criado estado da Guanabara na legenda do PSD. Participou dos trabalhos constituintes e, com a promulgação da Carta estadual (27/3/1961), exerceu o mandato ordinário até fevereiro de 1963. Nessa legislatura foi presidente da Comissão de Administração da Assembleia Legislativa e vice-líder da oposição ao governo de Carlos Lacerda. Reeleito em outubro de 1962 na mesma legenda, foi o autor dos projetos que criaram a Companhia de Transportes Coletivos (CTC) e o Departamento de Imprensa Estadual, e presidiu a Comissão de Educação, Saúde e Trabalho. Com a extinção dos partidos políticos pelo Ato Institucional nº 2 (AI-2) em 27 de outubro de 1965 e a posterior instauração do bipartidarismo, filiou-se ao Movimento Democrático Brasileiro (MDB). Em novembro de 1966 elegeu-se deputado federal pelo estado da Guanabara na legenda do MDB. Deixando a Assembleia Legislativa em janeiro de 1967, assumiu seu mandato em fevereiro seguinte, tornando-se vice-líder de seu partido na Câmara Federal. Em setembro do mesmo ano deixou sua cadeira para assumir a Secretaria de Educação do estado da Guanabara no governo Negrão de Lima. (LUIZ GONZAGA DA GAMA FILHO, 2017)

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

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

Os organizadores do Festival receberam em torno de 140 partituras vindas das três Américas e, certamente a comissão de seleção – Francisco Mignone, Henrique Morelembaum, Roberto Schnorenberg, Renzo Massarani e Edino Krieger – teve uma tarefa árdua de escolher 24 obras para fazer parte da competição. As obras foram divididas em duas categorias, também uma novidade nesta segunda edição, categoria sinfônica e de câmara. As obras sinfônicas foram todas executadas no Teatro Municipal e as de câmara na Sala Cecília Meireles.

Para dar conta da execução de todas essas obras, agora não mais uma Orquestra era necessária, mas três, a Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal, como havia sido no ano anterior, incluindo agora, a Orquestra Sinfônica Brasileira e a Orquestra Sinfônica Nacional da Rádio MEC. Três corais, o do Teatro Municipal, o da Rádio MEC e o Coral de Concertos do Rio do Janeiro. Cinco conjuntos de Câmara, Orquestra de Câmara da Rádio MEC, Quinteto de Sopros da Rádio MEC, Grupo de Percussão da OSTM, Grupo de Metais da OSTM, Trio da Universidade Federal da Bahia. Seis regentes, Mário Tavares, Henrique Morelembaum, Armando Krieger, Roberto Schnorremberg, Nelson Nilo Hack (1920 – 2013), Alceo Bocchino (1918 – 2013). Sete cantores, Maria Lúcia Godoy, Carmen Favre, Mabel Valeris, Ricardo José Yost, Nelson Portella, Maria Riva Mar e Carlos Dittert. Quatro pianistas, Arnaldo Estrella, Maria da Penha, Laís de Souza Brasil e Armando Krieger. (SECRETARIA DE EDUCAÇÃO E CULTURA DO ESTADO DA GUANABARA, 1970)

O festival foi dividido em 3 concertos sinfônicos semifinais, 3 concertos de câmara semifinais. Sendo dois concertos sinfônicos finais e dois concertos de câmara final. Havendo um concerto finalíssimo, como foi chamado. Além disso foram programados eventos paralelos em parceria com dois institutos: o Brasil – Alemanha no Museu de Arte Moderna, com duas palestras de Hilmar Schatz (não consegui as datas) intituladas *Música Visual*, com exibição de filmes sobre Gyorgy Ligeti, Maurício Kagel, Jan Bark e Folke Rabe, e outro filme sobre Hans Otte e Karlheinz Stockhausen; o Brasil – Argentina no própria Instituto, com palestra de Armando Krieger intitulada *50 anos de Música Argentina*, com ilustrações fonomagnéticas.

Outra novidade do II Festival da Guanabara foi a de comissionar obras a compositores para serem executadas especialmente no evento. As obras encomendadas foram *Bomarzo* de Alberto Ginastera (1916 - 1983), *Concerto para Piano e Orquestra* do colombiano Blas Atehortúa (1943), *Concerto nº 5 para Piano e Orquestra* de Camargo Guarnieri, *Agrupamento em 10* de Cláudio Santoro, *Horatio Jeremiae Profetae* do chileno Domingo Santa Cruz (1899 – 1987), *Sonata para Flauta e Oboé* de Francisco Mignone, *Oda al Alambre de Púa* do chileno Gustavo Becerra (1925 – 2010), *A 13* do uruguaio Héctor Tosar (1923 - 2002) e *Música 20* do panamenho Roque Cordero.

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

Compreendendo a importância dessa continuidade é que a Secretaria de Educação e Cultura decidiu promover este II Festival de Música da Guanabara, aberto à participação de compositores das 3 Américas. Com esse novo dimensionamento, quis a Secretaria de Educação e Cultural situar a criação musical brasileira dentro do complexo sociocultural a que pertence, na comunidade continental que integramos. Dessa participação integrada, pelo confronto de ideias, pelo intercâmbio de experiências, pelo contato e o conhecimento recíproco, colherá por certo a jovem música brasileira frutos preciosos para a sua afirmação e o seu desenvolvimento. (SECRETARIA DE EDUCAÇÃO E CULTURA DO ESTADO DA GUANABARA, 1970)

O evento foi aberto com a obra *Fanfarras e Sequências* do idealizador e organizador do Festival, Edino Krieger. O júri internacional formado por ele, trouxe mais uma vez, relevantes nomes da música internacional ao Brasil, são eles: Vaclav Smetacek (1906 - 1986) da Tchecoslováquia, Tadeuz Baird (1928 - 1981) da Polônia, Jorge Peixinho (1940 - 1995) de Portugal, Luiz de Pablo (1930) da Espanha, Domingo Santa Cruz (1899 - 1987) do Chile, Guillermo Espinosa (1908 - 1990) de Colômbia e Garcia Morillo (1911 - 2003) da Argentina. Alguns membros do júri já haviam estado no ano anterior é o caso de: Franco Autori dos Estados Unidos, Héctor Tosar do Uruguai e Roque Cordero do Panamá. Os brasileiros estavam representados por Cláudio Santoro e Francisco Mignone que presidia o júri. Aram Khatchaturian (1903 - 1978) da União Soviética, não pode comparecer por motivos de doença.

A tendências das obras inscritas eram de vanguarda, como comenta o crítico do Jornal do Brasil, que também fez parte da Comissão de Seleção das obras do Festival, Enzo Massarani em sua coluna

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

Participaram da competição nove brasileiros, sete argentinos, três chilenos, dois norte americanos e dois uruguaiois. Os três primeiros lugares no âmbito da música sinfônica ficaram para o Brasil, com compositores que já haviam participado do I Festival. O primeiro prêmio foi para *Sinopse* de Ernst Widmer (1927 - 1990), o segundo para *Mosaico* de Marlos Mobre (1939) e o terceiro para *Espectros* de Lindembergue Cardoso (1939 – 1989). Mais uma vez nenhum compositor do Rio de Janeiro foi classificado para o festival, receberam os primeiros prêmios compositores do Nordeste, confirmando a força do Grupo da Bahia com Widmer e Cardoso. Foram para a final ainda as obras, *Decantação* de Fernando Cerqueira (1941), *Grylli* do norte-americano Robert Boury (1946) e *Espectros para Três Orquestras* do uruguaio Leon Biriotti (1929).

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

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

2.9 Desdobramentos dos Festivais da Guanabara

Muitos foram os desdobramentos dos Festivais da Guanabara, dois deles foram cruciais para a música contemporânea brasileira, a ida de Almeida Prado à Paris e as Bienais da Música Contemporânea.

Almeida Prado tinha o interesse em continuar sua formação, mas no Brasil predominava a escola nacionalista de Guarnieri com o qual já havia estudado. Então com o prêmio de NCR\$ 25.000 que em valores atuais seriam em torno de R\$

200.000,00 reais (FUNDAÇÃO DE ECONOMIA E ESTATÍSTICA, 2017) foi estudar em Paris com Nádya Boulanger (1887 - 1979) e Olivier Messiaen (1908 - 1992), onde permaneceu de 1969 a 1973.

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

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

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

Um dos acontecimentos mais importantes para a música de concerto brasileira, foi o fato de que os Festivais da Guanabara, foram os precursores das Bienais de Música Contemporânea no Brasil. No livro de José Maria Neves, Krieger relata

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

As Bienais se encontram em sua XXI edição, em 2015. Contudo, neste ano 2017, ocorreram, mas houve o perigo de que ela não acontecesse, por questões de

ordem político-financeira. Situação que não deveria nem ser cogitada devido à importância do evento para a cultura musical do país.

CAPÍTULO 3 RELAÇÃO ENTRE OS FESTIVAIS

Os Festivais, Outono de Varsóvia e da Guabara, tem relação entre si em alguns aspectos e diferenças em outros pontos. Apesar da distância geográfica entre esses dois países, estes estavam ligados pelo contexto político polarizado, comunismo na Polônia, ditadura de direita no Brasil, opostos no mesmo contexto da Guerra-Fria. Dentro desse cenário houve o trânsito de compositores brasileiros para a Polônia e de poloneses para o Brasil, como será analisado neste capítulo.

3.1 Edino Krieger no Festival da Paz em Varsóvia

O idealizador do Festival da Guanabara, Edino Krieger, esteve na Polônia em 1955, participando do Festival Internacional da Paz que ocorreu de 31 de julho a 14 de agosto. “A atmosfera de propaganda e política do festival foi além das intenções de doutrinação dos organizadores, promovendo diálogo e amizades autênticas.” (CHŁOPIECKI, 2005, p. 5) Varsóvia recebeu para o evento cerca de 30 mil jovens, vindos de 114 países, dentre eles a delegação brasileira, como comenta Krieger em entrevista.

Em 1955 eu recebi uma bolsa para estudar em Londres, mas eles não davam passagem. Então eu fiquei sabendo de uma delegação brasileira que ia para o Festival da Juventude em Varsóvia. Eu me informei, eu era muito amigo do Jorge Amado, do Arnaldo Estrela, esses artistas, o pessoal da esquerda cultural brasileira. O Jorge me disse que haveria um Festival em Varsóvia, que a passagem era bem baratinha, era um navio francês. A delegação iria viajar na terceira classe, no porão, mas em compensação a passagem era baratíssima. Fomos até a França, onde pegamos um trem e viajamos três dias e três noites até chegar a Varsóvia. (KRIEGER, 2011)

Esses festivais da juventude eram promovidos pelo partido comunista dos países do Leste Europeu para demonstrar a supremacia do realismo socialista sobre o capitalismo. Era aberto não somente aos jovens dos países sob influência comunista,

mas também aos países capitalistas e do então, terceiro mundo. O festival ocorrido em Varsóvia, estava na quinta edição, sendo que as anteriores haviam ocorrido em Praga (1947), Budapeste (1949), Berlim (1951) e Bucareste (1953).

A capital polonesa havia se preparado para receber os visitantes e Varsóvia, que dez anos antes tinha visto o fim da II Guerra, sendo completamente destruída, estava decorada para a ocasião. Krieger relembra “como a guerra havia acabado 10 anos antes, a cidade ainda estava muito destruída, ruínas por todos os lados, o povo polonês realmente fez um trabalho admirável de reconstrução.” (KRIEGER, 2011)

Duas atrações do Festival, foram os prédios recém construídos, o Palácio de Cultura e Ciência em nome de Stálin³⁵ e o Estádio de 10º aniversário, do Manifesto de Júlio. Os concertos e apresentações dos diversos países representados ocorriam no Palácio, como lembra Edino.

Os concertos eram realizados no Palácio da Cultura, um prédio muito bonito. Na viagem de navio à França, à bordo, eu fiz um teste de voz com o pessoal, subíamos para o convés da terceira classe e lá fazíamos todos os ensaios. Eu organizei um coral, fiz alguns arranjos de músicas folclóricas brasileiras e ensaiei com eles. Nós fizemos nesse Palácio, um programa de música brasileira. Participava também o Teatro Popular Brasileiro que fazia um espetáculo muito bonito de canbomblé, maracutu, mas sobretudo das danças rituais brasileiros que são muito bonitas. Eles ensaiavam durante a viagem, e Sr. Trindade me pediu para dar uma ajuda na parte vocal, por que eles cantavam de qualquer jeito. Então, na viagem eu ensaiava o coro do Teatro Popular Brasileiro. A apresentação deles foi um grande sucesso. Haviam evidentemente grupos de outros países, como África, Afeganistão. (KRIEGER, 2011)

Além de ensaiar o grupo do Teatro Popular Brasileiro para se apresentar na ocasião, Edino teve uma obra sua interpretada no evento, *If we die*. Krieger recebeu um pedido de Jorge Amado para musicar uma carta/poema que Ethel Rosenberg (1915-1953), escreveu aos filhos, quando ela e o marido Julis Rosenberg (1918-1953) estavam presos acusados de espionagem pelo governo norte americano. Quando eles foram executados na cadeira elétrica (19/06/1953), houve manifestações e protestos

³⁵ Os poloneses não apreciam esse prédio, nem o acham provido de beleza estética.

no mundo inteiro. No Rio de Janeiro houve uma solenidade na Associação Brasileira de Imprensa organizada por Jorge Amado, onde o então jovem barítono Roberto Saturnino Braga (1931) interpretou a canção, acompanhado ao piano por Genny Marcondes (1916 - 2011). Em 1955 participando do Festival na capital polonesa, Saturnino se apresentou acompanhado ao piano pelo maestro Lindolfo Gaya. Krieger descreve

Nesse Festival havia uma apresentação de alguns integrantes da delegação brasileira. Alguns artistas que já estavam lá foram convidados, como o depois senador Roberto Saturnino Braga, que tinha uma bela voz de barítono e que cantava várias canções minhas. E uma delas, era uma canção que eu fiz sobre um poema Rosenberg, um poema sobre um casal que foi condenado por espionagem e o Jorge Amado me pediu para fazer uma canção como um ato de homenagem póstuma. O Roberto Saturnino Braga cantou essa canção lá em Varsóvia. Por essa canção eu ganhei o prêmio internacional da paz em Varsóvia em 1955. (KRIEGER, 2011)

A musicologia brasileira menciona o prêmio recebido por Krieger, mas não se aprofunda nessa questão, não foi um prêmio em um concurso composicional, mas o reconhecimento dos organizadores do festival para com a temática da obra, de cunho exclusivamente político. O casal Rosenberg foi acusado de enviar informações sobre a bomba atômica aos soviéticos, sendo a primeira execução de civis por espionagem da história dos Estados Unidos. A obra de Krieger representa a tensão entre os dois pólos nos quais o mundo estava dividido, apresentando uma homenagem ao casal e seu alinhamento contra o governo americano.

O ano de 1955, foi um momento intenso culturalmente para a Polônia, não somente o Palácio e o Estádio haviam sido construídos, mas também o prédio da Filarmônica Nacional. O teatro foi inaugurado no dia 22 de fevereiro daquele ano, com um concerto da programação do II Festival de Música Polonesa, sendo que no dia seguinte teve início o V Concurso Chopin. Além disso o ZKP, estar iniciando a organização do I Festival de Música Contemporânea, como foi chamado inicialmente o Outono de Varsóvia. Edino Krieger, junto com a delegação brasileira que esteve em Varsóvia, foi testemunha ocular de uma cidade em construção e efervescente com relação às manifestações culturais para dentro da Cortina de Ferro.

3.2 Origem dos Festivais

Os dois festivais aqui analisados, tiveram sua origem em outros eventos de natureza semelhante em seus respectivos países. Não foram frutos de geração espontânea, mas de um desejo real das comunidades musicais da Polônia e do Brasil de fortalecer a prática de composição de música contemporânea e sua divulgação.

Na Polônia, o Outono de Varsóvia, teve sua origem muito antes da II Guerra Mundial. Durante o século XVIII a Polônia foi repartida entre os Impérios Russo, Prussiano e Austríaco tendo ganho a sua independência somente em 1918, voltando a existir como país. Logo em seguida, quatro anos depois, em 1922, foi fundada a ISCM (International Society of Contemporary Music) in Salzburg. (INTERNATIONAL SOCIETY OF CONTEMPORARY MUSIC, 2017). O braço polonês da instituição, PTMW (Polskie Towarzystwo Muzyki Współczesnej – Sociedade Polonesa de Música Contemporânea) começou a fazer parte da Instituição a partir de 1923. E, as obras de compositores poloneses apareciam com frequência nos festivais que ocorreram nos anos 1920 e 1930. A pesquisadora Jakelski, comenta

... Karol Szymanowski era uma presença visível nestes festivais, tanto quanto Stravinsky, Hindemith, Bartók, e os compositores da Segunda Escola de Viena. Szymanowski também contribuiu com a administração da sociedade por sua atuação como presidente da ISCM e servindo nos juris internacionais que aconselhavam os programas dos festivais da ISCM. A decisão de ter Varsóvia e Cracóvia como sede dos Dias Mundiais da Música da ISCM, em abril de 1939, era mais um sinal do envolvimento polonês com o network da música nova que cruzava a Europa antes da II Guerra.³⁶ (JAKELSKI, 2017, p. 142, ‘tradução nossa’).

Os festivais ocorriam anualmente desde 1923 em diferentes capitais da Europa, sendo organizado para ocorrer de 14 a 21 de abril de 1939, nas duas

³⁶... Karol Szymanowski was as visible a presence at these festivals as Stravinsky, Hindemith, Bartok, and the composers of the Second Viennese School. Szymanowski also contributed to the society’s administration by acting as PTMW president and serving on the international juries that devised the ISCM Festival programs. The decision to have Warsaw and Krakow host the ISCM World Music Days in April 1939 was a further sign of Polish involvement in the new-music network that crisscrossed Europe before the World War II.

principais cidades da Polônia, Varsóvia e Cracóvia. O programa deste primeiro festival da ISCM no país, se reporta futuramente aos programas do Outono de Varsóvia, pois alguns destes nomes figuraram nos concertos do futuro festival, continha como: Christian Darnton (1905 – 1981), Marcel Poot (1901 – 1988), Slavko Osterc (1895 – 1941), Wladimir Vogel (1896 – 1984), Jean Rivier (1896 – 1987), Conrad Beck (1901 – 1989), Francis Poulenc (1899 – 1963), Luigi Dallapiccola (1904 – 1975), Andre Souris (1899 – 1970), dentre outros. Os membros da sessão polonesa que tiveram suas obras executadas foram: Stanisław Wiechowicz (1893 – 1963), Michal Kondracki (1902 – 1984), Karol Szymanowski, Bolesław Szalowski (1907 – 1973) e Roman Palester (1907 – 1989). (INTERNATIONAL SOCIETY OF CONTEMPORARY MUSIC, 2017).

Houve dois concertos dedicados especialmente a obras dos compositores poloneses, um de música de sinfônica e outro com obras de ballet de Kondracki, Palester e Szymanowski. Este último teve ainda outra obra executada, seu Stabat Mater. Contudo, Szymanowski não viveu para ver o festival em sua terra natal, tendo falecido dois anos antes em 1937. No segundo semestre de 1939, no dia 1 de setembro, a Alemanha invadiu a Polônia, marcando o início da II Guerra Mundial. Varsóvia e Cracóvia sediaram o último festival da ISCM antes da guerra. Durante esse período, os festivais foram transferidos para os Estados Unidos, tendo ocorrido em Nova York em 1941 e em São Francisco em 1942, voltando para Londres somente em 1946.

Este foi um dos eventos precursores do Outono de Varsóvia, pois marcou o início de atividades dedicadas especialmente à música nova na Polônia. Outros dois eventos ligados à origem do Outono de Varsóvia, foram os dois Festivais da Música Polonesa, que ocorreram em 1951 e 1955. Logo após o término da II Guerra,

Em uma reunião em Cracóvia no final de agosto de 1945, os compositores transformaram uma entidade do entre guerras, a Associação dos Compositores Poloneses (Stowarzyszenie Kompozytorów Polskich), em uma nova organização, a União dos Compositores Poloneses (Związek Kompozytorów Polskich, ou ZKP). ZKP promovia os interesses profissionais

dos membros, enquanto possibilitava a eles assegurar recursos materiais em uma Polônia em construção.³⁷ (JAKELSKI, 2017, p. 14, 'tradução nossa')

A força de reconstrução por parte da Polônia foi imensa após o final de guerra. Com relação à esfera musical, houve a volta das instituições, como a União dos Compositores Poloneses, a Editora Musical Polonesa, a Radio Polonesa, as orquestras, as escolas de músicas, a movimentação da vida cultural como um todo. Além disso como já mencionado no primeiro capítulo, houve uma reunião sobre música em Łagów Lubulski em 1949, para falar sobre realismo socialista em música e o papel do artista, mais precisamente do compositor, nessa nova sociedade.

Foi esse ambiente que propiciou o surgimento do I Festival de Música Polonesa em 1951, visto pelo partido como entretenimento educacional, ideologicamente alinhado e que pretendia inculcar nos cidadãos os valores e a estética do realismo socialista. O evento durou oito meses, durante esse tempo músicos profissionais e amadores realizaram concertos por todo país. As obras dos compositores do ZKP, compostas especialmente para a ocasião também foram executadas. Do ponto de vista político, o Festival foi um sucesso.

O II Festival, que estava programado para ocorrer em 1953, não chegou a acontecer, vindo a suceder somente em 1955. Esteve envolto em questões de embate entre o ZKP e o partido, pois alguns compositores como Mycielski, queriam um programa para o evento, um pouco mais diversificado, do que somente obras de cunho ideológico, buscando encontrar alternativas para as diretivas vigentes. O Festival ocorreu, mas o partido tinha consciência de que o ZKP havia estendido os limites estéticos no programa apresentado.

A análise sobre a origem do Festival da Guanabara, é distinta em muitos aspectos do Outono de Varsóvia, mas o mais evidente deles, é o fato de estar ligado não somente à música de concerto, mas ter sua origem em um festival de música popular. Na Polônia, a trajetória e a narrativa vão exclusivamente pelo viés da música de concerto e música nova, no Brasil ela se enlaça com a música popular. Os anos

³⁷ At a gathering in Krakow in late August 1945, composers transformed an interwar entity, the Association of Polish Composers (Stowarzyszenie Kompozytorow Polskich) into a new organization, the Polish Composers' Union (Zwiazek Kompozytorow Polskich, or ZKP). ZKP promoted its members' professional interests while enabling them to secure material resources in a reconstructing Poland.

1960, além de toda a turbulência política já descrita no segundo capítulo, viram surgir muitos festivais, não somente de música popular, mas também de música nova e de concerto. O compositor Gilberto Mendes fundou em 1962 o Festival Música Nova, dedicado à música contemporânea. Neste ano, o compositor havia estado com Willy Corrêa de Oliveira na Europa ampliar o conhecimento musical e ver o que estava sendo tocado na cena musical europeia. Quando voltaram a Santos, foram convidados para integrar a Comissão de Cultura.

Na condição de membros da Comissão de Cultura, Afonso Vittalli e Narciso de Andrade incumbiram Gilberto Mendes, o escritor Roldão Mendes Rosa e outras pessoas ligadas à Arte e Cultura de realizar em suas respectivas áreas um evento na cidade. E foi nessa oportunidade que Mendes inaugurou o Festival Música Nova, com o nome de Semana da Música Contemporânea. Interessante lembrar que a Semana também foi um evento comemorativo aos 40 anos da Semana de Arte Moderna de 22, inclusive trazendo o escritor Menotti del Picchia para a cidade. (SOARES, 2006, p. 42)

O Festival Música Nova, segundo Mendes, não tinha orientação política na sua origem, somente posicionamento estético. Era um espaço aberto para a divulgação da música nova brasileira que não possuía um ambiente para ser mostrada. Além dos membros do Grupo Música Nova, aos poucos, outros compositores foram se aproximando como Rodolfo Coelho de Souza, Delamar Alvarenga e Almeida Prado.

No ano seguinte, em 1963, o Grupo Música Nova, lançou seu manifesto por uma nova música brasileira. O texto tem início com a frase “compromisso total com o mundo contemporâneo”, e discorre sobre o desenvolvimento da música em conjunto com as novas linguagens musicais e artísticas, segue falando sobre a educação musical, demonstrando sim, uma orientação política, quando termina o texto com a frase lema do poeta revolucionário, Vladimir Maiakovski (1893 - 1930), “sem forma revolucionária, não há arte revolucionária”. Ao fazer menção de um literato russo que era considerado “o poeta da revolução”, o grupo se posicionava à esquerda, assim como quase a totalidade da comunidade artística brasileira. O Festival ocorreu normalmente em 1964, sendo que dois meses depois, o Golpe Militar aconteceu no

Brasil. Devido a esse fato, o evento foi interrompido por três anos, voltando a suceder somente em 1968.

No ano de 1965, o Festival Música Nova não ocorreu, mas em ocasião da VII Bienal de Arte de São Paulo, houve um concerto de especial relevância para a música nova brasileira: o Festival de Música de Vanguarda, que ocorreu no mesmo palco da Semana de 22, o Teatro Municipal de São Paulo. O evento foi organizado pelo maestro Diogo Pacheco –parecia ter incorporado os ideais descritos no Manifesto do Grupo Música Nova – que escolheu um programa que apresentava obras de vanguarda ao público paulista. Gilberto Mendes comenta em entrevista

Diogo juntou pela primeira vez no Brasil obras de Boulez, Stockhausen, Maisumi, mais as primeiras audições mundiais de Ouviver a Música, de Willy Corrêa de Oliveira, e meu Blirium C9. Mas o grande choque da noite foi 4"33"', de John Cage, pelo pianista popular Pedrinho Mattar, com um relógio ao lado para despertá-lo. Diogo teve assim a coragem de revelar, para um Brasil ainda absolutamente atrasado em matéria de novas linguagens musicais, talvez a mais revolucionária obra musical da segunda metade do séc. 20, de um compositor praticamente desconhecido de nosso público, como era Cage. E o Municipal quase veio abaixo, segundo manchete na primeira página do jornal Última Hora. A repercussão desse insólito espetáculo chegou até às páginas inteiras dos jornais cariocas Correio da Manhã e Jornal do Brasil. E o poeta Décio Pignatari escreveu entusiasmado artigo, Vanguarda em Explosão Sonora... (PAULICÉIA MUSICAL DESVAIRADA, 2018)

Pela descrição dos jornais da época, o Festival foi um escândalo provocando a manifestação do público, parte assobiava, gritava e jogava os programas do concerto nos músicos, parte aplaudia e gritava “bravo”. A matéria do Jornal do Brasil, descreve a situação dentro do teatro na apresentação da obra de Mendes, Blirium C-9.

Mas a reação maior da platéia foi quando a apresentação de Blirium C-9, de Gilberto Mendes, onde os executores têm a liberdade de tocar o que quiserem durante a peça. Enquanto Pedrinho Matar, Paulo Herculano e Ernesto de Luca improvisavam no piano, cravo e bateria as músicas que lhes vinham à cabeça, numa mistura de jazz, clássico, romântico e bossa nova, o

público rangia as cadeiras, vaiava, ria e imitava vozes de animais. Quando então o cravista, deixando a mãos, passou a martelar o instrumento com os cotovelos e a cabeça, um senhor não se conteve e gritou com toda força: “Nem Freud explica isto!” Como um show de bossa nova de Matar, acompanhado pelo baterista, que tocava campainhas, batia pauzinhos, mexia panelas e soava uma enorme trompa, terminou a primeira parte do programa com metade dos espectadores vaiando e gritando bravos e aplaudindo freneticamente. (DENICHILE, 1965, p.1)

Décio Pignatari (1927 - 2012), poeta concretista, muito próximo ao grupo Música Nova, escreveu um longo artigo sobre o ocorrido no Festival em São Paulo. Inicia o texto falando sobre o entendimento dos signos, nesse caso os musicais, a forma como são utilizados e a estranheza que causa ao serem usados de forma distinta da usual e descreve o ocorrido durante a apresentação da obra de Willy Correa de Oliveira, *OuviverMúsica*.

Na Obra de Willy Correa de Oliveira, o celista Dalton de Lucca subitamente se levante e berra: O sole mio – para logo depois emendar, de improviso: Jogai, jogai, podeis jogar o que quiserdes! (Aludindo às bolotas de papel que estavam sendo arremessadas por espectadores revoltados). Um exemplo de criação de signos novos se encontra na peça Ouviver Musica, onde desenhos diversos (Mondrian, Al Capp, Alex Raymond etc.) sugerem aos interpretes uma música qualquer, ad libitum. (PIGNATARI, 1965)

O Festival de Música de Vanguarda foi comparado à Semana de 22 pelo escândalo causado por ambas e está ligado ao Festival de Música da Guanabara, não somente por ser dedicado à música nova – nesse caso, não exclusivamente da produção do país – mas também por que as questões que rondavam a música brasileira sobre nacionalismo versus modernismo passaram pela Semana de Arte Moderna, pelo Festival Música Nova, pelo Festival de Vanguarda e continuaram até o Festival da Guanabara.

Nesse mesmo ano, em 1965, ocorreu o I Festival da Música Brasileira, dando início à “era dos festivais”, dedicado à produção popular, período que se estendeu até 1985. A TV Excelsior era a transmissora do programa, sendo os membros do júri para

este primeiro evento, Augusto de Campos (1931), Décio Pignatari, Damiano Cozzella (1929) e Amilton Godoy (1941). Dois poetas do Movimento Concretista, um compositor do Grupo Música Nova e um pianista de jazz. Rogerio Duprat, também membro do Música Nova, atuou nesse mesmo canal, por dois anos 1963/64 como regente e arranjador. Festivais como esse se multiplicaram, sendo transmitidos por outras emissoras.

A princípio pode parecer que o Festival Musica Nova não está ligado à origem do Festival da Guanabara, mas tendo uma visão mais ampla dos festivais de música de concerto, e de música popular que surgiram nos anos 1960 no Brasil, é possível perceber a aparição sucessiva desses festivais. O primeiro a surgir foi o Festival Musica Nova em 1962, que não ocorreu de 1965 a 1967. Posteriormente houve o Festival de Música de Vanguarda em 1965, que continuou na mesma linha estética do Festival Musica Nova, tendo a participação dos organizadores dos compositores do referido festival, trazendo um programa de vanguarda para o Teatro Municipal. No mesmo ano, houve o início dos Festivais de Música Brasileira, pela TV Excelsior, com a presença de pessoas ligadas à poesia concreta e ao Grupo Música Nova. O início da década viu surgir o primeiro festival de música contemporânea e o final dela também, agora no Rio de Janeiro, com o Festival da Guanabara.

3. 3 Política

Os dois festivais estão em seu surgimento relacionados com fatores políticos. Nos dois casos, foi a vontade política e a tomada de decisão por agentes do governo dos dois países que trouxeram à luz esses eventos musicais, que foram decisivos para a divulgação da música nova em cada país.

Enquanto os planos para o II Festival de Música Polonesa ainda estavam sendo organizados em 1954, o ZKP já traçava os planos para a realização de um festival diferente, “que envolvesse uma gama de intérpretes internacionais que tocassem música composta recentemente de todas as partes do mundo.”³⁸

³⁸... would involve an international array of performers playing recently composed music from all over the world.

(JAKELSKI, 2017, p. 14, ‘tradução nossa’) A nova comissão do ZKP, eleita em 1954 ³⁹ (ZWIĄZEK KOMPOZYTORÓW POLSKICH, 2018) não conseguiu empolgar o Ministério da Cultura e Arte para um projeto como esse, contudo no outono desse mesmo ano, Kazimierz Sikorski, presidente do ZKP, teve uma conversa com o primeiro secretário do PZPR (Polska Zjednoczona Partia Robotnicza – Partido da União dos Trabalhadores Poloneses), Bolesław Bierut.

O encontro se deu em uma reunião do governo no Palácio Belvedere⁴⁰, e Sikorski relembra o conteúdo da conversa.

Eu não o conhecia [Bierut], e eu não sabia como ele iria reagir. Eu pensei que ele diria “escute, você sabe, espere alguns anos, nós ainda temos tempo”. Mas ele disse, “isso é interessante” e, como ele mesmo colocou, “faça disso um confronto entre o Leste e o Ocidente. Vamos deixar que eles mostrem o que tem, e nós mostraremos o que nós temos.” E aí ele disse: “Ligue em dois ou três dias e eu vou dar uma resposta a você”. Mas nem dois dias haviam se passado, quando recebi um telefonema do Ministro da Cultura e Arte, dizendo que o Ministro havia aprovado o projeto, e Outono de Varsóvia ocorreria.⁴¹ (JAKELSKI, 2017, p. 18, ‘tradução nossa’)

A fala de Bierut enfatiza a questão do confronto entre Leste e Oeste na esfera cultural, havia grande interesse político-ideológico no âmbito artístico, tanto é assim que em 1946, um ano após o término da II Guerra Mundial, surgem dois eventos de música, os Cursos Internacionais de Verão de Darmstadt na Alemanha e o Festival Primavera de Praga na antiga Tchecoslováquia.

O surgimento dos Cursos de Darmstadt tem forte conotação política e financiamento norte-americano, como comenta Taruskin

³⁹ Kazimierz Sikorski, presidente. Tadeusz Baird, Andrzej Panufnik, Kazimierz Serocki, vice-presidentes. Andrzej Dobrowolski, Włodzimierz Kotoński, secretários. Stefan Jarociński, tesoureiro.

⁴⁰Palácio Belvedere, edifício utilizado como residência dos presidentes poloneses, até 1994.

⁴¹I didn’t know him [Bierut], and I didn’t know-how he would respond. I thought that he might say “listen, you know, wait a couple of years, we still have time.” But, he said, “that’s interesting”, and, as he put it, “make it a confrontation between East and West. Let them show what they have, and we’ll show them what we have.” Then he says: “Call me in two or three days and I’ll give you an answer.” But not even two days passed before I received a phone call from the Ministry of Culture and Art, saying that the Ministry approved the Project and that it was going to be the “Warsaw Autumn.”

Os cursos [de Darmstadt], tinham dois objetivos principais: o primeiro, propagar a política americana e valores culturais como parte do esforço geral dos Aliados para a reeducação da população alemã e o estabelecimento de instituições democráticas; o segundo, prover um lugar de encontro onde músicos de área da Europa previamente fascistas ou de ocupação fascista – principalmente a Alemanha/Áustria, França e Itália – poderiam dar continuidade a sua reeducação musical através da exposição a (e instrução em) estilos e técnicas que haviam sido proibidas, ou ao contrário silenciadas durante os anos de fascismo. ⁴² (TARUSKIN, 2005, p. 21-22, ‘tradução nossa’)

Ainda no plano estético, havia esse mito do “zero hora”, de que a guerra havia acabado com tudo e de que era necessário um recomeço. Muitos amantes da música voltaram ao consumo da música de concerto tradicional, enquanto que os jovens músicos e compositores queriam conhecer as correntes mais radicais da cultura, as quais não haviam tido acesso antes da guerra, por questões também ideológicas. E a máxima em Darmstadt era a liberdade de criação musical, ou seja, o contraponto do que estava ocorrendo no bloco soviético.

O Festival Internacional Primavera de Praga⁴³ surgiu com o objetivo de tocar as obras dos compositores do país – Bedřich Smetava (1824-1884), Antonín Dvořák (1841-1904), Leoš Janáček (1854 - 1928) e Bohuslav Martinů (1890 - 1959) – mas também com motivações políticas. Elas se manifestaram na execução de obras de compositores dos quatro países vitoriosos que lutaram contra Hitler (Estados Unidos, Inglaterra, França e União Soviética).

O Outono de Varsóvia surgiu dez anos depois, em 1956, dentro desse ambiente de polarização ideológica e que já se manifestava nos festivais mencionados. Tadeusz Baird, vice-presidente da ZKP apresentou a ideia aos seus pares, como comenta Jakelski.

⁴² The courses had two main goals: first, to propagate American political and cultural values as part of the general Allied effort to reeducate the German population in preparation for the establishment of democratic institutions; and second, to provide a meeting place where musicians from the former fascist or fascist-occupied areas of Europe – chiefly Germany/Austria, France and Italy – might further their musical reeducation through exposure to (and instruction in) styles and techniques that had been prohibited or otherwise silenced during the fascist years.

⁴³ O Primeiro Festival Internacional Primavera de Praga ocorreu em 1946 durante o governo de Edvard Beneš (1884 – 1948). O evento ocorre anualmente até os dias de hoje, iniciando suas atividades no dia 12 de maio, data do aniversário de morte de Bedřich Smetana (1824 – 1884).

Assim como os Cursos de Verão de Darmstadt, o Outono de Varsóvia seria a solução institucional para o problema do isolamento. Tadeusz Baird citou um modelo diferente, quando apresentou a ideia do festival no primeiro dia de assembleia do ZKP em 1955. O Outono de Varsóvia, explicou ele, seria semelhante à Primavera de Praga, o festival internacional de música que ocorria na Tchecoslováquia desde 1946. Resolveria assim, os problemas dos Festivais Poloneses de 1951 e 1955 por facilitar a comparação entre a Polônia e outros países. O repertório se caracterizaria por ter “as extraordinárias composições de música contemporânea europeia que haviam sido compostas nos anos anteriores”. Intérpretes de alta performance teriam participação. E, ele enfatizou, que o projeto seria completamente viável, já que havia aprovação das autoridades requeridas. [...] O projeto do Outono de Varsóvia era parte da ampla plataforma de reforma institucional do ZKP.⁴⁴ (JAKELSKI, 2017, p. 20-21, ‘tradução nossa’)

As decisões de ordem política continuaram a beneficiar o Outono de Varsóvia, pois o

Ministro da Cultura Tadeusz Galiński veio a tomar uma decisão em 22 de dezembro de 1959, quando emitiu uma ordem administrativa, que confirmava o status do Outono de Varsóvia como evento permanente, do calendário cultural polonês, articulando os objetivos primários das instituições e estabelecendo os procedimentos sobre a maneira como o festival deveria ser conduzido.⁴⁵ (JAKELSKI, 2017, p. 47-48, ‘tradução nossa’)

⁴⁴ Like the Darmstadt Summer Courses, the Warsaw Autumn was to be an institution also a solution to an isolation problem. Tadeusz Baird cited a different model, however, when he presented the festival idea on the first day of the 1955 ZKP assembly. The Warsaw Autumn, he explained, would be akin to the Prague Spring, the international music festival that had been taking place in Czechoslovakia since 1946. It would solve the problems of the 1951 and 1955 festivals of Polish music by facilitating comparison between Poland and other countries. The repertoire would feature “the most outstanding works of contemporary European music that were composed in the preceding years.” High-powered international performers would of course take part. And, he stressed, the Project was completely feasible, since the requisite authorities had already approved it. [...] The Warsaw Autumn Project was part of ZKP’s larger platform of institutional reform.

⁴⁵ Minister of Culture Tadeusz Galinski came to a decision on 22 of December 1959, when he issued an administrative order that confirmed the Warsaw Autumn’s status as a permanent event on Poland’s cultural calendar, articulated the institution’s primary objectives, and established procedures for how the festivals should be run.

No Brasil, assim como na Polônia, a política foi decisiva na criação do Festival da Guanabara. Contudo, existe uma diferença entre os países. Enquanto os compositores da ZKP, se reportavam aos Ministros de Estados – da Cultura e Arte e das Relações Exteriores – ou seja, a nível federal, no Brasil foi diferente, os organizadores se reportavam ao Secretário de Estado – de Educação e Cultura da Guanabara – ou seja, a nível estadual.

Como já mencionado no segundo capítulo, Edino Krieger era, no ano de 1968, membro do Conselho do Museu da Imagem e do Som. Esta instituição havia sido fundada, três anos antes, pelo escritor, pesquisador de MPB, jornalista, historiador, Ricardo Cravo Albin. Logo após ter participado do Terceiro Festival Internacional da Canção e ter ficado em quarto lugar, Krieger, apresentou o projeto de criação de um festival de música de concerto a Albin. Este levou a ideia adiante, expondo sobre a criação do evento para Luiz Gonzaga da Gama Filho, Secretário de Educação e Cultura da Guanabara, que fazia parte do governo de Negrão Lima.

Gama Filho já havia sido Secretário de Educação e Cultura do Distrito Federal, na gestão do mesmo Negrão de Lima. As eleições para governador de 1965, no dia 7 de outubro, o elegeram para liderança do estado da Guanabara pelo PSD (Partido Social Democrático). Nessas mesmas eleições diretas, cinco estados votaram em representantes de partidos de oposição à ditadura. Por esse motivo foi declarado o AI-2 que extinguiu o pluripartidarismo no Brasil. Posteriormente foi instaurado o bipartidarismo, com a Arena (Aliança Renovadora Nacional) e o MDB (Movimento Democrático Brasileiro). O primeiro sendo do partido da situação, mas não se dizia de direita pelo estigma de ser associado aos regimes ditatoriais de Mussolini e Hitler. O segundo era de oposição, foram para o MDB, aqueles de orientação à esquerda que não tinham tido seus direitos políticos cassados.

São esses dois políticos, filiados ao MBD que decidem colocar em prática a ideia de Krieger. Qual seria a motivação para tal? O Brasil vivia a era dos festivais, com muitos eventos dedicados à MPB que eram declaradamente palcos para manifestar não somente a música, mas também a voz do povo, através das músicas de protesto. A música de concerto podia parecer um tanto inofensiva nesse sentido, por não possuir letra em todas as suas formações e não demonstrar claramente uma posição ideológica em seu discurso musical. Contudo, a música contemporânea está associada a ideias favoráveis à modernidade, ao novo, ao não conformismo, situando-

se em oposição a tudo o que era considerado arcaico (o autoritarismo, militarismo). Essa é uma hipótese para o interesse político na criação do Festival da Guanabara.

Gonzaga da Gama Filho já havia atuado como Secretário de Educação e Cultura no Distrito Federal, ou seja, estava por dentro das questões de políticas públicas culturais. Chama a atenção dois aspectos de sua trajetória na criação do Festival da Guanabara. O primeiro foi o texto, de sua autoria, incluído no programa dos concertos, onde faz um diagnóstico sobre a música de concerto brasileira e seu desconhecimento por parte do grande público, dizendo que a divulgação e o fomento da mesma era ainda insatisfatória, por não ter o mesmo espaço que as outras manifestações artísticas no cenário nacional. O segundo aspecto é o fato do Secretário ter dito a Krieger que o festival deveria se realizar anualmente, nas três primeiras edições – já que o idealizador do projeto tinha em mente realizar o evento bienalmente – pois, do contrário iria cair no esquecimento. É possível notar por estas duas colocações, o entendimento preciso de Gama Filho, sobre o lugar que a música de concerto brasileira ocupava no cenário artístico brasileiro e como atuar em relação a isso, por ter aconselhado Krieger a realizar os festivais anualmente durante as suas três primeiras edições.

As previsões de Gama Filho sobre o festival, infelizmente se concretizaram. Ele veio a falecer em 1970, após a realização do II Festival da Guanabara, a segunda e última edição do evento. Sendo este político, o incentivador e apoiador do festival, este não veio a se concretizar novamente, sendo interrompido por falta de suporte institucional para a sua realização. Edino comenta sobre o fim dos Festivais da Guanabara.

... e o projeto, encaminhado ao seu sucessor, Vieira Melo (diretor do Theatro Municipal quando da realização dos dois festivais), foi arquivado sob alegação de falta de recursos. Mas a ideia de uma Bienal, recebida com tanto entusiasmo pelo secretário Gaminha, como era carinhosamente referido por seus amigos e colaboradores, merecia ser levada adiante. Elaborei, então o projeto das Bienais e sai à procura de apoio: do Governo Estadual, Rádio MEC, do Ministério da Educação e Cultura. Durante anos, silêncio total. Os recursos, que o secretário Gaminha havia encontrado sem dificuldade graças ao simples exercício de uma vontade política, agora não existiam mais – ou faltava vontade política”. (NEVES, 2008, p. 353)

Durante a primeira metade dos anos 1970, outras iniciativas em prol da música nova ocorreram no Rio de Janeiro. Especialmente em duas instituições: o próprio Museu da Imagem e do Som, apoiador dos Festivais da Guanabara e a Escola da Musica Villa-Lobos sob a direção do compositor Aylton Escobar. Contudo, em 1975, Krieger recebeu um telefonema da então diretora da sala Cecília Meireles, Myriam Daulsberg, dizendo que havia encontrado o projeto das Bienais em uma gaveta do MEC. Perguntou se havia alguma objeção para que a sala assumisse o evento. Não havendo, Krieger iniciou a organização da I Bienal de Música Contemporânea Brasileira, que dessa vez contava com o apoio governamental de vários órgãos como: “Plano de Ação Cultural do MEC, Departamento de Cultura do Estado, Radio MEC, do Banco Nacional da Habitação e da Universidade de Brasília.” (NEVES, 2008, p. 354)

O evento ocorreu sem interrupção, sendo que “a partir de 1981, a promoção das Bienais passou aos cuidados da Funarte, com a participação da Funarj – uma parceria que se consolidaria ao longo do tempo, como fator decisivo para a continuidade do evento”. (NEVES, 2008, p. 357) As Bienais passam, a partir dos anos 1980 a ser um evento oficial de um órgão do governo, responsável pelo fomento das artes no Brasil.

3.4 Organização dos festivais

Após a decisão positiva por parte do Primeiro Secretário PZPR, Bolesław Bierut, para a realização do I Festival de Música Contemporânea como foi chamado a princípio, os membros do ZKP se viram diante de uma enorme tarefa, a de organizar o evento. Havia muitas questões a serem consideradas. Naquela época, 1955, Varsóvia era uma cidade ainda e reconstrução, o ambiente artístico ainda estava se refazendo das perdas da II Guerra.

Não haviam escritórios especializados em organizar eventos de arte, o acesso à informação era muito restrito, bem como às partituras e gravações. Eles necessitariam realizar pesquisa sobre os intérpretes, sobre as obras de vanguarda a serem executadas, eram referências as quais eles tinham pouco ou quase nenhum acesso, pois a circulação de conhecimento era, não somente mais lenta, mas também

censurada e proibida. Paradoxalmente, os organizadores do festival tinham o objetivo de preparar um evento que pretendia mostrar o que havia de mais atual e novo em termos musicais, contudo, eles mesmos estavam em uma situação difícil para definir o que era ou não contemporâneo. Jakelski comenta sobre esse momento

A ação conjunta possibilitou coleta de recursos e conhecimento, no que era em geral, um clima de escassez. Os registros dos encontros de organização demonstram que planejar o festival de 1956 foi um esforço coletivo assumido por indivíduos, com uma complexa gama de motivações, alianças, preferências estéticas e histórias pessoais. Todas as figuras principais do ZKI articularam de uma forma ou de outra, desde os compositores emergentes como Baird, Serocki, e Kotoński até aqueles que já haviam estabelecido sua autoridade, como Witold Lutosławski e Grażyna Bacewicz. Os maestros, Jan Krenz, Witold Rowicki, Stanisław Skrowaczewski, Karol Stryja, Stanisław Wisłocki, e Bohdan Wodiczko, cada um dos maestros representou uma orquestra que teria performance durante os concertos dos festivais. Jerzy Jasiński and Wiktor Weinbaum falaram pelo MKiS. Representantes da Radio Polonesa contribuíram com o planejamento, bem como fizeram os membros de outras agências estatais, a mais proeminente delas, o Comitê Cultural de Relações Internacionais (Komitet Współpracy Kulturalnej z Zagranicą).⁴⁶ (JAKELSKI, 2017, p. 21, ‘tradução nossa’)

O festival ocorreu em sua primeira edição em 1956, já “No ano de 1957 o festival não ocorreu, por que não se sabia ao certo o que conceber com ele após o primeiro ano.”⁴⁷ (RZECZPOSPOLITA, 2018, ‘tradução nossa’) Já no ano seguinte, o festival voltou a ocorrer, porém com sérios problemas de organização, escolha dos intérpretes e repertório. Para evitar que isso ocorresse novamente foi criado um estatuto em 1959, formalizando um modelo coletivo de organização com a presença de quase todos os órgãos oficiais ligados à música e à cultura em geral.

Um Comitê do Festival deveria ser o primeiro corpo organizacional; foi projetado para ser composto por até dezoito pessoas. ZKP dominaria: além

⁴⁶ Collective action enabled resources and know-how to be pooled in what was generally a climate of scarcity. Records from the organizational meetings demonstrate that planning the 1956 festival was a joint endeavor undertaken by individuals with a complex array of motivations, allegiances, aesthetics preferences, and personal histories. All of the central players in ZKP participated in one way or another, from up-and-coming composers such as Baird, Serocki, and Kotonski to those who had already established their authority, such as Witold Lutoslawski, Stanislaw Skrowaczewski, Karol Stryja, Stanislaw Wisocki, and Bohdan Wodiczko represented each of the Polish orchestras that would perform during the festival concerts. Jerzy Jasiński and Wiktor Weinbaum spoke for MKiS. Representatives from Polish Radio contributed to festival planning, as did members of other state agencies, most prominently MKiS’s International Cultural Relations Committee (Komitet Współpracy Kulturalnej z Zagranicą).

⁴⁷ W 1957 roku festival bowiem się nie odbył, bo nie bardzo wiadomo było, co począć z nim po pierwszym roku.

do presidente do ZKP, o comitê deveria incluir de dez a doze membros do ZKP. O contingente do ZKP juntaria forças com os representantes de outras instituições de música e agências estatais que atuavam de forma vital para que o festival frutificasse todos os anos. O Grupo de Música (Zespól do SprawMuzyki) defenderia os interesses do MKiS; ele também agiria como intermediário que ligaria o Comitê do Festival aos oficiais de alto nível no aparelho estatal. Duas organizações, Escritório de Relações Culturais Internacional (Biuro Współpracy Kulturalnej z Zagranicą, or BWKZ) e PAGART, a agência de concerto estatal polonesa, iria coordenar a aparição dos intérpretes no festival. O Ministro das Relações Exteriores facilitaria o planejamento do Outono de Varsóvia ao autorizar músicos e observadores a viajar para a Polônia. Porta vozes da Rádio Polonesa, da Orquestra Filarmônica Nacional, e da Opera Estatal de Varsóvia teriam também lugar no Comitê do Festival.⁴⁸ (JAKELSKI, 2017, p. 48)

Como é possível perceber o governo endurecia e tentava manter o controle das decisões sobre o Festival, mesmo assim havia grande interesse por parte de todas essas instituições de que o festival acontecesse.

As condições nas quais foram organizadas os dois Festivais da Guanabara, são semelhantes às do Outono de Varsóvia, principalmente com relação à escassez de recursos. Não tínhamos uma União de Compositores Brasileiros, como havia na Polônia, a iniciativa do festival brasileiro não veio de uma instituição, mas sim, de um único compositor, Edino Krieger. Obviamente a ideia se expandiu como já analisado, era a manifestação do desejo de toda uma classe de compositores brasileiros, que viam no evento a possibilidade de mostrar as novas criações musicais de concerto. Contudo, a organização e produção ficou a cargo quase que exclusivamente de Krieger. Ele comenta em entrevista.

O secretário simplesmente deu a ordem para o Theatro Municipal: coloquem à disposição do festival, coro, orquestra sinfônica, maestro, tudo vai ficar dedicado a isso. [...] eu mesmo fiz toda a parte de, digamos assim, organização e produção. Eu tinha uma pequena equipe, o secretário colocou a minha disposição duas secretarias, duas funcionárias da Secretaria de

⁴⁸ A Festival Committee was to be the primary organizational body; it was projected to comprise at least eighteen people. ZKP would dominate: in addition to ZKP's president, the committee was to include an additional ten to twelve ZKP members. ZKP's contingente would join forces with representatives from other Polish music institutions and state agencies that played vital roles in bringing each year's festival to fruition. The Music Group (Zespól do Spraw Muzyki) would advocate for MKiS's objectives; it would also act as a go-between that linked the Festival Committee to officials at higher levels in the state apparatus. Two organizations, the International Cultural Relations Bureau (Biuro Współpracy Kulturalnej z Zagranicą, or BWKZ) and PAGART, the Polish state-run concert agency, would coordinate performer's festival appearances. The Minister of Foreign Affairs, would facilitate Warsaw Autumn planning by clearing musician's and observer's travel to Poland. Spokespersons from the Polish Radio, the National Philharmonic Symphony Orchestra, and the State Opera in Warsaw were also awarded slots on the Festival Committee.

Educação, muito simpáticas, muito eficientes. E, me deu um espaço no SalãoAssyrio, no Theatro Municipal, embaixo do Municipal, eu não sei o que tinha ali, acho que não tinha nada. Então, uma mesa grande e lá eu atendia as pessoas e ali começaram a chegar as partituras. (KRIEGER, 2014)

Como é possível analisar a partir dos comentários de Krieger, ele, juntamente com as duas secretarias, foram os organizadores de todo esse evento, ou seja, atuando na sua pré-produção. Posteriormente, com a chegada das partituras se juntaram a ele, para a escolha das obras que efetivamente participariam do festival, Henrique Morelembaum, Armando Krieger, Roque Cordero e Renzo Massarani. Morelembaum representava a Orquestra do Teatro Municipal dentro da Comissão de Seleção, ele era o maestro adjunto, cargo criado em 1962, sendo Mário Tavares o regente principal. (THEATRO MUNICIPAL, 2018) O Museu da Imagem e do Som foi crucial na questão histórica do registro em áudio, pois realizaram a gravação das obras, algumas delas tocadas somente uma única vez, como é o caso de *Poemas do Cárcere*.

O II Festival da Guanabara aumentou muito, sendo ampliado para categorias, música de câmara e sinfônica, o que gerou uma demanda maior, não somente de uma orquestra, mas de três, além de cinco grupos de câmara. Contudo, Krieger, continuou sendo a figura central de organização. Fizeram parte da comissão de seleção das obras, Henrique Morelembaum, Renzo Massarani, mais uma vez, se juntando ao grupo, Francisco Mignone e Roberto Schnorenberg.

3. 5 Modernismo, formalismo, nacionalismo e vanguarda

A libertação realizada pelo Exército Vermelho e a atuação dos líderes socialistas poloneses, especialmente de Bierut, levou a Polônia em direção ao socialismo. A relevância do PZPR (Partido dos Trabalhadores Poloneses) favoreceu essa situação e o que se viu foi o alinhamento com o estalinismo por parte do governo, da sociedade, da economia e da cultura.

Quando os dois campos da Guerra Fria começaram a se cristalizar, a Polônia orientou seu fluxo comercial em direção à União Soviética e aos membros das nações do Conselho para Assistência Econômica Mútua, estabelecido em

1949. A Polônia retirou-se do Fundo Monetário Internacional e recusou o auxílio do Plano Marshall em resposta à pressão soviética. Foi um dos signatários do Pacto de Varsóvia em 14 de maio de 1955. A estalinização pós-guerra da Polônia teve consequências musicais palpáveis além da política, militar e econômica.⁴⁹ (JAKELSKI, 2017, p. 5, ‘tradução nossa’)

Como já detalhadamente analisado no primeiro capítulo, as diretrizes musicais foram estabelecidas no encontro que ocorreu em Lagów Lubulski em 1949 com a presença de compositores, intérpretes e musicólogos. Ali se estabelecia oficialmente, o confronto entre modernismo e realismo socialista em música, na Polônia. O ocidente via o realismo socialista como produto da censura, da opressão e do constrangimento, enquanto que os oficiais do aparelho estatal estalinista viam o modernismo cultural, e musical especialmente, como algo vazio e sem sentido. Dentro desse ambiente que se formava no Leste Europeu, sob o comando de Stálin, a cultura era figura chave na construção de uma nova realidade, de uma sociedade distinta da ocidental e a música deveria estar alinhada com esse pensamento. Enquanto isso, o modernismo cultural representava a defesa da experimentação e a preservação da liberdade criativa individual.

Modernismo, formalismo, vanguarda, eram sinônimos que estavam ligados à música ocidental, às técnicas do serialismo integral e às atividades realizadas em Darmstadt pela nova geração de compositores que ali se reunia. Contudo, mesmo com imensas restrições de acesso e liberdade de expressão, houve no Leste atividades de música nova por parte dos compositores.

Contudo, os músicos do Leste Europeu e da UniãoSoviética estavam engajados com estratégias composicionais modernistas, como o serialismo – embora em uma remoção geográfica e temporal, que os colocou em desvantagem, naquele tempo e na história subsequente. Modernismo tomou

⁴⁹ When the two campos of the Cold War began to crystallize, Poland oriented its trade flows towards the Soviet Union and the member nations of the Council for Mutual Economic Assisance, established in 1949. Poland withdrew from the International Monetary Fund and refused Marshall Plan aid in response to Soviet pressure. It was one of the signatories to the Warsaw Pact of 14 May 1955. Poland’s postwar Stalinization had palpable musicla consequences in addition to the political, military, and economic ones.

variadas formas e acumulou várias conotações através do Bloco do Leste.⁵⁰ (JAKELSKI, 2017, p. 48, ‘tradução nossa’)

Comentários como esses são importantes para confirmar que havia grupos e indivíduos compondo, escrevendo e engajados com a música nova para além da Cortina de Ferro, e é possível resistir à tendência de pensar que a vanguarda estava sendo feito somente em Darmstadt. O Outono de Varsóvia, ocorreu três anos após a morte de Stálin, em um período político de “degelo”, de enfraquecimento dessas diretrizes em todo o bloco sob a influência soviética. Musicalmente falando o festival foi o encontro do Ocidente com o Leste, no qual os compositores e organizadores do evento estavam testando os limites e as fronteiras estabelecidas pelo regime.

No Brasil essas questões são complexas, pois elas se sobrepõem, não estavam tão definidas assim como na Polônia. A primeira questão é o nacionalismo, o assunto de identidade nacional havia sido superado na Europa⁵¹, ainda no séc. XIX, com o surgimento dos nacionalismos europeus. Benedict Anderson (1936 – 2015) em seu livro *Nação e Consciência Nacional*, comenta.

O término de período de movimentos de libertação nacional bem-sucedidos na América coincidiu quase que exatamente com o início da época do nacionalismo na Europa. Se considerarmos o caráter desses novos nacionalismos que, entre 1820 e 1920, alteraram a fisionomia do Velho Mundo, dois traços notáveis os distinguem de seus precursores. Em primeiro lugar, em quase todos, as “línguas impressas nacionais” foram de fundamental importância ideológica e política, [...] Em segundo lugar, todos tiveram condições de atuar a partir de modelos disponíveis propiciados por seus predecessores remotos e, após as convulsões da Revolução Francesa, não tão remotos. (ANDERSON, 1989, p. 77)

Tais movimentos nacionalistas surgidos na Europa têm origem nos ideais iluministas da Revolução Francesa, que sacudiu os alicerces sobre os quais estavam construídos os sistemas de governo imperiais e dinásticos. O pensamento nacionalista por sua vez, prevê que o Estado não tem governabilidade “de cima para

⁵⁰ Yet musicians in Eastern Europe and the Soviet Union were engaging with modernist compositional strategies, such as serialism – albeit at a temporal and geographical remove that put them at a disadvantage, both at the time and in subsequent historiography. Modernism took a variety of forms and accrued various connotations throughout the Eastern Bloc.

⁵¹ A questão do nacionalismo foi retomada pelo realismo socialista, sendo relevantes os aspectos sobre a valorização do folclore e do popular.

baixo”, mas “de baixo para cima”, e sua legitimidade está baseada na organicidade da unidade dos indivíduos que governa e incluem de forma preponderante as manifestações particulares de cada nação, como língua, raça, cultura, costumes. O desenvolvimento da língua, seria uma das questões fundamentais para o estabelecimento da “nação”, análise realizada no livro de Anderson. Musicalmente falando, este momento da Europa marca o período do movimento romântico e os nacionalismos envolvem igualmente a questão musical do uso do folclore e de ritmos de cada país por parte dos compositores. Sendo a partitura impressa também parte desse movimento nacionalista europeu como comenta Anderson.

E não se deve esquecer de que essa mesma época assistiu à popularização de outra forma de página impressa: a partitura. Depois de Dobrovoský veio Smetana, Dvořák e Janáček; depois de Aasen, Grieg; depois de Kazinczy, Béla Bartók; e assim por diante nosso século adentro. (ANDERSON, 1989, p. 86)

Na Polônia, a questão nacional se manifestou na música de Fryderyk Chopin, que até hoje é visto como um dos símbolos máximos do país. Na literatura a obra, *Pan Tadeusz* (Senhor Tadeusz), escrita por Adam Mickiewicz (1798 - 1855) entre 1832-34, é uma epopeia nacional que elevou o nível da língua literária polonesa.

No Brasil as questões modernistas vieram antes das questões nacionais, com a Semana de Arte Moderna e a tentativa de alinhamento da arte brasileira com as vanguardas europeias. Contudo, iniciou-se nos anos 1920-30 a teorização sobre a nação brasileira. Como comenta Domenico de Masi

A elaboração de um modelo brasileiro foi iniciada principalmente pelos cientistas sociais – sociólogos, antropólogos, etnólogos –, assim como o francês foi rascunhado sobretudo pelos filósofos, o inglês, sobretudo pelos economistas e o alemão, sobretudo pelos filósofos e músicos. Com a diferença de que na França, Inglaterra e Alemanha nasceu antes o modelo teórico e depois a sua realização prática (o verbo se fez carne), enquanto no Brasil primeiro foi experimentada a realização e depois teorizou-se o modelo (a carne se fez verbo). E essa teorização, no Brasil, foi iniciada e prosseguida por sociólogos cuja cultura se direcionada para a antropologia e a etnologia, bem menos para a economia: pense-se em Antônio Candido, Sergio Buarque de Holanda, Fernando Azevedo, Stefan Zweig e Darcy Ribeiro. (DE MASI, 2014, p. 652)

Muitos livros destes autores são escritos nestes anos refletindo sobre o país, como *Casa Grande e Senzala* (1933) de Gilberto Freyre (1900-1987), *A Evolução Política do Brasil* (1933) de Caio Prado Jr (1907 - 1990), *Raízes do Brasil* (1936) de Sérgio Buarque de Holanda (1902 - 1982). Dentro desse ambiente também é que surgiram duas obras de Mário de Andrade em 1928, *Macunaíma* e *Ensaios sobre a Música Brasileira*. O autor, um dos líderes do movimento modernista brasileiro, lançou esses dois títulos, o primeiro, realiza uma colagem cultural repleta de mitos, lendas, folclore e músicas populares brasileiras que compunham a narrativa do “herói sem nenhum caráter”. O segundo, tratando sobre o uso do folclore e ritmos brasileiros em música de concerto. *Ensaio sobre a Música Brasileira* muda o rumo da música brasileira de concerto, o modernismo se transforma em nacionalismo e a busca pela verdadeira música brasileira através da apropriação do que é nacional, sendo nacional entendido não como a música popular urbana, mas a música rural, as de tradições folclóricas.

... Mario de Andrade se encaminhava para uma pregação de caráter mais político. O nacionalismo era visto como um imperativo histórico, como maneira de fazer a obra de arte se conformar a realidade nacional e, conseqüentemente, transformar-se em veículo de socialização. Nessa linha de reflexão, só a arte interessada (entendendo-se por isso seu engajamento, sua função) teria utilidade ao momento histórico. Como se disse anteriormente, toda a abertura intelectual de Mário de Andrade, todas as suas preocupações com a atualização das linguagens artísticas não bastavam para afastá-lo de uma visão bem próxima daquela do realismo socialista. (NEVES, 2008, p. 178-179)

O manifesto zhdanovista musical seria escrito e assinado por músicos, compositores, 20 anos depois, em 1948 em Praga, e os escritos de Mário, que foram produzidos anos antes, se aproximam destes postulados traçados no Leste Europeu. Camargo Guarnieri levaria adiante as ideias de Mário de Andrade através de sua música e atuação como professor de composição. O Grupo Música Viva seria um contraponto a essa corrente nacionalista, compondo de acordo com o modernismo europeu. Posteriormente, ocorreria o embate de ideias modernismo versus nacionalismo com a publicação da “Carta Aberta aos Músicos do Brasil”, de Guarnieri. E, o Grupo Música Nova atualizaria de certa forma, o caminho percorrido pelo Música Viva, com um discurso pós-guerra alinhado com a sociedade em plena

transformação, propondo uma composição diretamente alinhada com as vanguardas europeias.

O Festival da Guanabara, surgiu no final dos anos 1960, em um período, diferente do festival polonês, de acirramento político e ideológico, após o decreto do AI-5. Musicalmente falando, foi mais uma vez um momento de embate entre modernismo e nacionalismo, desta vez prevalecendo a música contemporânea. Os jovens compositores, através da apresentação de suas obras, colocaram a música brasileira em outro rumo, o da vanguarda. Os compositores nacionalistas foram reprovados pelo público, sendo vaiados e hostilizados. Afinal haviam sido 41 anos – desde a publicação do *Ensaio sobre a Música Brasileira* – de preponderância estética nacionalista.

3.6 Isolamento

Uma questão central para o surgimento de Festivais de Música na Polônia, não somente o Outono de Varsóvia, mas também os que o antecederam, foi o isolamento cultural. Isto resultou em três desdobramentos, o primeiro era o fato de não poder ouvir música composta em outros países, não somente do Ocidente, mas até mesmo do Leste e do bloco soviético. A segunda era que, pelo isolamento, os compositores poloneses não tinham parâmetros com os quais se comparar, não tinham uma ampla visão sobre a evolução da produção musical internacional. A terceira, o isolamento atuava em via de mão dupla, no sentido de que as obras polonesas também não eram conhecidas fora do país, não havia uma rede de divulgação da música composta na Polônia. Jakelski cita comentários de Mycielski sobre o assunto.

Mas o profundo isolamento cultural da Polônia permanecia um problema maior. Partindo das ponderações que ele exibiu em 1953, Mycielski reclamou que a vida musical polonesa estava se tornando “isolada”, fora de contato com o nível internacional de performance e as tendências mais vitais de composição do século XX. Os músicos poloneses, alegava Mycielski, não tinham ideia do que Honegger, Stravinsky, Britten, Messiaen, ou Martin estavam compondo recentemente. A situação não era melhor quando vinham para o Leste Europeu: de acordo com Mycielski, os mais novos trabalhos de Shostakovich e Prokofiev (para não mencionar supostamente, peças canônicas de Janáček e Bartók) eram desconhecidas na Polônia da metade dos anos 1950, assim como músicas do Ocidente. E a questão não era

somente, que os poloneses eram ignorantes em relação ao que estava ocorrendo em outros lugares: Mycielski argumentou que a situação estava também causando aos poloneses a perda de conhecimento sobre eles mesmos, por que, na ausência de critério externo, eles não tinham um modelo contra o qual avaliar seus próprios progresso musicais.⁵² (JAKELSKI, 2017, p. 19, ‘tradução nossa’)

Dentro dessa perspectiva de isolamento cultural do país, Baird analisa uma situação que ocorreu quando em viagem pelo Leste.

Em Bucareste, Baird havia visitado uma loja de música que estava transbordando com publicações da UniãoSoviética, Alemanha Oriental, e Chekoslováquia. Mas quando perguntado sobre música polonesa, o vendedor respondeu encolhendo os ombros: ele não tinha partituras polonesas para oferecer. ⁵³ (JAKELSKI, 2017, p. 16, ‘tradução nossa’)

Baird interpretou essa situação de não exportar música, como um sintoma do isolamento cultural da Polônia.

Os organizadores do Festival decidiram tomar algumas ações para mudar esse quadro de isolamento. A primeira delas era, através do evento, disseminar a música polonesa para o mundo, estabelecendo que as orquestras convidadas incluíssem em seus programas, trinta minutos de música polonesadurante o festival. Como cita Jaleski.

Os organizadores decidiram que cada uma das orquestras visitantes deveria apresentar um mínimo de trinta minutos de música polonesa durante sua aparição no festival. Eles pensaram que esta determinação facilitaria a

⁵² But, Poland’s deepening cultural isolation remained a major problem. Departing from the circumspection he exhibited in 1953, Mycielski complained that Polish musical life was “backwater”, out of touch with international performance standards and the twentieth century’s most vital compositional trends. Polish musicians, Mycielski claimed, had no clue as to what Honegger, Stravinsky, Britten, Messiaen, or Martin had recently been composing. The situation was no better when it came to Eastern Europe: according to Mycielski, the newest works by Shostakovich and Prokofiev (not to mention supposedly canonical pieces by Janacek and Bartok) were just as unknown in mid-1950s Poland as contemporary music from the West. And the issue was not simply that Poles were ignorant about what was happening elsewhere: Mycielski argued that situation was also causing Poles to lose knowledge about themselves, because, in the absence of external criteria, they had no standard against which to gauge their own musical progress.

⁵³ In Bucharest, Baird had visited a music shop that was overflowing with publications from Soviet Union, East Germany, and Czechoslovakia. But when he inquired about Polish music, the shopkeeper responded with a shrug: he had no Polish scores to offer.

disseminação internacional da música nova da Polônia. Eles também esperavam que ouvindo música da Polônia interpretada por “orquestras de renome internacional” elevaria o status dessa música em casa. Assumindo que os maestros soviéticos, checoslovacos, romenos, austríacos e franceses, teriam pouco ou nenhum conhecimento sobre as recentes composições polonesas, o conselho executivo do ZKP fez uma lista de peças que poderiam ser tocadas pelos grupos visitantes.⁵⁴ (JAKELSKI, 2017, p. 24, ‘tradução nossa’)

Essa era uma forma não somente de ter a música polonesa tocada por orquestras renomadas no festival, mas os organizadores esperavam também que essas obras fossem incluídas nos repertórios permanentes destes grupos, no objetivo de continuar disseminando a produção musical polonesa internacionalmente após o Festival.

Outra questão era o desconhecimento por parte da comunidade musical e do público polonês da música contemporânea mundial, a proposta era apresentar um programa de música nova internacional. O Outono de Varsóvia era um festival em formato de mostra, e a maneira como foi formatado está diretamente relacionada com a origem dele que foram, o Festival da ISCM que ocorreu em 1939, no I e II Festivais da Musica Polonesa, em 1951 e 1955. Todos estes eventos foram mostras, os programas apresentados eram fruto da escolha de uma Comissão.

Esta comissão, permanecia muito parecida em sua composição, ou seja, eram os membros do ZKP. Eles tinham a tarefa de compor um programa de música contemporânea, que incluísse as mais novas tendências composicionais. Contudo, o que se viu na primeira edição do Outono de Varsóvia, foi um entendimento um pouco difuso do que seria música contemporânea, já que figuravam no programa nomes como Brahms com a *Sinfonia n°4* composta em 1885, Strauss com *TillEulenspiegelslustigeStreiche* de 1895 e Tchaikovsky com a *Sinfonia n°5* de 1888. Compositores representantes do movimento romântico, bem distante das tendências da música nova do pós-guerra. E, foi Stranvinski, que teve o maior número de obras executada no primeiro festival, sendo um total de seis. Visivelmente, os organizadores estavam, nessa primeira edição, ainda estabelecendo a visão do que

⁵⁴ Organizers decided that each of the visiting orchestras should be required to present a minimum of thirty minutes of Polish music during their festival appearances. They thought that this stipulation would facilitate the international dissemination of new music from Poland. They also hoped that hearing music from Poland in renditions by “world-renowned orchestras” would raise the status of this music at home. Assuming that the Soviet, Czechoslovak, Romanian, Austrian, and French conductors would have little or no knowledge of recent Polish compositions, ZKP’s executive board drew up a list of works that the visiting groups might play.

poderia ser entendido como “contemporâneo”, e se atualizando em relação ao que estava sendo composto.

Na edição seguinte do festival, essa questão da contemporaneidade das obras, foi tratada mais uma vez e com mais clareza, pois os organizadores do evento estavam preocupados em dar um estilo, uma marca para o Outono de Varsóvia. Os festivais que já ocorriam na Europa apresentavam uma miscelânea de obras de todos os períodos, sem uma linha clara, com exceção de Darmstadt, e os organizadores viam nessa situação uma forma de marcar o estilo do evento. No intuito de estabelecer o que era a música nova, “o Secretário Geral do ZKP Andrzej Dobrowolski sugeriu limitar o repertório a obras que tivessem sido compostas nos últimos dez ou quinze anos, com algumas exceções para os “clássicos contemporâneos” do pré-guerra que eram ainda desconhecidos na Polônia.”⁵⁵ (JAKELSKI, 2017, p. 37, ‘tradução nossa’) Contudo, outros compositores membros do ZKP, divergiam com a definição de data, pois obras como os concertos para piano e orquestra de Rachmaninoff, não poderiam ser considerados contemporâneos, mesmo tendo sido compostos no século XX, além de outros compositores que tinham sua obra identificada como romântica, ou pós romântica. Baird propôs “nós estamos falando sobre um festival das chamadas tendências de vanguarda em música contemporânea.”⁵⁶ (JAKELSKI, 2017, p. 37, ‘tradução nossa’) Já o compositor Włodzimierz Kotoński entendia música contemporânea como obras que tivessem “abordagem modernista em composição”⁵⁷. (JAKELSKI, 2017, p. 37, ‘tradução nossa’)

A discussão sobre o que era música contemporânea, era tão relevante para os organizadores do festival, pela questão do isolamento cultural do país e por que esta viria a ser a marca do Outono de Varsóvia para o mundo.

Por que os europeus do Ocidente viajariam para Varsóvia se eles poderiam ter uma amostra das últimas tendências da vanguarda em suas fontes, em Darmstadt, Paris ou Donaueschingen? Se a modernidade era relativa, de qualquer forma, então o Outono de Varsóvia, juntando repertório contemporâneo de mais lugares do que qualquer outro, poderia

⁵⁵ZKP General Secretary Andrzej Dobrowolski suggested limiting the repertoire to works that had been composed within the past ten to fifteen years, with some exceptions for the prewar “contemporary classics” that were still unknown in Poland.

⁵⁶We are talking about a festival of the so-called avant-garde trends in contemporary music.

⁵⁷Modernist approaches to composition.

potencialmente ser o festival de música nova mais relevante de todos.⁵⁸(JAKELSKI, 2017, p. 38, ‘tradução nossa’)

O isolamento cultural, que era visto pela comunidade musical polonesa como um traço da sua realidade de então, e possivelmente uma fraqueza, foi contornado de forma pluralista pela abordagem e escolha de programas que demonstrassem o que de mais novo havia em música e, tornou-se, com o trabalho em conjunto dos membros do ZKP uma vantagem, uma marca e o símbolo do Outono de Varsóvia.

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

Todos esses convites eram primeiro revisados pelo Ministério de Relações Exteriores e os convites poderiam ser enviados somente após a aprovação oficial de cada uma das pessoas para a entrada no país. A organização do festival não cobria os custos de viagem até a Polônia. Contudo, uma vez em Varsóvia, muitos dos observadores recebiam ingressos para os concertos, hospedagem, traslado e outras despesas enquanto estavam em função do festival.

Os organizadores esperavam que, assim que o festival tivesse finalizado, esses formadores de opinião disseminassem internacionalmente a mensagem da recém descoberta modernidade musical da Polônia, publicando artigos em publicações relevantes, apresentando em programas de rádio, e fazendo circular o material promocional do festival, que incluía livros dos programas de concerto, e gravações que haviam sido feitas durante os concertos do festival. ⁵⁹ (JAKELSKI, 2017, p. 93, ‘tradução nossa’)

⁵⁸Why would Western Europeans travel to Warsaw if they could sample the latest avant-garde trends at their sources, in Darmstadt, Paris, or Donaueschingen? If modernity was relative, however, then the Warsaw Autumn, in bringing together contemporary repertoire from more places than any other, could potentially be the most relevant new-music festival of all.

⁵⁹ Organizers hoped that, once the festival was over, these tastemakers would internationally disseminate the message of Poland’s newfound musical modernity by publishing articles in high-profile publications, delivering radio broadcasts, and circulating the festival’s promotional materials, including the program books and the sound recordings that were made during festival concerts.

Essa estratégia provou ser altamente efetiva, pois os compositores poloneses utilizaram o festival como plataforma para criar uma rede de relações e apresentar seus trabalhos, e assim os resultados desses contatos apareceram rapidamente. Kotoński, Serocki, Baird, Penderecki e Lutosławski, começaram a receber encomendas, convites e, apesar de outros compositores terem se beneficiado das oportunidades e possibilidades que o Outono de Varsóvia começou a apresentar, esses compositores foram os que tiveram maior projeção internacional através da atuação dos observadores do festival. Além disso o Festival apresentou o confronto entre o bloco soviético e capitalista, mostrando que era possível fazer música moderna no bloco socialista e possível também a sua divulgação internacional com recursos públicos.

Edino Krieger e Marlos Nobre trabalharam na Rádio MEC e em entrevista recordam que todo ano recebiam as gravações com as obras executadas no Outono de Varsóvia. Krieger comenta, “nós recebíamos na rádio também os discos com os programas do Festival Outono de Varsóvia, que é uma coisa admirável, pois depois de um concerto a música já é gravada e está à disposição”. (KRIEGER, 2011) Nobre descreve:

Eu era produtor de programas, se eu te disser a quantidade de vezes que eu coloquei obras de poloneses você iria cair dura. Eu coloquei tudo que você possa imaginar. Eu recebia os discos do festival. O Festival de Varsóvia me mandava religiosamente aqueles discos que eles editavam. Eu tocava integralmente esses discos. O que tocava lá tocava aqui. De 1971 até 1989. Eu não escrevia os programas, eu falava sobre o compositor, sobre a obra, sobre o estilo. Eu ouvia a obra e a descrevia. No caso dos festivais não tinha encarte, era somente o LP, o nome dos autores e das obras, não havia comentários, às vezes eu não conhecia o compositor. Eu tinha muito contato com o pessoal da Embaixada da Polônia, eu pedia informações para a União dos Compositores Poloneses, vinha tudo em polonês e eles traduziam para mim. Então eu transmiti esses festivais de 71 a 91, 20 anos. (NOBRE, 2011)

Os comentários dos dois compositores brasileiros demonstram que, logo após o evento, o material contendo as gravações de cada edição eram preparados e enviados para as rádios estatais mundo afora para divulgação da música polonesa.

A questão do isolamento brasileiro ainda hoje é algo presente, ela não foi superada, continuamos a ser, no campo da música de concerto, o país de um compositor só, Villa-Lobos, que foi a figura que conseguiu se projetar

internacionalmente. Não se está aqui fazendo juízo de valor, do Brasil em relação ao que ocorreu na Polônia, mas é análise e constatação de fatos ocorridos que tem repercussões até hoje, de acordo com a atuação da comunidade musical polonesa em relação a sua situação, e da mesma forma a atuação da comunidade musical brasileira em relação a situação da música de concerto do país. A Funarte realizou tentativa de produzir uma série de lp's com obras das bienais, cuja distribuição era fraca, apenas na lojinha da Funarte. Situação que se mantém, pois mesmo hoje a divulgação e registro ainda é tímida.

Muito da projeção internacional da música polonesa atualmente se deve a criação de três eventos – o Concurso Chopin, o Concurso Wieniawski e o Outono de Varsóvia – mas o que assegurou a continuidade destes eventos, certamente foi a presença de instituições fortes e não de ações individuais. Essa é uma questão sócio-política brasileira, que não é o foco desta pesquisa. Contudo tem reflexos na maneira e na condução dos caminhos da música de concerto no país. O Brasil não possui instituições fortes em geral, há mesmo o descrédito com relação a elas, pela ineficiência em atuar em favor dos que dela dependem, pela falta de interesse real em realizar algo concreto e a longo prazo e pelo fato da corrupção estar presente em muitas delas.

A instituição que garantiu e garante a continuidade do Outono de Varsóvia é a União dos Compositores Poloneses (ZKP), instituição fundada em 1925, que teve suas atividades interrompidas durante a II Guerra mas que, logo após seu término, voltou a funcionar em 1945, atuante e presente até hoje, não somente com a presença de membros compositores, mas também de musicólogos. A partir desse núcleo, outros organismos foram se conectando ao redor, no caso do festival, os Ministérios das Relações Exteriores, Cultura e Arte, a Rádio Polonesa, a Editora Polonesa, expandindo para Instituições Internacionais como a Sociedade Internacional de Música Contemporânea (ISCM). O Festival era então uma questão de Estado.

Diferentemente do que ocorria na Polônia, não havia no Brasil censura em relação à escuta de certas obras, esse não era um problema, os compositores tiveram acesso as novas formas de composições. Como já mencionado, eles estudaram com diferentes professores, no Brasil e no exterior, o que ampliou imensamente a visão sobre as novas tendências de composição, o que é visível nas obras que foram apresentadas no festival, por parte dos jovens compositores.

O surgimento do Festival da Guanabara foi algo quase que por acaso, ideia de um compositor só, Edino Krieger, que como já analisado, catalisou o desejo de toda uma classe. Porém, ao organizar os festivais de maneira quase que solitária, não pôde diante da situação em que se encontrava, fazer mais do que fez, ou seja, pensar em uma estratégia para a música de concerto brasileira, através do festival. Já é louvável, sua atuação e os resultados que obteve, tendo em vista os meios com os quais dispunha para realizar um festival dessa magnitude.

O formato de Festival da Guanabara, assim como o Outono de Varsóvia, tem vínculo com sua origem. Ao contrário do evento polonês, o festival brasileiro era um concurso de música sinfônica primeiramente, e em sua segunda edição, abrangendo também a música de câmara. Devido ao formato e, nesse caso, a apresentação de obra inédita para a participação no certame, não era possível aos organizadores, pensar na escolha de um programa, como era feito na Polônia, ou traçar um perfil, claro para o festival brasileiro. Contudo, em suas duas edições, mesmo havendo obras de cunho nacionalista, naquele momento vistas como ultrapassadas, ele foi marcado pela vanguarda, pela contemporaneidade das obras apresentadas pelos jovens compositores.

Existem gravações realizadas pelo Museu da Imagem e do Som, em forma de lp dos dois festivais, já digitalizadas e hoje disponíveis no próprio MIS e na Funarte. Contudo, infelizmente, muitas dessas relevantes obras do repertório musical do século XX, apresentadas no evento, não tiveram a divulgação necessária, sendo ainda desconhecidas de muitos e pouco tocadas pelas orquestras brasileiras, sem falar das estrangeiras.⁶⁰

A segunda edição do Festival da Guanabara (1970) ampliou as categorias de competição, sendo duas, música sinfônica e de câmara, e tornou-se um festival interamericano. Não teve a importância histórica da primeira edição, como já analisado anteriormente, mas podia ser esta uma tentativa de promover a música contemporânea brasileira internacionalmente. José Maria Neves, apresenta argumento contrário à abertura para outros países latino-americanos, na crítica que faz ao I Encontro Interamericano de Música Contemporânea do Rio de Janeiro, que havia ocorrido em 1982.

⁶⁰ A autora desta tese teve acesso a todas essas gravações.

Tal encontro tinha como dado positivo a tentativa de aproximar e fazer conhecerem-se vizinhos e desconhecidos, como diz o texto de apresentação do evento. Objetivava propiciar a aproximação musical do continente, seguindo a linha interamericana do II Festival de Música da Guanabara (o interamericanismo foi sua perdição) e de outros festivais congêneres realizados em diferentes pontos dos Estados Unidos e da América Latina... (NEVES, 2008, p. 344)

Talvez o interamericanismo não tenha sido a perdição de tais festivais, mas a falta de diretrizes claras e específicas sobre a criação de eventos dessa natureza. O compositor Elliot Carter (1908 - 2012), foi um dos observadores oficiais convidados para o Outono de Varsóvia de 1962, Jakelski comenta sobre isso.

Carter fez uma lista de cidades que faziam o circuito de festivais da florescente música nova: Amsterdam, Berlin, Darmstadt, Donaueschingen, Londres, Palermo, Tóquio, Veneza, Varsóvia e Zagreb. Um grupo de nômades da música nova estavam trabalhando nesse circuito, se movimentando, aparentemente desimpedidos, de um evento a outro, disseminando informações, trocando ideias, e estabelecendo relações ao se encontrarem repetidamente em locais espalhados pela Europa – e, a inclusão de Tóquio por Carter, sugere, o crescimento de campos cada vez mais distantes.⁶¹ (JAKELSKI, 2017, p. 87-88, ‘tradução nossa’)

O Brasil certamente poderia ter entrado nesse circuito internacional, com o Festival da Guanabara, posteriormente com as Bienais de Música Contemporânea, ou com o Festival Música Nova que seguia na mesma linha da música de vanguarda.

3.7 Censura

A ditadura brasileira foi um trauma histórico e representou um fenômeno dentro da Guerra-Fria, já que foi arquitetada para barrar a influência soviética na América Latina. Cuba já estava completamente alinhada com a União Soviética após a Revolução liderada por Fidel Castro, o Chile encostou bem perto desse raio de

⁶¹Carter ticked off a list of cities that made up the burgeoning new-music festival circuit: Amsterdam, Berlin, Darmstadt, Donaueschingen, London, Palermo, Tokyo, Venice, Warsaw, and Zagreb. A group of new-music nomads was working this circuit, moving, seemingly, unimpeded, from one event to another, disseminating information, exchanging ideas, and forging bonds as they encountered each other repeatedly in locations scattered throughout Europe – and, Carter’s inclusion of Tokyo suggests, increasingly farther afield.

influência, de forma que os Estados Unidos realizaram atuação para blindar a América Latina para que não ocorresse em outros países da região, o que havia acontecido em Cuba. Polônia e Brasil, quando do surgimento dos festivais, estavam vivendo sob regimes ditatoriais, dentro desse contexto geopolítico. É fundamental perceber que governos ideologicamente opostos aplicaram métodos de censura semelhantes.

Os pesquisadores que se debruçaram sobre o tema da ditadura militar têm salientado que grupos civis tomaram parte na construção do estado ditatorial brasileiro. Esses estudos contrastam com as investigações realizadas após o início da abertura política no Brasil, as quais demonstravam que este era um governo estritamente militar. Tatyana de Amaral Maia comenta em seu livro, *Os Cardeais da Cultura Nacional*.

Recentemente, a historiografia brasileira incorporou os conceitos de “zona cinzenta” e “pensar-duplo”, elaborados por Pierre Laborie em suas análises sobre o regime de Vichy na França (1940 – 1944), rompendo as rígidas fronteiras da memória social que identificava claramente aqueles agentes favoráveis ou contra o regime autoritário. (MAIA, 2012, p. 73)

Pode-se entender como zona cinzenta esse amplo ambiente estabelecido entre a dicotomia – resistência e apoio/pertencimento. Além do lugar ambivalente onde esses dois pólos opostos se dissolvem, sendo um e outro ao mesmo tempo. Esses conceitos e percepções podem esclarecer a relação entre civis – nesse caso os intelectuais, músicos e compositores – e o governo comunista na Polônia, e o governo ditatorial no Brasil, pois nos dois países, os membros da comunidade musical transitavam dentro do aparelho estatal.

O partido comunista único que comandava a Polônia, era o PZPR, havia sido fundado em 1948 pela junção de outros dois partidos de orientação de esquerda, o Partido dos Trabalhadores Poloneses e o Partido Socialista Polonês. Realizou os ideais marxistas no país, tendo governado de forma autoritária e controlando todas as esferas da sociedade.

Dentro desse contexto, os músicos poloneses gozavam de certa liberdade, como comenta Jakelski

A fortificação cultural que afetava os artistas e intelectuais poloneses no final dos anos 1950 passou longe dos músicos. Influenciados pelas noções românticas de autonomia musical, os membros do ZKP estavam, geralmente entre os menos politicamente engajados dos artistas poloneses. Enquanto que eles não necessariamente apoiavam as diretivas do partido, compositores e musicólogos raramente se engajavam em críticas diretas às regras culturais oficiais. Como resultado, o PZPR tendia a ver o ZKP como benigno. A composição polonesa entrou em sua fase mais radical precisamente quando as normas oficiais em relação a outras artes tinham começado a endurecer; a música continuou a gozar de relativo apoio oficial incontestável, durante os anos 1950 e além. ⁶² (JAKELSKI, 2017, p. 36, 'tradução nossa')

Essa situação dos músicos em relação ao governo se fortaleceu ainda mais pelas escolhas dos programas das primeiras edições do Outono de Varsóvia, como já analisado. O aparente pluralismo do festival, garantiu que o evento pudesse se beneficiar do apoio governamental e seus recursos.

Essa situação durou até a terceira edição do Outono de Varsóvia. Após a quarta edição em 1960, o Grupo de Música do Ministério de Cultura e Arte, seu Diretor, Wiktor Weinbaum (1915 - 1999) solicitou uma reunião com os membros do ZKP para discutir sobre a programação do festival. Eles queriam saber dos organizadores do evento se o festival estava atendendo aos objetivos ideológicos estabelecidos, se o festival estava mesmo apresentando ao público as tendências da música, pois parecia que a programação privilegiava a música de vanguarda em demasia. Lutosławski e Serocki foram os compositores que apresentaram argumentos em relação a essa situação.

Em relação a compreensão estilística, Lutosławski defendeu sua resposta. Ele declarou que o Outono de Varsóvia era abrangente ao apresentar as tendências composicionais ao Comitê do Festival sentia que havia alguma vitalidade. Kazimierz Serocki foi mais diretamente engajado as entrelinhas da questão de Weinbaum: a convicção, sussurrada atrás de portas fechadas, que o Outono de Varsóvia era uma instituição digna, mas que esta apresentava muita música de vanguarda. Ele replicou sobre essa suspeita com estatísticas. Serocki explicou que os organizadores haviam dividido o

⁶²The cultural retrenchment that affected Polish artists and intellectuals in the late 1950s largely bypassed musicians. Influenced by Romantic notions of musical autonomy, ZKP members were generally among the least politically engaged of all Polish artists. While they didn't necessarily support party directives, composers and musicologists rarely engaged in forthright critiques of official cultural policy. As a result, the PZPR tended to view ZKP as benign. Polish composition entered its most radical phase precisely when official policies toward the other arts had started to refreeze, music continued to enjoy relatively uncontested official patronage during the late 1950s and beyond.

repertório em grupos enquanto planejavam os concertos do ano. Ele indicou em seguida que os clássicos somaram 1,029 minutos de música, ou 74 por cento da duração total do programa de 1960. Peças moderadas constituíram 253 minutos (ou 18 por cento) do repertório, enquanto 103 minutos haviam sido devotados a vanguarda, somente 8 por cento de todo o festival. A vanguarda dificilmente poderia ser acusada de dominação, Serocki racionalizou, se a sua divisão proporcional do programa havia sido tão limitada.⁶³ (JAKELSKI, 2017, p. 55, ‘tradução nossa’)

Já havia uma intervenção ideológica por parte do partido dizendo que obras abstratas não poderiam representar mais de 15 por cento de uma exposição de arte. Então, os organizadores estavam cientes das diretrizes, contudo, estavam de certa forma pressionando essas normas. A questão de censura na Polônia era certamente, mais branda do que o cenário de repressão cultural na União Soviética e a situação vivida por Shostakovich, Prokofiev e Katchaturian. O “preço” pago pelos compositores poloneses era, ter ou não ter uma carreira, ter ou não ter bens materiais, ter ou não ter possibilidades de desenvolvimento, ter ou não ter “*święty pokój*”, dito popular polonês que quer dizer, santa paz.

Os músicos andavam nessa linha tênue, não deixando claro sua posição ideológica, tentando atuar de forma neutra e ao mesmo tempo não concordando com as diretrizes e atividades políticas do PZPR. Alguns artistas não suportaram as demandas, se sentiram desiludidos com o sistema político implantado no país após a II Guerra, dois exemplos são o compositor Andrzej Panufnik e o poeta Czesław Miłosz (1911 - 2004). Panufnik não aguentou as pressões sobre o que o regime esperava dele e desertou em 1954 para seguindo para Inglaterra e teve a execução de suas obras proibidas de 1954 a 1977. Para Miłosz, escrever sempre foi um ato político, viveu em Paris de 1934 a 1937, onde absorveu ideias políticas, estéticas e artísticas de vanguarda. Durante a II Guerra, passou para a clandestinidade lutando contra o nazismo em Varsóvia, no período pós-guerra foi *attaché* cultural do governo

⁶³ As to its stylistic comprehensiveness, Lutoslawski hedged his answer. He stated that the Warsaw Autumn was comprehensive in presenting the compositional trends the Festival Committee felt had some vitality. Kazimierz Serocki more forthrightly engaged the subtext to Weinbaum’s question: the conviction, whispered behind close doors, that the Warsaw Autumn was a worthwhile institution but that it presented too much avant-garde music. He countered this suspicion by appealing to statistics. Serocki explained that organizers had divided the repertoire into groups while planning the year’s concerts. He further indicated that the classics added up to 1,029 minutes of music, or 74 percent of the total program length in 1960. Moderate works comprised 253 minutes (or 18 percent) of the repertoire, whereas 103 minutes had been devoted to the avant-garde, only 8 percent of the entire festival. The avant-garde could hardly be accused of domination, Serocki reasoned, if its proportional share of the program had been so limited.

comunista em Paris e Washington, até que em 1951 desertou, se estabelecendo na França. Sua obra *A Mente Cativa* é um dos clássicos anti-estalinista.

Uma diferença fundamental entre a Polônia e o Brasil é que a música clássica aqui, não era uma questão importante de estado, lá ela era diretamente regulada e haviam teóricos como Zhdanov, que ajudaram não somente na construção da política soviética, além de traçar uma série de normas com relação as artes, disseminadas pelos países sob sua influência. Os intelectuais brasileiros, não atuaram na construção de uma política cultural ditatorial. Contudo muitos foram convidados a participar do aparelho estatal após o golpe, como comenta Maia.

A concepção de “organização da nação através da organização da cultura” tornou-se uma bandeira para os atores envolvidos com os debates culturais. A crença difundida entre a elite intelectual de que seria portadora da “missão” de elevar a consciência da população, de guiar os menos favorecidos e, assim, orientar e planejar os rumos do país, mobilizou dezenas de nossos intelectuais. (MAIA, 2012, p. 73)

Muitos intelectuais participaram do aparelho estatal a partir do final da década de 1960, possivelmente, imbuídos dessa visão um pouco romântica, atuando dentro dos órgãos culturais criados para dar um direcionamento para as atividades ligadas as artes no país. Maia comenta.

O desenvolvimento de uma política sistemática para o setor cultural nos governos militares ocorreu no final de 1960 e durante a década de 1970, especialmente nas gestões dos ministros Tarso Dutra (1967), Jarbas Passarinho (1969 – 1974) e Ney Braga (1974 o 1978). Esse período marcou a participação do Estado como agente financiador e organizador de projetos culturais, tornou-se “o grande mecenas da cultura brasileira dos anos de 1970”. [...] O Ministério da Educação e Cultura (MEC) agregou, em instancias por ele criadas, importantes grupos intelectuais e técnicos durante a ditadura civil-militar (1964 – 1985), entre os quais: o Conselho Federal de Cultura (1966), o Departamento de Assuntos Culturais (1970) e a Fundação Nacional de Arte (1975). Esses núcleos tinham como objetivo central orientar as políticas culturais a ser adotadas no país, visando a divulgação da produção cultural e a definição dos padrões culturais adequadas ao direcionamento político imprimido pelo Estado. (MAIA, 2012, p. 25-26)

Relevante destacar a atuação do Conselho Federal de Cultura que teve como membros muitos intelectuais de diversas áreas. A trajetória de muitas dessas figuras se confunde com a história de movimentos culturais, artísticos, literários, políticos,

desde a década de 1920, até o momento da criação do órgão, na década de 1970. O CFC era dividido em quatro grupos – câmara de artes, de letras, de ciências humanas e patrimônio histórico e artístico nacional - tendo um presidente principal, e o presidente de cada uma das câmaras.

Presidente do Conselho: Josué Montello.

Câmara de Artes: Clarival do Prado Valladares (presidente), Ariano Suassuna, Armando Sócrates Schnoor, Jose Candido de Andrade Muricy, Octavio de Faria e Roberto Burle Marx.

Câmara de Letras: Adonias Aguiar Filho (presidente), Cassiano Ricardo, Joao Guimaraes Rosa, Moyses Vellinho e Raquel de Queiroz.

Câmara de Ciências Humanas: Arthur Cezar Ferreira Reis (presidente), Augusto Meyer, Djacir Lima Menzes, Gilberto Freyre, Gustavo Corção e Manuel Diegues Junior.

Câmara do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional: Afonso Arinos de Melo Franco (presidente), Hélio Viana, dom Marcos Barbosa, Pedro Calmon, Raymundo Castro Maya e Rodrigo Mello Franco de Andrade. (MAIA, 2012, p. 40)

É importante destacar a atuação desse grupo de intelectuais dentro do governo militar, frente à censura. Houve dois momentos de atuação bem distinta em relação à repressão – do golpe até a promulgação do AI-5 e a partir dele em diante – período no qual o órgão responsável pela censura de diversões públicas estava ligado à Polícia Federal, como comenta Maia.

Durante a ditadura civil-militar, a construção de um aparato censório e repressor teve início logo após o golpe de 1964 com os Inquéritos Policiais-Militares (IPMs) e a centralização da censura através do Serviço de Censura e Diversões Públicas, órgão vinculado ao Departamento de Polícia Federal. A periodização proposta por Alexandre Stephanou define dois momentos distintos da ação repressiva do Estado no setor cultural: primeiro, o período de 1964 até o AI-5, decretado em 1968; e a segunda fase, mais abrangente e organizada, entre os anos de 1968 e 1978. (MAIA, 2012, p. 77)

De acordo com o entendimento do CFC, o órgão de censura deveria estar ligado ao MEC, pois somente especialistas do âmbito artístico-cultural, poderiam estabelecer parâmetros adequados de censura. “Montello, apoiando as palavras de Rachel de Queiroz, definiu como posição oficial do Conselho Federal de Cultura a

transferência da censura para o MEC.” (MAIA, 2012, p. 81) Essa postura era adotada pelos membros do CFC, pois ocorria a censura de obras que não deviam ser proibidas, pelo completo desentendimento do censor em relação a esfera cultural, como comenta Napolitano.

Regulamentada entre o final de 1968 e meados de 1969, na prática, a ação da censura seguia critérios vagos. Na dúvida, proibia-se na íntegra ou solicitava-se do autor os cortes necessários. Uma obra poderia ser proibida por causa do seu título, como ocorreu, por exemplo, com o livro *O Vermelho e o Negro*, de Stendhal, ou *O cubismo*, de Ferreira Gullar, que nada tinham de comunistas. Na brilhante interpretação dos censores, o vermelho do título fazia alusão ao comunismo (!!!) e o cubismo como, era uma alusão a Cuba, país comunista do Caribe. [...] O famoso *Bale Bolshoi de Moscou*, uma das companhias de dança mais respeitadas do mundo foi proibida no Brasil, simplesmente pelo fato dos seus integrantes serem cidadãos soviéticos. (NAPOLITANO, 2014, p. 100)

O CFC tentou pressionar para que a censura viesse para o MEC, mas não conseguiu, alcançando somente uma conquista nesse âmbito que foi a inclusão de um membro do Conselho, no recém-criado Conselho Superior de Censura.

O Conselho Federal de Cultura não conseguiu transferir a Divisão de Censura de Diversões Públicas do Departamento de Polícia Federal para o Ministério da Educação e Cultura. Entretanto, os constantes ofícios enviados aos setores do Executivo e os debates publicados em *Cultura* renderam ao CFC sua principal vitória nesse campo: a indicação de um integrante do Conselho para o Conselho Superior de Censura (CSC). Em 22 de novembro de 1968, Josué Montello informou que fora publicada, no dia anterior, no *Diário Oficial da União*, a Lei nº 5.536, que “dispõe sobre a censura das peças teatrais e cinematográficas”, criando o Conselho Superior de Censura (CSC). (MAIA, 2012, p. 82)

Após o AI-5, decretado em 13 de dezembro de 1968, os raros debates sobre censura, foram se tornando cada vez mais escassos, e as proibições e cortes por parte dos censores, chegou a ter certa resistência, porém, desapareciam diante da impossibilidade de manter o tema em pauta, no interior do aparelho estatal.

Na esfera musical, a MPB, não era uma questão de estado no sentido, de fazê-la curva-se à ideologia. Ela era um problema de estado, que deveria ser calada, pois vinha apresentando através de suas letras, conteúdo de confronto com os ideais estabelecidos pelos militares. A questão não estava sendo tratada de forma branda

com relação aos músicos da MPB, muitos foram presos e enviados ao exílio, Napolitano comenta “como os artistas, jornalistas e intelectuais foram os únicos atores sociais que mantiveram algum espaço de liberdade de expressão após o golpe, a nova onda autoritária pôs AI-5 recaiu com especial vigor sobre eles”. (NAPOLITANO, 2014, p. 100)

“No fundo da calmaria as águas estavam bem agitadas. Mas para a cultura, que precisava de espaço e liberdades civis para se expressar, o ano de 1969 parecia perdido.” (NAPOLITANO, 2014, p. 79) Para a música brasileira de concerto seria diferente, o cenário em relação aos compositores e músicos clássicos, era muito parecido com a situação na Polônia. Apesar de quase a totalidade da classe ser de esquerda, a comunidade da música de concerto brasileira não sofreu diretamente com prisões, torturas, perseguições, assim com seus colegas da MPB.

Com relação à censura no Festival da Guanabara, o único episódio ocorrido foi em referência à obra de Aylton Escobar, como já analisado no segundo capítulo. É possível comparar essa obra com a canção de Geraldo Vandré. *Poemas do Cárcere* está para o Festival da Guanabara, assim como, *Caminhando* está para o Festival Internacional da Canção, com a abismal diferença, que a canção de Vandré entrou para o repertório musical brasileiro e é símbolo dessa época, ao passo que a obra de Escobar foi tocada aquela única vez.

A música “Caminhando” seria a grande sensação do até então sonolento Festival Internacional da Canção, organizado pela Secretaria de Turismo da Guanabara (atual RJ) e pela Rede Globo de Televisão. Acabou classificada em 2º lugar, até por pressão dos militares que não admitiam sua vitória, perdendo para “Sabiá”, de Tom Jobim e Chico Buarque. De qualquer forma, a canção acabou se consagrando, sobretudo pelos estudantes, protagonistas das grandes passeatas contra o regime militar. (NAPOLITANO, 2014, p. 62)

A consagração de *Poemas do Cárcere* também veio dos estudantes – os da Escola de Música Villa-Lobos – além dos presentes que estavam acompanhando o certame, pois venceu o Prêmio do Público, juntamente com Procissão das Carpideiras de Lindembergue Cardoso.

3. 8 Brasileiros na Polônia. Poloneses no Brasil.

O primeiro brasileiro a ser citado nas listas de possíveis programas para o Outono de Varsóvia é Villa-Lobos, contudo as datas das aparições são divergentes nas diversas fontes. No livro de Adrian Thomas, *Música Polonesa desde Szymanowski*, (Polish Music Since Szymanowski) que traz em seu apêndice os programas do Festival Outono de Varsóvia de 1956 a 1961, não constam nome de nenhum compositor brasileiro. O livro de Jakelski traz a lista de sugestões de obras para o festival de 1960, com o intuito de discutir o assunto. Segundo Jakelski, ocorreu um encontro sobre o repertório, no dia 23 de novembro de 1959, curiosamente seis dias após o falecimento de Villa-Lobos. De acordo com essa fonte de pesquisa, (JAKELSKI, 2017, p. 52) o nome do brasileiro, consta ao lado do de Alberto Ginastera (1916-1983), como os dois únicos compositores latino-americanos da lista. Ao lado dos nomes destes, não constam indicações de obras, como ocorre com outros compositores, este campo encontra-se em branco.

No entanto, o catálogo do Outono de Varsóvia, contendo todas as obras apresentadas no festival, de 1956 a 2015, indica que a primeira obra de Villa-Lobos executada no evento foi, *Miniaturas* para piano, no ano de 1958, por um pianista de sobrenome Sabatier.⁶⁴ O compositor teve outras duas obras executadas, *Quinteto para Instrumentos de Sopro* pelo Quinteto Dorian em 1962 e *Trio de Cordas* pelo Trio Livschitz em 1987.

Além de Villa-Lobos, outros cinco brasileiros tiveram suas obras apresentadas no evento. A obra *Santos Football Music* (1969) de Gilberto Mendes foi apresentada em 1973, Grande Orquestra da Rádio e Televisão Polonesa sob a regência de Eleazar de Carvalho. Marlos Nobre teve duas obras interpretadas no evento, *Nonimprovisation-Noncomposition* em 1967 (Yadinski, clarinete/ Davis, violoncelo/ Foss, piano / Williams, percussão) e *Quarteto de Cordas n° 1* (1967) em 1975, interpretado pelo Quarteto da Universidade de Brasília. A obra *Aurora* (1975) de Almeida Prado na versão para dois pianos (Muniz e Prado) foi apresentada em 1975. Santoro teve suas 3 *Abstrações* interpretadas em 1970 pela Grande Orquestra da

⁶⁴ Não foi possível precisar a identidade do pianista.

Rádio e Televisão Polonesa. E, *Estratos* de Tato Taborda foi interpretada em 2014 pela Orquestra Experimental de Instrumentos Nativos.

Ao analisar a situação dos compositores brasileiros no Outono de Varsóvia é possível afirmar que a música brasileira não exerceu influência sobre a produção polonesa, ou sobre os compositores que participaram das muitas edições do festival. Desde 1956 até 2015, apenas 9 peças brasileiras foram interpretadas no Outono de Varsóvia. Este número é quase inexpressivo, mas apresenta uma pequena amostra do que representa a música brasileira de concerto. Esse quadro revela ainda, a questão do isolamento da música de concerto brasileira em relação a sua divulgação internacional.

A situação contrária, ou seja, a presença dos compositores poloneses no Festival da Guanabara, revela justamente, o trabalho intenso realizado pelo ZKP, durante os anos pós-guerra de divulgação da música dos compositores poloneses. Não houve obras polonesas tocadas, afinal era um festival-concurso de obras inéditas somente para brasileiros na primeira edição, estendendo-se para compositores das américas na sua segunda edição. Contudo, dois poloneses que se projetaram através do Outono de Varsóvia estiveram no Brasil como jurados do festival: Krzysztof Penderecki e Tadeusz Baird.

Penderecki foi o primeiro convidado polonês a participar do júri, em 1969. Sua carreira vinha em um crescendo desde sua primeira aparição no Outono de Varsóvia de 1959 com a obra “Strophes”, a partir de então uma sequência de acontecimentos projetou o compositor para mundo da música contemporânea, como comenta Jakelski.

Heinrich Strobel encomendou uma obra nova de Penderecki em 1960 para os Dias da Musica em Donaueschingen. Assim começou a intenso período de promoção e culminou com a encomenda da WDR em 1963 da Paixão Segundo São Lucas, que constituiu um ponto de virada para a carreira de Penderecki quando ele a completou em 1966. Por 1969, Penderecki estava vivendo em Berlim Ocidental, recebendo uma bolsa do governo alemão ocidental, vestindo sua esposa com a última moda francesa, e dando entrevistas para o New York Times – no qual ele promovia Varsóvia como sendo “a capital musical do mundo”. ⁶⁵ (JAKELSKI, 2017, p. 95-96, ‘tradução nossa’)

⁶⁵ Heinrich Strobel commissioned a new work from Penderecki for the 1960 Donaueschingen Music Days. Thus began a period of intense promotion that culminated in the WDR’s 1963 commission of

O ano de 1969 representou o auge da carreira de Penderecki até então e foi também o período em que esteve no Brasil pela primeira vez, para ser jurado do I Festival da Guanabara.

O segundo convidado polonês foi Tadeusz Baird (1928 – 1981), compositor que participou ativamente na criação do Outono de Varsóvia. Em 1955 quando as conversas começaram a ocorrer para a primeira edição do festival, Baird era o vice-presidente do ZKP. Interessante notar que em 1969, ano do primeiro festival brasileiro, Baird deixou de fazer parte da Comissão de Repertório do Outono de Varsóvia, Jakelski ressalta.

Tadeusz Baird, entre os iniciadores do Outono de Varsóvia, parou de trabalhar na Comissão de Repertório em 1969. Como ele explicou em entrevista em 1971: “Como tudo que passa o primeiro brilho da juventude, o festival foi afundado na monotonia da vida diária... O modelo conceitual-organizacional do Outono de Varsóvia, que servia bem para o festival durante a sua primeira década, se tornou ultrapassada... Havia uma necessidade urgente de mudar o festival, trazer novas maneiras de escolher o repertório”. Para Baird, a fórmula original – um panorama de composições recentes, junto com uma dose de clássicos contemporâneos – não estava mais funcionando. Quando suas demandas por mudança caíram em ouvidos surdos, ele apresentou seu pedido de demissão. ⁶⁶ (JAKELKSI, 2017, p. 165-166, ‘tradução nossa’)

Baird não era tão conhecido no Brasil, por esse motivo, possivelmente, não há entrevistas nos jornais com ele e referências mais detalhadas sobre sua passagem pelo júri do Festival da Guanabara. Ao passo que Penderecki foi citado diversas vezes pelos críticos musicais, como já mencionado no primeiro capítulo. Mesmo assim, a presença de Baird revela que os poloneses estavam presentes no circuito internacional da música de concerto.

the St. Luke Passion constituted a turning point in Penderecki’s career when he completed it in 1966. By 1969, Penderecki was living in West Berlin, earning a stipend from the West German government, outfitting his wife in the latest French fashions, and giving interviews to the New York Times – in which he touted Warsaw as “the musical capital of the world”.

⁶⁶Tadeusz Baird, among the Warsaw Autumn’s initiators, stopped working on the Repertoire Commission in 1969. As he explained in a 1971 interview: “Like everything past the first blush of youth, the festival has sunk into the monotony of everyday life... The Warsaw Autumn’s conceptual-organizational model, which served the festival well during its first decade, has become outdated... There is an urgent need to change the festival, to come up with new ways of choosing the repertoire.” For Baird, the original formula – an overview of recent composition, paired with a dose of the contemporary classic – was no longer working. When his calls for change fell on deaf ears, he submitted his resignation.

No entanto, a principal presença polonesa no Festival da Guanabara foi o uso de técnicas sonoristas e de aleatorismo controlado, utilizadas por Penderecki e Lutosławski, nas obras apresentadas pelos compositores brasileiros para o concurso. Este fato comprova que eles conheciam as obras e estavam em contato com a vanguarda polonesa.

3.9 – Comentários sobre três obras vencedoras do I Festival da Guanabara

As três obras vencedoras do I Festival da Guanabara apresentam influência da vanguarda polonesa que surgiu no Festival Outono de Varsóvia. Seguem alguns comentários sobre essas peças.

3.9.1 Almeida Prado – *Pequenos Funerais Cantantes*

É possível distinguir duas fases na música do compositor Almeida Prado: antes e depois dos quatro anos que estudou na França, entre 1969 e 1973. No Brasil, aluno do nacionalista Guarnieri. Na França, aluno de dois importantes nomes da música contemporânea – Nadia Boulanger e Olivier Messiaen – dois mestres de tendências completamente opostas. Ao voltar para o país de origem, o compositor apresenta uma obra única e refinada como comenta José Maria Neves:

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

Contudo, a obra *Pequenos Funerais Cantantes* de Almeida Prado, já apresentava certos traços de influência polonesa. Esta peça é homônima ao poema

que Hilda Hilst (1930 – 2004) escreveu para homenagear o poeta Carlos Maria de Araújo (1921 - 1962), morto “na queda do avião que o levaria a Inglaterra, nas águas da Baía da Guanabara, no Rio de Janeiro, em 20 de agosto.” (UNICAMP, 2018) Foi estreada no dia 01 de junho de 1969 no Teatro Municipal do Rio de Janeiro sob a regência de Henrique Morelembaum, tendo como solistas Maria Lucia Godoy e Eládio Peres-Gonzalez. A obra se apresenta em oito movimentos, o primeiro deles *Corpo de fogo*, é o que apresenta maior influência polonesa, na maneira como utiliza as cordas, com o uso de harmônicos, ao início, formando grande bloco sonoro e *glissandi* nas cordas. (Exemplo 5). Comparar com exemplo de Penderecki no capítulo 1.

Exemplo 5 – A. Prado: Pequenos Funerais Cantantes. Notação de harmônicos e *glissandi*.

The image shows a musical score for Violins I and II. The score is written on a grand staff with two systems of staves. The first system is for Violin I (Viol. I) and the second system is for Violin II (Viol. II). The score features a variety of notes, including natural notes, sharps, and flats, with many notes connected by long horizontal lines indicating glissandi. There are also notes with a circled '15' above them, likely indicating a specific harmonic or fingering. A double bar line with a star symbol is present at the beginning of the first system. Below the score, there is a handwritten instruction: $\sharp = \frac{1}{4}$ DE TOM ACIMA * : DESLIZAR LENTAMENTE, FAZENDO SOAR

Fonte: PRADO, Almeida. Pequenos Funerais Cantantes. Campinas, cópia do manuscrito, 1969.
Orquestra sinfônica, coro misto e solistas.

3.9.2 Marlos Nobre – *Concerto Breve*

Marlos Nobre comentou em entrevista que ouviu a música de Penderecki ainda em Buenos Aires e a obra *Ukrimakrinkrin* (1964) já apresenta uma notação com certa influência da grafia musical polonesa. Posteriormente, viajou à Europa em 1966. Esteve na Tchecoslováquia representando o Brasil no Festival Primavera de Praga, onde ouviu os *Jogos Venezianos* de Lutosławski dirigidos pelo próprio compositor. Esteve na Polônia onde entrou em contato com Górecki com o qual recebeu mais informações sobre a música polonesa. Esteve na Alemanha Oriental participando de um Simpósio, onde comprou muitas partituras dos compositores poloneses. Ainda esteve em Paris na Tribuna Internacional de Compositores da UNESCO apresentando a obra *Ukrimakrinkrin*.

A obra *Concerto Breve* de Marlos Nobre faz parte da segunda fase da produção artística de Marlos Nobre. Apresenta um compositor com completo domínio das técnicas composicionais modernas e das correntes mais avançadas do seu tempo, trabalhando nesta peça a linguagem musical sonorista. Foi estreada no I Festival da Guanabara, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, executada pela Orquestra Sinfônica do Rio de Janeiro, pianista Arnaldo Estrela e sob a regência do maestro Armando Krieger. A obra se apresenta em movimento único, é realizada por uma grande orquestra tipicamente romântica, composta em torno de 90 músicos ou mais. O compositor utiliza as madeiras a três e não a dois, para conseguir uma sonoridade especial em apenas um timbre. As escolhas de instrumentos que caracterizam um aspecto mais moderno são: a utilização do clarinete em mi bemol (requinta) e o uso sofisticado da percussão, especificada para sete instrumentistas.

A obra, assim como nas composições sonoristas, apresenta uma bula para explicar os símbolos utilizados ao longo da partitura. Nesta bula estão especificados alguns efeitos, como: nota mais aguda possível, nota mais grave possível, grupo melódico legato, grupo melódico staccato, improvisação seguindo o modelo dado. Além de notação de módulos de aleatoriedade controlada, muito utilizadas por Lutoslawski. (exemplo 6)

Exemplo 6 – M. Nobre: Concerto Breve. Notação de módulos de aleatoriedade controlada

103 ad lib. 31

f staccatiss. e rapidiss.

mf staccatiss. e rapidiss.

mf staccatiss. e rapidiss.

fff sempre staccatiss. e rapidiss. ad libitum
Ped

ff sempre rapidiss.

Fonte: NOBRE, Marlos. Concerto Breve: opus 33. Rio de Janeiro, Marlos Nobre Edition. Orquestra Sinfônica, solista.

3.9.3 Lindembergue Cardoso – *Procissão das Carpideiras*.

A composição *Procissão das Carpideiras* (1969) de Lindembergue Cardoso foi estreada no I Festival da Guanabara, com o Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, coro feminino, sob a regência de Mário Tavares. A obra apresenta muitas características e recursos do sonorismo polonês, como comenta o compositor Wellington Gomes em seu trabalho sobre as estratégias orquestrais do grupo da Bahia.

Em *Procissão das Carpideiras*, muitos são os recursos de indeterminação utilizados: *glissandos* de resolução indeterminada podem ser observados na parte do contralto solo, na parte do coro de sopranos e na parte dos tímpanos; *clusters* de altura aproximada, na parte do piano, e de altura indeterminada, na parte do coro de sopranos; o recurso de notas extremas (mais agudo ou grave possível), sem altura determinada, na parte de sopranos, na parte das cordas e na parte dos tímpanos; e finalmente a adição de instrumentos não convencionais de altura indeterminada – uma enxada e uma folha-de-flandres. (GOMES, 2002, p. 48)

Gomes não utiliza os termos vanguarda polonesa, escola polonesa, sonorismo ou aleatorismo controlado, mas pela análise da partitura, e o que a citação descreve são influências dos compositores poloneses.

Exemplo 7 – L. Cardoso: *Procissão das Carpideiras*. Notação de *glissandi* irregulares no coro feminino (c. 57-62)

The image shows a page of a musical score, page 57, for the female choir. The score is written for eight voices, labeled S1 through S8. The notation is characterized by wavy, irregular lines representing glissandi. Above the vocal staves, there are markings for dynamics such as 'p' (piano) and 'ff' (fortissimo), and some notes with stems. The score is set in a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The page number '57' is in a box at the top left. The instrument labels 'Pr.' and 'Enx.' are visible at the top left of the score area.

Fonte: CARDOSO, Lindemberg. Procissão das Carpideiras. Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Música-Banco de Partituras de Música Brasileira, 2001. Orquestra Sinfônica, côro feminino.

Os excertos aqui apresentados das três obras que venceram o I Festival da Guanabara apresentam certas características das técnicas utilizadas pelos compositores da vanguarda polonesa, contudo, importante ressaltar o que não é comum, ou seja, o que é intrinsecamente brasileiro, ou incomum na obra dos poloneses.

Na obra do Lindemberg, o uso de modalismos típicos da música do nordeste criam uma ambientação da região agreste como é mencionado na partitura.

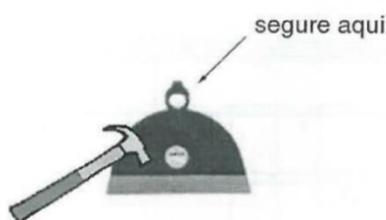
A peça é baseada no fenômeno da seca, quando, nas zonas atingidas, a população se dispõe ao ato de invocação pública das graças divinas, através das carpideiras, que saem em procissão, levando vasilhames com água e, entre lamentações, danças e preces, rogam a Deus que faça chover no sertão. (CARDOSO, 2001)

Além disso faz parte da instrumentação apresentada por Cardoso, uma enxada como instrumento de percussão, ao mesmo tempo símbolo sonoro e visual da seca do nordestino. Como apresentado na bula da peça.

Exemplo 8 – L. Cardoso: Procissão das Carpideiras. Bula.

Enxada = (instrumento agrícola) para ser percutida com martelo ou pedra.

Ex.:



Fonte: CARDOSO, Lindemberg. Procissão das Carpideiras. Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Música-Banco de Partituras de Música Brasileira, 2001. Orquestra Sinfônica, côro feminino.

Foram objeto de discussão três obras da produção brasileira com influência da vanguarda polonesa, porém ainda existem muitas composições brasileiras que apresentam as técnicas composicionais sonoristas e de aleatorismo controlado. As obras *Canticum Naturale* (1972) e *Três Imagens de Nova Friburgo* (1988), de Edino Krieger, são claramente composições influenciadas pelo estilo polonês. Marlos Nobre apresenta obras sob influência sonorista, *Ukrimakrinkrin* (1964), *Convergências* (1968), *Mosaico* (1970), *Biosfera* (1970) e *In Memoriam* (1976). Lindembergue Cardoso apresenta as seguintes composições, *Extreme* (1971), *Pleorama* (1971), *Reflexões 2* (1974) *Réquiem para o Sol* (1979), *Suite em dó* (1979), *Relatividade I* (1981). O compositor Cláudio Santoro também apresenta obras de influência polonesa, *Três Abstrações* (1966), *Intermitências I* (1967), *Intermitências II* (1967), *Intermitências III* (1968) e *Interações Asintóticas* (1969). As composições aqui mencionadas carecem de estudo e poderão ser analisadas em pesquisas futuras.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A tradição que se iniciou em 1956 com o Outono de Varsóvia, se intensificou até os dias de hoje, fez do evento um palco sólido para a apresentação da música contemporânea polonesa e internacional, atraindo a atenção de jornalistas e da crítica especializada. Junto com os Concursos Chopin e Wieniawski, fazem parte dos eventos musicais mais importantes do mundo, colocando a Polônia no circuito mundial da música de concerto, revelando talentos e apresentando as novas tendências da música clássica.

A continuidade desta tradição musical se deve ao fato da postura dos poloneses em relação a sua cultura. Eles têm um grande respeito, cuidado e compromisso com a sua história e através das instituições procuram manter a memória e a identidade do país. Esse posicionamento é mantido em diversas áreas, como também na música. Tendo em mente a importância da preservação e da divulgação da música polonesa dentro do país e no estrangeiro é que tudo o que acontece nestes eventos é registrado e documentado.

Uma pesquisa como essa em língua portuguesa só foi possível pelo fácil acesso aos materiais disponíveis através das instituições polonesas como União dos Compositores Poloneses, organizadora do Festival, o site do festival, Editora Musical Polonesa. E, especialmente os livros dos musicólogos poloneses, Andrzej Chłopieki, Regina Chłopicka, Danuta Mirka, Mieczyslaw Tomaszewski, da pesquisadora Lisa Jakelski e do musicólogo inglês especialista em música polonesa, Adrian Thomas.

É revelador o fato de que somente 49 anos depois de seu acontecimento pela primeira vez, o Festival da Guanabara seja tema de um trabalho de doutorado. Pelos fatos musicais já apresentados durante este trabalho e principalmente pela época em que ocorreu, ou seja, um período decisivo da narrativa brasileira que foi a ditadura, o Festival da Guanabara se impõe como um evento histórico, não somente para a história da música brasileira, mas para toda a narrativa da história do Brasil. A música popular brasileira, foi legitimada por textos e esteve presente nas questões fundamentais do debate nacional, mas pela ausência de reflexões na música de concerto, houve esse hiato na pesquisa musicológica brasileira e no discurso nacional como um todo.

Este estudo se fez relevante, pois durante a pesquisa houve a possibilidade de que a Bienal não ocorresse na sua vigésima segunda edição. Através deste estudo é possível verificar como a política e os órgãos ligados ao fomento da cultura são cruciais nas decisões dos rumos das artes no país. Há sempre o perigo de que eventos instituídos e tradicionais venham a desaparecer pelo descaso político com as artes. Paulo de Tarso Sales comenta em seu livro *Aberturas e Impasses*

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

E o caso do desaparecimento das Bienais ou sua continuação seria um caso clássico desse diagnóstico apresentado por Sales. Seria impensável acabar com o Festival Outono de Varsóvia, na Polônia, por exemplo. O evento é enraizado historicamente, protegido pela União dos Compositores Poloneses e principalmente legitimada por textos que o situam historicamente como um dos patrimônios da cultura musical polonesa.

Esta situação de preservação da música de concerto se deve em especial à formação de musicólogos. A Polônia possui uma das universidades mais antigas da Europa, a Universidade Jaguelônica de Cracóvia, que foi fundada em 1364 pelo rei Kazimierz III (1310 – 1370). O Instituto de Musicologia, por sua vez, começou suas atividades em 1911. A formação de profissionais que estão concentrados na pesquisa, documentação, escrita e interpretação dos eventos e fatos que cercam a música de concerto, é certamente preponderante para legitimar essa manifestação artística e a colocar num lugar central diante da cultura e da sociedade, que foi o que ocorreu na Polônia.

O Brasil, através de suas instituições de ensino, vem formando professores de música, cantores, músicos instrumentistas, maestros e compositores. Profissionais estes focados em desenvolver habilidades de ensino e educação musical, aprimoramento dos estudos de virtuosidade da voz ou em algum instrumento, regência de orquestras sinfônicas e grupo de câmara, além da composição de obras

nos diversos estilos da música de concerto e para as mais distintas formações instrumentais. Existe no Brasil somente uma instituição de ensino superior que oferta do curso de graduação em musicologia, a Universidade de Pelotas. Nas outras instituições do país, o curso é ofertado somente posteriormente, nos cursos de pós-graduação em música.

Os sintomas desse fato são sentidos diretamente e de diversas formas. Com relação à pesquisa em música, existem muitos temas que ainda carecem de estudo. E, com a ausência de musicólogos, muitos dos títulos disponíveis não foram escritos por profissionais da área da música de concerto, mas por jornalistas, diplomatas, historiadores, textos estes que não se aprofundaram completamente nos assuntos como seria necessário, pela insuficiência de familiaridade com a música em si. Esse quadro vem mudando nos últimos dez anos, com as pesquisas realizadas pelos cursos de pós-graduação em música por todo o país.

Com a escassez de títulos em língua portuguesa, e conseqüentemente em outras línguas, não é possível que pesquisadores de outros países estudem e escrevam sobre a música de concerto brasileira. O que acentua a situação de isolamento já analisado nesta pesquisa. O musicólogo americano, Richard Taruskin, escreveu uma série de livros sobre música ocidental, onde a música brasileira de concerto não é citada nenhuma vez. Existem aí uma questão de poder, seus textos estão legitimando a produção musical americana e europeia, é como se para ele não houvesse manifestação musical de concerto no Brasil, o maior país da América Latina. Esse é somente um exemplo, que é reflexo da falta de formação de musicólogos brasileiros para legitimar a música de concerto do país.

A ausência de profissionais concentrados, não somente em pesquisar e documentar a produção musical, mas também em interpretar os fatos, relacionar os eventos históricos nacionais e internacionais, e seu reflexo na música de concerto brasileira, além de situá-la diante da cultura e da sociedade do país, fez com que esta parecesse distanciada das relevantes questões do debate nacional e internacional.

Analisando a atuação em conjunto da comunidade musical polonesa, não seria também culpa da comunidade musical brasileira que coisas dessa natureza ocorram? Compositores, músicos, e musicólogos brasileiros ainda não atuam de forma conjunta, em várias frentes, com o objetivo de proteger o patrimônio da música de concerto. Se houve a possibilidade de que a Bienal, que é um dos eventos mais

importantes da música de concerto brasileira, não se concretizasse em 2017, o que se dirá de eventos e atividades musiciais com menor visibilidade, mas igualmente importantes para suas comunidades? Esse fato abre um precedente para que eventos dessa natureza desapareçam e demonstram como a música de concerto ainda precisa ocupar o seu espaço dentro do cenário, não somente musical, mas histórico e social.

Este trabalho teve como objetivo preencher essa lacuna na musicologia brasileira sobre os dois festivais. O primeiro capítulo da tese, sobre o Festival Outono de Varsóvia apresentou um amplo arco histórico desde a Revolução de Outubro da Rússia, a imposição do realismo socialista em música, através do patrulhamento ideológico realizado por Zhdanov, o surgimento do Festival na Polônia como resistência aos ditames vindos da União Soviética, a relevância da abertura para Ocidente, o surgimento do sonorismo e a divulgação da música contemporânea polonesa para o mundo.

O segundo capítulo, sobre o Festival da Guanabara, trouxe uma primeira análise sobre o tema, no sentido de que não havia literatura sobre o assunto até então. A construção dessa narrativa foi realizada através de fontes primárias, artigos de jornal e partituras. O trabalho propôs uma ampla análise histórica sobre o ambiente no qual o evento surgiu, desta forma foi possível perceber a relevância do festival, marco importante para a música contemporânea brasileira.

A comparação entre os dois festivais realizada no terceiro capítulo, apresentou algo novo, a análise do trânsito de informações e compositores entre esses dois países, Brasil-Polônia, não somente nas questões artísticas, mas principalmente os aspectos políticos que permearam a criação musical nestes anos da história da música do séc. XX, bem como da incorporação e do uso de técnicas composicionais polonesas por parte de alguns compositores brasileiros.

Uma das principais questões da comparação entre os festivais é a visibilidade dos mesmos internacionalmente. A Polônia, através da União dos Compositores Poloneses, utilizou o Festival Outono de Varsóvia de forma estratégica para dar visibilidade mundial à produção musical polonesa. O Festival da Guanabara por sua vez, teve o mérito de realizar isso, mas nacionalmente, a questão da internacionalização da nossa música, é algo no qual toda a comunidade musical brasileira precisa pensar, refletir, e agir, tendo através deste estudo a experiência da Polônia como referência.

Existe grande trabalho a ser feito em diversos âmbitos da música brasileira de concerto – na pesquisa, na performance, na gravação integral da obra dos nossos compositores, na inserção da música de concerto brasileira nas questões histórico-sociais nacionais e internacionais, e na sua divulgação no país e no estrangeiro – o que abre muitas oportunidades de atuação para os profissionais envolvidos com a produção musical de concerto no Brasil. Esta tese pretende ser uma dessas iniciativas que vem somar, com a literatura musicológica brasileira, trazendo novas informações e principalmente reflexões sobre onde estamos e onde queremos chegar.

REFERÊNCIAS

Artigos de jornal

PIGNATARI, Décio. Vanguarda em explosão sonora. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 31 dez. 1965.

DENICHILE, Gilberto. A música do metrônomo ao despertador. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 19 de nov. 1965. p. 1.

FESTIVAL DA MÚSICA ESCOLHE FINALISTAS. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 2 abril 1969. p. 3.

FESTIVAL REÚNE HOJE DIFERENTES GERAÇÕES DA MÚSICA BRASILEIRA. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 25 de maio 1969. p. 37

FESTIVAL REÚNE HOJE DIFERENTES GERAÇÕES DA MÚSICA BRASILEIRA. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 25 de maio 1969. p. 37

JOVENS DO I FESTIVAL DE MÚSICA LUTAM PARA ABOLER O PALETÓ NO MUNICIPAL. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 16 de maio 1969. p. 10

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

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

VIÚVA DIZ SER VILLA PELO MUNICIPAL SEM A GRAVATA. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 18 de maio 1969. p.5

Artigos em periódicos

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

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

ENCONTROS/DESENCONTROS. Encontro de pesquisadores e músicos da XI Bienal de Música Brasileira Contemporânea. Organizado por Carole Gubernikoff. Rio de Janeiro: Funarte, Uni-Rio, 1996. p 60.

LOVAGLIO, Vânia Carvalho. Festival de Música da Guanabara: música

contemporânea e latino-americanismo no Rio de Janeiro. *Anais do XIX Encontro Regional de História: Poder, Violência e Exclusão*. ANPUH/SP. São Paulo, 2008.

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

MENDES, Gilberto. Música Moderna Brasileira e suas Implicações de Esquerda. *Revista Música – Escola de Comunicação e Artes*, São Paulo, n. 1, v.2, maio, p. 37-42, 1998.

CD

CHŁOPIECKI, Andrzej. In: WARSAW AUTUMN. *Polish Collection of the Warsaw Autumn (1956 – 2005)*. Warszawa: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 2005. 10 cds. Encarte.

Entrevistas

ESCOBAR, Aylton. *Aylton Escobar*: depoimento [set. 2017]. Entrevistador: Semitha Cevallos. São Paulo: 2017.

KRIEGER, Edino. Edino Krieger: depoimento [fev. 2011] Entrevistador: Semitha Cevallos. Rio de Janeiro: 2011. Arquivo sonoro digital.

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

NOBRE, Marlos. Marlos Nobre: depoimento [fev. 2011] Entrevistador: Semitha Cevallos. Rio de Janeiro: 2011. Arquivo sonoro digital.

Livros

ANDERSON, Benedict. *Nação e Consciência Nacional*. São Paulo: Editora Ática, 1989. pg. 77

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

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

University Press, 1997.

DE MASI, Domenico. *O futuro chegou*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2014.

DUPRAT, Regis; VOLPE, Maria Alice. *Vanguardas e Posturas de Esquerda na Música Brasileira (1920 a 1970)*. In: ILLIANO, Roberto; SALA, Massimiliano. (orgs.). *Music and Dictatorship in Europe and Latin America*. Turnhout: Brepols International Academic Publishers, 2009.

FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. 12. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2007.

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

JAKELSKI, Lisa. *Making New Music in Cold War Poland: the Warsaw Autumn Festival, 1956-1968*. California: University of California Press, 2017.

KOSTRZEWSKA, Hanna. *Sonorystyka*. Poznan: Ars Nova, 1994.

MAIA, Tatyana de Amaral. *Os Cardeais da Cultura Nacional. O Conselho Federal de Cultura na Ditadura Civil-Militar (1967-1975)*. São Paulo: Itaú Cultural: Iluminuras, 2012.

MALECKA, Teresa. *Krzysztof Penderecki's Music in the Context of 20th Century Theatre*. Kraków: Akademia Muzyczna w Krakowie, 1999.

MARCO, Tomás. *Marlos Nobre. El sonido del realismo mágico*. Madri: Fundación Autor, 2005.

MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil*. 5. ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2000

MENDES, Gilberto. *Viver sua música: com Stravinsky em meus ouvidos, ruma à avenida Nevskiy*. 1. ed. Santos, SP: Realejo Edições, 2008.

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

MIRKA, Danuta. *The Sonoristic Structuralism of Krzysztof Penderecki*.

Katowice: Music Academy of Katowice, 1997.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Partituras

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

NOBRE, Marlos. *Concerto Breve: op. 33*. Rio de Janeiro: Marlos Nobre Edition, 1969. 1 partitura (61 p.) Orquestra Sinfônica e solista.

PRADO, Almeida. *Pequenos Funerais Cantantes*. Campinas, cópia do manuscrito, 1969. Orquestra sinfônica, coro misto e solistas.

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

Programa de Concerto

SECRETARIA DE EDUCAÇÃO E CULTURA DO ESTADO DA GUANABARA. Programa do I Festival da Guanabara, 25 de maio a 1 de junho de 1969. Rio de Janeiro: Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

Sites

ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA. Disponível em <http://www.abmusica.org.br/academico.php?n=redino-krieger&id=869>. Acesso em 16/06/2017.

BRASIL DOC, ARQUIVO DIGITAL. Disponível em <https://www.ufmg.br/brasildoc/temas/2-orgaos-de-informacao-e-repressao-da-ditadura>. Acesso em 16/06/2017.

DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. Disponível em <http://dicionariompb.com.br/festival-internacional-da-cancao-rj/dados-artisticos>. Acesso em 16/06/2017.

DISCURSO DE CAETANO. Disponível em <http://tropicalia.com.br/identifisignificados/e-proibido-proibir/discurso-de-caetano> Acesso em 17/10/2017.

FILHARMONIA NARODOWA. Disponível em <http://filharmonia.pl/o-nas/historia>. Acesso em 10/04/2017.

FUNDAÇÃO DE ECONOMIA E ESTATÍSTICA. Disponível em <http://www.fee.rs.gov.br/servicos/atualizacao-valores/>. Acesso em 27/06/2017.

INTERNATIONAL SOCIETY OF CONTEMPORARY MUSIC. Disponível em <https://www.iscm.org/about/about-iscm>. Acesso em 03/03/2017.

MANIFESTOS BRASILEIROS. Disponível em <https://www.latinoamerica-musica.net/historia/manifestos/2-po.html> Acesso em 23/04/2018

THEATRO MUNICIPAL. Disponível em <http://www.theatromunicipal.rj.gov.br/corpos-artisticos/orquestra-sinfonica/>. Acesso em 26/03/2018.

PAULICEIA MUSICAL DESVAIRADA. Disponível em <http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,pauliceia-musical-desvairada-imp-,694000>. Acesso em 03/03/2018.

RZECZPOSPOLITA. Disponível em <http://www.rp.pl/Muzyka/309119910-W-piatek-rozpoczyna-sie-Warszawska-Jesien.html>. Acesso em 25/03/2018.

THE NEW YORK TIMES. Disponível em <http://www.nytimes.com/1991/10/04/arts/peter-heyworth-music-critic-70-a-biographer-of-otto-klemperer.html> Acesso em 08/05/2017

UNICAMP. Disponível em http://www3.iel.unicamp.br/cedae/Exposicoes/Expo_JSena/araujo.html. Acesso em 19/04/2018.

ZWIĄZEK KOMPOZYTORÓW POLSKICH. Disponível em <http://www.zkp.org.pl/index.php/pl/o-zwiazku/historia>. Acesso em 11/03/2018.

Teses e Dissertações

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

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

APÊLO

Votado por unanimidade pelo II Congresso de Compositores e Críticos
Musicais em Praga

Os compositores e críticos musicais de diversos países reunidos no 2º Congresso Internacional de Compositores e Críticos musicais organizado em Praga no período de 20 a 29 de maio de 1948 pelo Sindicato dos Compositores Tchecos, chegaram às seguintes considerações:

Observa-se na música e na vida musical contemporânea uma crise profunda. Ela se caracteriza principalmente pela forte oposição entre a música dita erudita e a música dita popular.

A música erudita está se tornando sem cessar mais individualista e subjetiva quanto a seu conteúdo, mais complexa e artificial quanto a sua forma.

A música “popular” está se tornando cada vez mais banal, estagnada e estandardizada. Em certos países ela é objeto de uma verdadeira indústria monopolizada, uma mercadoria.

A música “erudita” perdeu o equilíbrio de seus elementos: ou são o ritmo e a harmonia que desempenham um papel preponderante em prejuízo dos elementos melódicos, ou são os elementos puramente formais que ocupam o primeiro lugar, de maneira que o ritmo e a melodia são negligenciados. Enfim, observam-se na música contemporânea ainda outros tipos de música, nos quais o desenvolvimento lógico do pensamento musical é substituído pelo emprego de melodias sem contorno definido e pela imitação das antigas formas do contraponto, artifícios que não podem esconder a pobreza de conteúdo ideológico.

A música popular, ao contrário, limita-se a uma melodia primária, desprezando todos os outros elementos musicais. Ela não utiliza as fórmulas melódicas senão as mais vulgares, as mais corrompidas, as mais padronizadas, como prova sobretudo a música popular americana.

⁶⁷ APÊLO. *Música Viva*. Rio de Janeiro, ago. 1948, nº 16.

Estas duas tendências tem o mesmo caráter cosmopolita; elas abandonaram os traços específicos da vida musical das nações. Aparentemente contraditórias, elas são entretanto da mesma natureza e não representam senão dois aspectos de um inquieto fenômeno cultural, decorrente de um estado cultural defeituoso.

Quanto mais estas lacunas se manifestam na música erudita mais o seu conteúdo se torna subjetivo e a sua forma complicada, e ela encontra menos ouvintes e seu público se torna cada vez mais restrito. Enquanto isso a música vulgar como diversão, penetra vantajosamente na vida das nações e dos povos, emudece e nivela as faculdades sensíveis do ouvinte e degenera seu gosto musical.

Nós, músicos reunidos no 2º Congresso de Compositores e Críticos em Praga, chamamos a atenção sobre esta contradição, numa época onde novas formas de sociedade estão se constituindo e onde a cultura humana ascende a um estado mais elevado, que coloca o artista diante de novas e urgentes tarefas.

O Congresso não pretende dar diretrizes técnicas ou estéticas para a produção musical. Ele acha que cada país deve encontrar seus próprios caminhos e métodos. Mas a compreensão das origens e da natureza social da crise mundial deve ser comum, do mesmo modo que a vontade de vencê-la.

Parece-nos possível sobrepujar a crise mundial atual:

- 1) Se os compositores adquirirem a consciência da crise; se eles tentarem escapar das tendências do extremo subjetivismo e fazer exprimir em sua música os sentimentos e as altas ideias progressistas das massas populares.
- 2) Se os compositores, em suas obras, se prenderem mais estreitamente à cultura nacional de seu país e defenderem-na das falsas tendências cosmopolitas; pois, o verdadeiro internacionalismo da música decorre do desenvolvimento dos diversos caracteres nacionais.
- 3) Se a atenção dos compositores se dirigir para as formas musicais que lhes permitam atingir esses objetivos – sobretudo para a música vocal, óperas, oratórios, cantatas, coros, canções, etc.
- 4) Se os compositores, críticos e musicólogos trabalharem prática e ativamente para liquidar o analfabetismo musical e educar musicalmente as massas.

O Congresso apela para os compositores de todo o mundo para que eles criem uma música que saiba unir uma grande qualidade artística e uma forte originalidade com um perfeito espírito popular.

O Congresso pensa que a troca de experiências e ideias entre os compositores do mundo inteiro é uma necessidade absoluta. Para atingir este fim, é preciso que os músicos progressistas se organizem desde já em seus países, com uma finalidade de evitar delongas na constituição de uma associação internacional.

Esta Associação Internacional de músicos e musicólogos progressistas deverá trabalhar tenazmente e consciente afim de vencer a crise da música e dar a esta a sua alta e nobre função na sociedade. Esta condição é necessária para que a música se torne um fator importante na realização das grandes tarefas históricas diante das quais se encontra atualmente a humanidade progressista.

Pela presidência do 2º Congresso Internacional de Compositores e Críticos em Praga:

A. ESTRELLA/Brasil, V. STOJANOV/Bulgária, St. LUCKY, FR. A. KYPTA, Dr. JAR. TOMASEK/Tchecoslováquia, Roland de CANDE/ França, M. FLOTUIS/ Países Baixos, O. DANON, N. DEVCIC/Yugoslavia, Prof. Dr. Zofia LISSA/Polônia, Hans EISLER/Áustria, Dr. A. Mendelssohn/Rumanis, T. CHERENNIKOF, B. JAROTOWSKI, J. CHAPORINE/URSS, Georges BERNARD/Suíça, Dr. BARTHA/Hungria, Alan BUSH, B. STEVENS/Grã-Bretanha, Dr. A. SACHRA/CSR.

—

O 2º Congresso Internacional de Compositores e Críticos Musicais organizado pelo Sindicato dos Compositores Tchechos de 20 a 29 de maio de 1948 em Praga, adotou por unanimidade o seguinte

Resolução

1 – O Congresso agradece ao Sindicato dos Compositores Tchechos por ter organizado o 2º Congresso Internacional de Compositores e Críticos Musicais, pois ele abriu um caminho para a realização de uma estreita colaboração entre os músicos progressistas de todo o planeta.

2 –O Congresso convida os delegados para trabalhar ativamente em seus países respectivos na realização das diretrizes fixadas em seu Apelo. Os compositores e musicólogos dos países que não estavam presentes ao Congresso – isto é, suas organizações ou grupos – serão informados pelo Sindicato dos Compositores Tchecos a respeito das deliberações do Congresso e solicitados a trabalhar no sentido deste Apelo.

3 – O Sindicato dos Compositores Tchecos publicará um resumo dos discursos e resultados das discussões deste Congresso nas quatro seguintes línguas: tcheco, russo, inglês e francês.

4 – Conforme o Apelo do Congresso e a resolução tomada por unanimidade pela Assembleia de 29 de maio de 1948, às 15 horas, o Comitê do Congresso ficou encarregado de preparar a futura Federação Internacional de Compositores e Músicos Progressistas.

Cada membro desta Comissão tem o dever de informar os grupos ou sindicatos de compositores e musicólogos progressistas de seu país, dos termos deste Apelo e da resolução do Congresso. Lá onde tais grupos não existam, fica o membro interessado da comissão preparatória encarregado de o fundar.

Cada organização ou grupo de compositores e musicólogos progressistas de cada país deve designar seu representante para a Comissão Preparatória da Federação Internacional de Compositores e Musicólogos Progressistas e comunicá-lo ao Sindicato de Compositores tchecos:

Eisenhowerova 20, Praga XIX – Bubeneč, antes de 31 de julho de 1948.

Deve, igualmente nesta data, informar o Sindicato do Estado dos trabalhos preparatórios.

O Sindicato de Compositores Tchecos convoca a Comissão de preparação para uma sessão em Praga em 29, 30, 31 de outubro de 1948.

5 – A tarefa da Federação Internacional de Compositores e Musicólogos Progressistas consistirá em:

- a) realizar praticamente as ideias contidas no Apelo do Congresso;
- b) convocar cada ano um Congresso Internacional de compositores de musicólogos progressistas;

- c) editar os trabalhos e ensaios musicológicos, preconizando o emprego de métodos progressistas para resolver os problemas da composição musical;
- d) editar os trabalhos de composição vocais e instrumentais e de cantos de massas de compositores de todos os países, inspirados nas novas tarefas sociais da música;
- e) organizar concursos internacionais de óperas, cantos de massas tec. Que correspondam às ideias enunciadas no Apelo do Congresso.

Pela Comissão de iniciativa do 2º Congresso Internacional de Compositores e Críticos Musicais:

A. ESTRELLA/Brasil, V. STOJANOV/Bulgária, St. LUCKY, FR. A. KYPTA, Dr. JAR. TOMASEK/Tchecoslováquia, Roland de CANDE/ França, M. FLOTUIS/ Países Baixos, O. DANON, N. DEVCIC/Yugoslavia, Prof. Dr. Zofia LISSA/Polônia, Hans EISLER/Áustria, Dr. A. Mendelssohn/Rumanis, T. CHERENNIKOF, B. JAROTOWSKI, J. CHAPORINE/URSS, Georges BERNARD/Suíça, Dr. BARTHA/Hungria, Alan BUSH, B. STEVENS/Grã-Bretanha, Dr. A. SACHRA/CSR.

ANEXO B

REPERTÓRIO ⁶⁸

1º Outono de Varsóvia, 10 a 21 de outubro de 1956.

**Estreia Mundial

*Estreia Polonesa

Obras Estrangeiras

<i>Apostel</i>	1949	Variações sobre um Tema de Joseph Haydn*
<i>Auric</i>	1938	Overture*
<i>Barraud</i>	1942	Offrande à une ombre*
<i>Bartók</i>	1931	44 Duetos para dois violinos
	1934	Quarteto de Cordas n ^o 5*
	1943	Concerto para Orquestra
<i>Berg</i>	1926	Suíte Lírica *
<i>Berger, T.</i>	1955	La parola*
<i>Brahms</i>	1885	Sinfonia n ^o 4
<i>Britten</i>	1949	Sinfonia da Primavera*
<i>Capdevielle</i>	1943	Overture to Bergerac's Lepadant joue*
<i>Dutilleux</i>	1951	Sinfonia n ^o 1
<i>Enescu</i>	1903	Suite n ^o 1
<i>Honegger</i>	1920	Sonatine para dois violinos
	1923	Pacífico 231
	1941	Sinfonia n ^o 2 "Sinfonia para cordas" *
	1946	Sinfonia n ^o 3 "Sinfonia Litúrgica"
<i>Janáček</i>	1926	Sinfonietta
<i>Jolivet</i>	1953	Sinfonia n ^o 1*
<i>Khachaturian</i>	1944	Sinfonia n ^o 2, "O sino"
<i>Lajtha</i>	1950	Quarteto de Cordas n ^o 7*
<i>Martinet</i>	1946	Variações para Quarteto de Cordas*
<i>Martinon</i>	1946	Quarteto de Cordas n ^o 1
<i>Martinů</i>	1930	Sonatina para dois violinos e piano

⁶⁸ (THOMAS, 2005, p. 321 – 331)

	1944	Sinfonia nº3
<i>Messiaen</i>	1930	Les offrandes oubliées
<i>Miaskovsky</i>	1950	Sinfonia nº27*
<i>Milhaud</i>	1934	Concertino de printemps*
<i>Novak, J.</i>	1955	Concerto para dois pianos e orquestra*
<i>Prokofiev</i>	1936	Romeu e Julieta (Suíte nº2)
<i>Ravel</i>	1926	Chansons madécasses
<i>Rogalski</i>	1950	Três Danças Romenas*
<i>Schoenberg</i>	1942	Concerto para piano*
<i>Shostakovich</i>	1948	Concerto para Violino nº1
	1953	Sinfonia nº10
<i>Strauss, R.</i>	1895	Till Eulenspiegels lustige Streiche
<i>Stravinsky</i>	1908	Fogos de Artifício
	1909	Pássaro de Fogo (Suíte)
	1911	Petrushka (Suíte)
	1913	Sagração da Primavera
	1937	Jeu de cartes
	1945	Concerto Ebony*
<i>Tchaikovsky</i>	1888	Sinfonia nº5
<i>Zafred</i>	1950	Sinfonia nº4 “Em honra à resistência” *

Obras Polonesas

<i>Bacewicz</i>	1943	Overture
	1948	Concerto para Orquestra de Cordas
	1951	Quarteto de Cordas nº4
<i>Baird</i>	1951	Colas Breugnon
	1956	Cassazione per orchestra**
<i>Dobrowolski</i>	1955	Sinfonia nº1
<i>Kilar</i>	1953	Little Overture
<i>Kisielewski</i>	1949	Concerto para Orquestra de Câmara
<i>Lutoslawski</i>	1951	Little Suite
	1954	Concerto para Orquestra
<i>Malawski</i>	1937	Variações

	1955	Sinfonia nº2 “Dramática”
<i>Mycielski</i>	1951	Sinfonia nº1”Polonesa”
<i>Perkowski</i>	1954	Warsaw Overture
<i>Serocki</i>	1956	Sinfonietta
<i>Sikorski, K</i>	1953	Sinfonia nº3 “Em formato de concerto grosso”
<i>Skrowaczewski</i>	1950	Sinfonia para Cordas
	1952	Música da noite
<i>Spisak</i>	1944	Concerto para Fagote
	1945	Suite para Orquestra de Cordas
<i>Szabelski</i>	1951	Sinfonia nº3
	1954	Concerto Grosso
<i>Szałowski</i>	1936	Abertura para Cordas
<i>Szeligowski</i>	1934	Os anjos cantaram docemente
	1937	Epitáfio em memória de Karol Szymanowski
	1938	Canção do marinheiro
<i>Szymanowski</i>	1916	Sinfonia nº3, “Canção da noite”
	1926	Stabat Mater
	1929	Seis Músicasde Kurpie
<i>Turski</i>	1951	Concerto para Violino
<i>Wiechowicz</i>	1922	Do outro lado do Rio
	1943	O desejo dos pequenos olhos
	1947	Cantata da colheita
<i>Wisłocki</i>	1951	Concerto para Piano
<i>Woytowicz</i>	1945	Sinfonia nº2 “Varsóvia”
	1953	Quarteto de Cordas nº2

2º Outono de Varsóvia, 27 de setembro à 5 de outubro de 1958.

Obras Estrangeiras

<i>Bartók</i>	1927	O Mandarim Maravilhoso (Suíte)*
	1928	Quarteto de Cordas nº4
<i>Berg</i>	1910	Quatro Canções, op.2
	1915	Três Peças Orquestrais
	1935	Concerto para Violino

<i>Berio</i>	1957	Perspectivas para fita magnética*
<i>Bozza</i>	1957	Scherzo para Piano*
<i>Britten</i>	1945	Peter Grimes*
<i>Burkhard</i>	1925	Frage (nº 1,2, e 8)
	1943	Neun Lieder, op.70 (nº 2 e 8)
<i>Cage</i>	1951	Music of Changes*
<i>Cilenšek</i>	1951	Sinfonia para Cordas nº4*
<i>Dessau</i>	1952	Die Erziehung der Hirse*
<i>Eimert</i>	1956	Cinco peças para fita magnética (nº 4 e 5) *
<i>Eisler</i>	1940	Septeto nº1*
<i>Françaix</i>	1946	Cinq Poèmes*
<i>Gausec</i>	1946	Quatro Peças para Instrumentos de Sopro*
<i>Hindemith</i>	1923	Kleine Kammermusik, op.24/2
	1936	Flute Sonata
<i>Honegger</i>	1941	Petit cours de morale*
	1945	Quatre chansons pour voix grave*
<i>Ibert</i>	1930	Trois pièces brèves*
	1935	Cinq pièces en trio*
<i>Ivanovs</i>	1949	Sinfonia nº6, “Latgales”
<i>Kabeláč</i>	1949	Improvisação para flauta*
<i>Liebermann</i>	1945	Chinesische Liebeslieder*
<i>Ligeti</i>	1958	Articulação para fita magnética *
<i>Maderna</i>	1958	Continuo para fita magnética *
<i>Martin</i>	1944	Sechs Monologue aus Jedermann*
<i>Milhaud</i>	1939	La Cheminée du Roi René*
<i>Nilsson</i>	1939	Quantitäten para piano*
<i>Ponce</i>	1943	Concerto para Violino*
<i>Poulenc</i>	1926	Trio para oboé, fagote e piano
	1926	Três improvisações para piano
<i>Pousseur</i>	1957	Scambi para fita magnética *
<i>Prokofiev</i>	1932	Concerto para Piano nº5
	1935	Concerto para Violino nº2
	1936	Romeu e Julieta (Suíte nº2)
<i>Ravel</i>	1912	Daphnes e Chloé

<i>Schoenberg</i>	1933	Três Peças, op.48 (nº2 e 3)
	1947	O sobrevivente de Varsóvia*
	1950	Moderner Psalm*
<i>Schuman</i>	1939	Quarteto de Cordas nº3
<i>Searle</i>	1957	Suíte para Clarinete e Piano*
<i>Shostakovich</i>	1957	Sinfonia nº11, “1905”
<i>Stockhausen</i>	1956	Klavierstück XI*
	1956	Gesang der Jünglinge para fita*
<i>Taktakishvili</i>	1951	Concerto para Piano nº1
<i>Webern</i>	1909	Cinco Peças para Quarteto de Cordas, op.5*
	1913	Cinco Peças para Orquestra, Op.10*
	1935	Das Augenlicht
<i>Wolff</i>	1955	Para piano preparado*

Obras Polonesas

<i>Bacewicz</i>	1956	10 Estudos de Concerto
	1957	Variações para Orquestra**
<i>Baird</i>	1957	Quarteto de Cordas
	1958	Four Essays**
<i>Górecki</i>	1958	Epitáfio**
<i>Kotoński</i>	1958	Música de Câmara**
<i>Lutosławski</i>	1958	Música Fúnebre
<i>Malawski</i>	1956	Hungaria
<i>Palester</i>	1952	Sinfonia nº4*
<i>Perkowski</i>	1955	Nocturne
<i>Serocki</i>	1956	Coração da Noite
	1958	Musica Concertante*
<i>Sikorski, K.</i>	1957	Flute Concerto
<i>Spisak</i>	1957	Concerto Giocoso*
<i>Szabelski</i>	1938	Estudos
<i>Szeligowski</i>	1954	Krakatuk
<i>Turski</i>	1955	Pequena Abertura

3º Outono de Varsóvia, 12 a 20 de setembro de 1959.

Obras Estrangeiras

<i>Amy</i>	1958	Movimentos para 17 instrumentos solistas*
<i>Bártok</i>	1943	Concerto para Orquestra
<i>Berio</i>	1958	Sequenza para flauta*
<i>Boulez</i>	1946	Flute Sonatine*
	1948	Sonata para Piano nº2
	1949	Livre pour Quatour (Ia e Ib)
<i>Britten</i>	1945	Passacaglia de Peter Grimes
<i>Bruno</i>	1945	Nova Odisséia
<i>Cincadze</i>	1945	Quarteto de Cordas nº2
<i>Dallapiccola</i>	1954	Piccola musica notturna*
<i>Dessau</i>	1928	Lustige Variationen*
<i>Ferrari</i>		Visage V para fita magnética **
<i>Finke</i>	1946	Horn Sonata*
<i>Geissler</i>		Heitere Suite*
<i>Gerster</i>	1928	Heitere Musik*
<i>Henze</i>	1947	Flute Sonatine*
<i>Hindemith</i>	1942	Sonata para dois pianos
	1951	Sinfonia, “Die Harmonie der Welt”
<i>Honegger</i>	1917	Quarteto de Cordas nº1*
<i>Jolivet</i>	1949	Concerto para Flauta e Cordas*
<i>Kochan</i>		Divertimento para Trio de Sopros*
<i>Mâche</i>	1959	Prelúdio para fita magnética*
<i>Maros</i>	1959	Ricercare (in memoriam 1918) *
<i>Martin</i>	1951	Concerto para Violino
<i>Martinů</i>	1937	Quatre madrigaux*
<i>Messiaen</i>	1951	Le merle noir*
<i>Miaskovsky</i>	1949	Quarteto de Cordas nº1*
<i>Nono</i>	1951	Composição nº1*
<i>Philippot</i>		Ambiance I para fita magnética*
<i>Pousseur</i>	1957	Exercícios para piano: Impromptu e Variações II*

<i>Rawsthorne</i>	1937	Tema e Variações para dois violinos
<i>Regamey</i>	1956	Cinco Estudos para Piano e Orquestra*
<i>Roussel</i>	1932	Quarteto de Cordas*
<i>Schaeffer, P.</i>	1949	Variações em uma flauta mexicana para fita magnética*
	1959	Estudos sobre objetos para fita magnética*
<i>Schaeffer, P. e Henry</i>	1950	Bidule en ut para fita magnética*
		Sinfonia para um homem só para fita magnética*
<i>Schoenberg</i>	1936	Quarteto de Cordas nº4
<i>Shostakovich</i>	1933	Concerto para Piano nº1
	1956	Quarteto de Cordas nº6
<i>Silvestri</i>		Prelúdio e Fuga*
<i>Stravinsky</i>	1945	Sinfonia em Três Movimentos*
<i>Suchoň</i>	1941	Krútňava
<i>Szokolay</i>	1957	Concerto para Violino*
<i>Varèse</i>	1936	Densidade 21.5*
<i>Webern</i>	1909	Seis Peças para Orquestra op.6*
	1928	Sinfonia*
<i>Xenakis</i>	1958	Diamorphoses para fita magnética*

Obras Polonesas

<i>Bacewicz</i>	1958	Música para Cordas, Trompete e Percussão**
<i>Baird</i>	1959	Expressioni varianti**
<i>Górecki</i>	1959	Sinfonia nº1, “1959” **
<i>Krenz</i>	1949	Sinfonia nº1
	1958	Música para Clarinete Solo**
<i>Malawski</i>	1949	Overture
<i>Penderecki</i>	1959	Strophes
<i>Spisak</i>	1947	Sonatina para oboé, clarinete e fagote
	1956	Sinfonia Concertante nº2
	1958	Suíte para dois violinos
<i>Szabelski</i>	1936	Toccata

	1959	Improvisações**
<i>Szalonek</i>	1960	Confissões**
<i>Szalowski</i>	1936	Trio de Sopros
<i>Szymanowski</i>	1916	Sinfonia nº3, “Canção da Noite”
	1932	Sinfonia nº4, “Sinfonia Concertante”

4º Outono de Varsóvia, 17 a 25 de setembro de 1960.

Obras Estrangeiras

<i>Badings</i>	1959	Figuras de Sons Eletromagnéticos para fita magnética*
<i>Bartók</i>	1924	O maravilhoso Mandarim
	1931	Concerto para Piano nº2
	1936	Música para Cordas, Percussão e Celesta
<i>Bennett</i>	1960	This Worldes Joie*
<i>Berio</i>	1958	Thema (Omaggio a Joyce) para fita magnética*
<i>Bořkovec</i>	1931	Concerto para Piano*
<i>Boulez</i>	1957	Improvisações para Mallarmé I*
<i>Cage</i>	1958	Fontana Mix para fita*
<i>Cardew</i>	1957	Why Cannot The Ear Be Closed to Its Won Destruction? *
<i>Carter</i>	1951	Quarteto de Cordas nº1
<i>Dallapiccola</i>	1941	Canti di prigionia*
<i>Evangelisti</i>	1957	Incontri de fasce sonore para fita magnética*
<i>Goehr</i>		Narração*
<i>Hindemith</i>	1922	Kammemusik nº1, op.24/1*
<i>Hopkins</i>	1948	Carillon*
<i>Karajev</i>	1957	In the Path of Thunder
<i>Křenek</i>	1957	Pentagrama*
<i>Mamiya</i>		Enburi*
<i>Martinet</i>	1952	Trois Textes du XVIème siècle*
<i>Martinu</i>	1953	Sinfonia nº6, “Fantasias Sinfônicas”
<i>Maw</i>		Seis Canções Chinesas (nº2)
<i>Mayuzumi</i>	1960	Sinfonia Mandala*

<i>Messiaen</i>	1928	Le banquet céleste
	1930	Diptyque
	1939	Les corps glorieux (nº4)
	1956	Oiseaux exotiques*
<i>Milhaud</i>	1923	La création du monde
	1946	Quarteto de Cordas nº13
<i>Nilsson</i>	1961	Mädchentotenlieder**
<i>Petrassi</i>	1958	Serenata*
<i>Pijper</i>	1929	Quarteto de Sopros*
<i>Schaeffer, P.</i>	1959	Étude aux objets para fita magnética*
<i>Schoenberg</i>	1909	Cinco Peças Orquestrais, op.16
	1910	Drei kleine Stücke für Kammerorchester*
	1924	Quinteto de Sopros
<i>Shostakovich</i>	1959	Concerto para Violoncelo nº1
<i>Sokola</i>	1952	Variações sobre um Tema de Vítězslava Kaprálová*
<i>Stockhausen</i>	1956	Zeitmasze*
<i>Stravinsky</i>	1927	Oedipus Rex
	1954	In Memoriam Dylan Thomas*
<i>Toyama</i>		Berceuse Itsugi*
		Japanese Rhapsody*
<i>Varèse</i>	1923	Octandre*
<i>Webern</i>	1918	Quatro Canções, op.13
	1924	Cinco Cânones, op.16*
	1934	Três Canções, op. 23*
	1934	Concerto para Nove Instrumentos*
<i>Yashiro</i>		Concerto para Violino
<i>Zumbach</i>		Étude para fita magnética*
		Recital de Canções Soviéticas (Miaskovsky, Kotchurov, Frid, Dolukhanian, Prokofiev)
<i>Obras Polonesas</i>		
<i>Bacewicz</i>	1959	As Aventuras do Rei Arthur

<i>Baird</i>	1960	Quarteto de Cordas n°6
	1956	Divertimento
	1960	Exortação**
<i>Górecki</i>	1960	Scontri**
<i>Kotoński</i>	1959	Estudos sobre uma batida de Címbalo
	1959	Musique em relief*
<i>Lutosławski</i>	1957	Cinco Canções
<i>Maciejwski</i>	1959	Requiem**
<i>Malawski</i>	1947	Toccatà
<i>Penderecki</i>	1960	Dimensões do Tempo e do Silêncio
<i>Schaeffer, B.</i>	1958	Tertium datur**
<i>Serocki</i>	1957	Olhos para o Ar
	1959	Episódios**
<i>Szabelski</i>	1958	Sonnets
<i>Szeligowski</i>	1960	Psalm CXVI – Laudate Dominum omnes gentes**
<i>Szymanowski</i>	1931	Mountain Robbers
<i>Tansman</i>	1954	Concerto para Orquestra*
<i>Wiechowicz</i>	1960	Passacaglia e Fuga**
<i>Wiszniewski</i>	1959	Neffru

5º Outono de Varsóvia, 16 a 24 de setembro de 1961.

Obras Estrangeiras

<i>Bartók</i>	1911	O Castelo do Barba Azul
	1937	Sonata para Dois Pianos e Percussão
<i>Berg</i>	1908	Sieben frühe Lieder (n°1, 5 e 3)
	1934	Lulu (Suíte)
<i>Berio</i>	1956	Quarteto de Cordas
	1958	Thema (Omaggio a Joyce) para voz e fita magnética*
<i>Boulez</i>	1961	Estruturas II (Capítulo)*
<i>Britten</i>	1940	Sete Sonetos para Michelangelo*
	1958	Seis Fragmentos de Hölderlin

<i>Bussotti</i>	1961	Torso*
<i>Cage</i>	1958	Fontana Mix para fita com Aria para voz\8
<i>Castiglioni</i>	1960	Gymel*
<i>Čerha</i>	1957	Relazioni fragili*
<i>Debussy</i>	1915	En blanc et noir
<i>Evangelisti</i>	1958	Proporzioni*
<i>Fribec</i>	1961	Movimentos cômicos**
<i>Goleminov</i>	1942	Variações sobre um tema de Dobri Khristov*
<i>Janáček</i>	1928	Quarteto de Cordas n°2, “Cartas íntimas”
<i>Kagel</i>	1959	Transição II para piano, percussão e fita magnética*
<i>Kayn</i>	1960	Vetores I
<i>Klusák</i>		Estudos segundo Kafka*
<i>Liang</i>		Pagoda Lei Fung
<i>Lidholm</i>		Motto*
	1956	Canto LXXXI*
<i>Macchi</i>	1960	Composição III*
<i>Maderna</i>	1960	Dimensões II para voz e fita magnética*
<i>Martinů</i>	1938	Quarteto de Cordas n°5
<i>Matsudaira</i>		Peça para flauta*
<i>Nono</i>	1956	Il canto sospeso*
<i>Petrassi</i>	1960	Concerto para Flauta*
<i>Poulenc</i>	1937	Tel jour, telle nuit*
<i>Prokofiev</i>	1941	Quarteto de Cordas n°2
<i>Raichev</i>	1958	Sinfonia n°2, “O novo Prometheus”
<i>Ravel</i>	1913	Três Poemas de Stéphane Mallarmé
<i>Schoenberg</i>	1912	Pierrot Lunaire
	1930	Begleitungsmusik zu einer Lichtspielszene*
<i>Shostakovich</i>	1960	Quarteto de Cordas n°7
	1960	Quarteto de Cordas n°8
<i>Stainov</i>		Scherzo Sinfônico*
<i>Stockhausen</i>	1959	Zyklus*
<i>Stravinsky</i>	1913	Três Líricas Japonesas
	1914	Três Peças para Quarteto de Cordas

<i>Tippett</i>	1943	Boyhood 's End*
<i>Tormis</i>	1959	Overture n ^o 2*
<i>Vladigerov</i>	1942	Improvisação e Toccata*
<i>Varèse</i>	1921	Offrandes*
	1923	Hyperprism
	1923	Octandre
	1925	Intégrales*
<i>Webern</i>	1938	Quarteto de Cordas

Obras Polonesas

<i>Bacewicz</i>	1961	Pensieri Notturmi
<i>Baird</i>	1961	Poemas de Amor**
<i>Bloch</i>	1959	Espressioni
<i>Dobrowolski</i>	1959	Oito Estudos
<i>Górecki</i>	1959	Três Diagramas**
<i>Haubenstock-Ramati</i>	1957	Interpolation – Mobile para flauta e fita*
<i>Kilar</i>	1960	Herbsttag**
<i>Koszewski</i>	1960	Música fá-ré-mi-dó-si**
<i>Kotoński</i>	1960	Concerto para quatro*
	1960	Trio para flauta, violão e percussão
<i>Łuciuk</i>	1960	Sonho floral*
<i>Lutosławski</i>	1961	Jogos Venezianos**
<i>Paciorkiewicz</i>	1961	O peso da Terra**
<i>Penderecki</i>	1960	Trenodia para as Vítimas de Hiroshima**
<i>Rudziński, W.</i>	1958	Música concertante**
<i>Schaeffer, B.</i>	1961	Codes*
<i>Spisak</i>	1957	Allegro de Voiron*
<i>Szabelski</i>	1961	Versos**
<i>Szymanowski</i>	1924	Rei Roger
	1927	Quarteto de Cordas n ^o 2
<i>Turski</i>	1947	Sinfonia da Camera
<i>Wiechowicz</i>	1961	Carta a Marc Chagall

ANEXO C

Fuga e Antifuga - Música de Edino Krieger, letra de Vinícius de Moraes

A viver o que existe
E que é só tristeza
É melhor já ser triste
E não ter o que esperar

A esperança resiste - É uma ilusão
A qualquer incerteza - Desilusão
A suprema pobreza - Oh, solidão
E não ter o que esperar

É melhor desesperar
É melhor desconhecer
É melhor desenganar
O coração que vai sofrer

Só o amor nos eleva - É um adeus que nunca finda
Só o amor nos exalta - Ai, quem me dera o esquecimento
Sempre que ele nos falta - É tão grande o sofrimento
É a treva e a solidão

Oh, tristeza infinita - Deixa em mim teu desespero
Que não há quem conforte - Um dia chega a primavera
O amor e a morte - Sou a vida que te espera
É a treva e a solidão

Vem sem mágoa e sem adeus
Vem banhar-te em minha luz
Vem plantar a tua cruz - Minha cruz
Dentro da cruz dos braços meus
Oh, vem amar!

E quando eu quiser partir
Quando a noite me chamar
Quando o sonho me vier?
Saberei te compreender
Sou mulher, sou mulher, sou mulher, sou mulher
Sou mulher pra te servir

Sou mulher pra te encontrar
Sou mulher pra te perder
Sou mulher pra te ofertar
Tudo o que é lindo no meu ser
Pra te amar até morrer

Oh, amor infinito - Oh, vem, meu amado senhor
Oh, divina certeza - Matar minha sede de amor
Nunca mais a tristeza - Amor, vem plantar tua cruz
Quero amar sem mais adeus - Vem amar sem mais adeus
Nos braços teus - Nos braços meus

Meu amor infinito
Vamos juntos embora
Na esperança da aurora
Que da noite vai raiar
Meu amor infinito! - Meu amor!
Meu amor, vem amar! - Vem amar!
Vem amar! - Meu amor!
Meu amor! - Vem amar!
Meu amor vai raiar no infinito
Seu tempo de adeus

- Meu amor, vem aos braços meus!

ANEXO D

I Festival da Guanabara

Compositor	Obra	Intérpretes
Almeida Prado	<i>Pequenos Funerais Cantantes</i> (texto: Hilda Hilst)	sop. Maria Lúcia Godoy, bar. Eládio Pérez-Gonzalez, OS TMRJ, reg. Henrique Morelenbaum
Aylton Escobar	<i>Poemas do cárcere</i> (texto: Nguyen-Ay-Quoc)	bar. Ataíde Beck, OS do TMRJ, reg. Henrique Morelenbaum
Camargo Guarnieri	<i>Guaná-Bará</i> (texto: Cecília Meireles)	narr. Maria Fernanda, bar. Jarbas Braga, OS TMRJ, reg. Henrique Morelenbaum
Cláudio Santoro	<i>Sinfonia n° 8</i>	sop. Maria Tule, OS TMRJ, reg. Armando Krieger
Ernst Widmer	<i>Diuturno</i>	OS TMRJ, reg. Armando Krieger
Fernando Cerqueira	<i>Heterofonia do tempo</i> (texto: J. C. de Mello Neto)	sop. Maria Lucia Godoy, bar. Nelson Portella, OS TMRJ, reg. Henrique Morelenbaum
Francisco Mignone	<i>Sugestões Sinfônicas</i>	OS TMRJ, reg. Eleazar de Carvalho
Jamary de Oliveira	<i>Tonal-a-tonal</i>	OS TMRJ, reg. Eleazar de Carvalho
Jorge Antunes	<i>Acusmorfose 1968</i>	OS do TMRJ,

		reg. Armando Krieger
Lindembergue Cardoso	<i>Procissão das carpideiras</i>	Coro feminino, OS TMRJ, reg. Mário Tavares
Marlos Nobre	<i>Concerto breve</i>	pn. Arnaldo Estrela, OS TMRJ, reg. Armando Krieger
Milton Gomes	<i>Primevos e postrídios</i>	Coro e OS TMRJ, reg. Armando Krieger
Olivier Toni	<i>Três variações para orquestra</i>	OS TMRJ, reg. Eleazar de Carvalho
Radamés Gnattal	<i>Concerto carioca n° 2</i>	pn. Radamés Gnattali, cb. Pedro Vidal, bat. Edgard Nunes Rocca, OS TMRJ, reg. Mario Tavares
Rufo Herrera	<i>O ciclo da fábula</i> (texto: Monteiro Lobato)	narr. Eladio Pérez-Gonzalez, OS TMRJ, reg. Henrique Morelenbaum
Sérgio Vasconcellos-Corrêa	<i>Concertino para piano e orquestra</i>	pn. Eudóxia de Barros, OS TMRJ, reg. Mário Tavares

II Festival da Guanabara

Compositor	Obra	Intérprete
Lindembergue Cardoso	<i>Espectros</i>	Coro e OS TMRJ, reg. Henrique Morelenbaum
Luis Arias (Argentina)	<i>Hoquetus I</i>	fl. Lenir Siqueira e Carlos Rato; cl. José Botelho, tpt. José Pinto, vc. Watson Clis, hp. Maria Célia Machado, reg. Roberto Schnorrenberg
Marcelo Koc (Argentina)	<i>Núcleos</i>	OS Nacional, Rádio MEC, reg. Armando Krieger
Marino Rivera	<i>Polos. Polos</i>	OC da Rádio MEC, dir. Nelson Nilo Hack
Mário Ficarelli	<i>Cinco retratos de um tema.</i>	Orquestra de Cordas da Rádio MEC, reg. Nelson Nilo Hack
Mário Gomes Vignes (Chile)	<i>Metaformose sinfônica</i>	OS TMRJ, reg. Mário Tavares
Marlos Nobre	<i>Mosaico</i>	OS Brasileira, reg. Armando Krieger
Oswaldo Lacerda	<i>Provérbios</i>	Coral de Concertos do Rio de Janeiro, Orquestra de Cordas Rádio MEC, reg. Nelson Nilo Hack
Pedro NuñezNavarrette (Chile)	<i>El caballero de la piel de tigre</i>	OS Nacional da Rádio MEC, reg. Alceo Bocchino

Raul do Valle	<i>Rabiscaduras</i>	Grupos de Percussão e de Metais da OS TMRJ, reg. Mário Tavares
Raul Schemper (Argentina)	<i>Axones</i>	fl. Carlos Rato, cl. José Botelho, tpt. José Pinto, vc. Watson Clis, reg. Roberto Schnorrenberg
Robert Boury (EUA)	<i>Grylli</i>	OS Brasileira, reg. Roberto Schnorrenberg
Roque Cordero (Panamá)	<i>Música 20.</i>	Coral de Concertos do Rio de Janeiro, conjunto de câmara, reg. Roque Cordero
Sérgio Vasconcellos-Corrêa	<i>Concertante</i>	OS Nacional, reg. Alceo Bocchino
Alberto Ginastera (Argentina)	obra não executada	
Alfonso LetelierLiona	<i>Dos canciones</i> (texto Stefan George).	barítono Nelson Portela, OC da Rádio MEC, reg. Nelson Nilo Hack
Aylton Escobar	<i>Orbiosfactor</i> (Missa Breve in memorian de Mário de Andrade).	Coral de Concertos do Rio de Janeiro, pn. Miguel Proença, xf. José Cláudio das Neves, vf. Luis d'Anunciação, tp. Hugo Tagnin, reg. Henrique Morelenbaum

BlasAtehortua (Colômbia)	<i>Concerto para piano e orquestra</i>	pn. Maria da Penha, OS Brasileira, reg. BlasAtehortua
Camargo Guarneri	<i>Concerto no 5 para piano e orquestra</i>	pn. Laís de Souza Brasil, OS TMRJ, reg. Mario Tavares
Cláudio Santoro	Agrupamento em 10	sop. Maria L. Godoy, fl. Carlos Rato, ob./ci. Braz Limonge, cl. José Botelho, tbn. Ed Ma- ciel, pn. Murillo Santos, vn./va. Edmundo Blois, cb. Renato Sbragia
Domingo S. Calabró (Argentina)	<i>Sinfonia breve</i>	OS TMRJ, reg. Mario Tavares
Domingo Santa Cruz (Chile)	<i>OratioJeremiaeprophetae</i>	Coro e OS TMRJ, reg. Mario Tavares
Ernst Widmer	<i>Sinopse</i>	Sop. Maria Lucia Godoy, Trio da UFBA (vn. Moises Mandel, vc. Piero Bastianelli, pn. Pierre Klose); Coro e OS/TMRJ, reg. Henrique Morelenbaum
Fernando Cerqueira	<i>Decantação</i>	Coro da Rádio MEC, OS Brasileira, reg. Henrique Morelenbaum
Fernando Gonzalez Casellas (Argentina)	<i>Dias que son condena</i> (cantata; texto Osvaldo Rossler).	sop. Carmen Favre, OS Nacional Rádio MEC,

		reg. Armando Krieger
Francisco Mignone	<i>Sonata para flauta e oboé</i>	fl. Celso Woltzenlogel, ob. Paolo Nardi
Gustavo Becerra (Chile)	<i>Oda al alambre de pua.</i> (texto: Pablo Neruda)	sop. Mabel Valeris, narr. Maria Fernanda, OS Brasileira, reg. Armando Krieger
Héctor Tosar	<i>A-13</i>	Grupo de câmara, reg. Armando Krieger
Hilda Dianda (Argentina)	<i>Ludus II</i>	fl. Celso Woltzenlogel, cl. José Botelho, tpa. ZdenekSvab, tpt. José Pinto, tbn. Ed Maciel, cb. Renato Sbragia, cv. Heitor Alimonda, guit. elétrica Waltel Branco
José Ramon Maranzano (Argentina)	<i>Pequeno tríptico</i>	pn. Arnaldo Estrela Grupo de Percussão da OS TMRJ, reg. Armando Krieger
Knight Vernon (EUA)	<i>Quintet for winds</i>	Quinteto de Sopros Rádio MEC: fl. Lenir Siqueira, ob. Paolo Nardi, cl. José Botelho, fg. Noel Devos, tpa. ZdenekSvab
León Biriotti	<i>Espectros</i>	OS TMRJ, reg. Roberto Schnorrenberg