UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO – DOUTORADO EM HISTÓRIA

VÂNIA CARVALHO LOVAGLIO

Música Contemporânea em Minas Gerais:

os Encontros de Compositores Latino-americanos de Belo Horizonte
(1986-2002)

UBERLÂNDIA
2010

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

L896m	Lovaglio, Vânia Carvalho. Música contemporânea em Minas Gerais : os Encontros de Compositores Latino-americanos de Belo Horizonte (1986-2002) / Vânia Carvalho Lovaglio. - 2010. 322 f. : il. Orientador: Alcides Freire Ramos. Tese (doutorado) - Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em História. Inclui bibliografia. 1. Música - Minas Gerais - História e crítica - Teses. 2. Música - Minas Gerais - Séc. XX-XXI - Congressos - Teses. 3. Compositores - Latino-americanos - Teses. 4. Festivais de música - Teses. I. Ramos, Alcides Freire. II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em História. III. Título. CDU:78(815.1)(091)

Elaborada pelo Sistema de Bibliotecas da UFU / Setor de Catalogação e Classificação

Vânia Carvalho Lovaglio

Música Contemporânea em Minas Gerais:

os Encontros de Compositores Latino-americanos de Belo Horizonte (1986-2002)

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor(a) em História.

Linha de pesquisa Linguagens, Estética e Hermenêutica

Orientador: Prof. Dr. Alcides Freire Ramos

UBERLÂNDIA
2010

Música Contemporânea em Minas Gerais:

os Encontros de Compositores Latino-americanos de Belo Horizonte (1986-2002)

Banca examinadora

Prof. Dr. Alcides Freire Ramos (UFU) - Orientador

Prof. Dr. Guilherme Paoliello (UFOP)

Prof. Dr. Ricardo Tacuchian (Unirio)

Profª Drª Kênia Maria de Almeida Pereira (UFU)

Profª Drª Rosangela Patriota Ramos(UFU)

Instituto de História - UFU
Uberlândia
2010

À *Berenice Menegale* e *Eladio Pérez-González*,
por tudo que aprendi com vocês.

AGRADECIMENTOS

Ao Hamilton T. Sanomiya, pelo apoio incondicional.

Ao Prof. Dr. Alcides Ramos Freire, pela orientação.

Aos professores do Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia pelo aprendizado.

Aos professores Guilherme Paoliello, Alcides Ramos e Rosângela Patriota, pelas preciosas contribuições à minha qualificação.

Aos compositores entrevistados:
Mariano Etkin, Hilda Dianda, Dante Grela, Coriun Aharonián e León Biriotti
Ricardo Tacuchian (pela oportunidade de cursar sua disciplina na Unirio), Edino Krieger (pelo acesso ao seu acervo particular), Rufo Herrera, Guilherme Paoliello (UFOP), Sergio Freire, Eduardo Campolina, Eduardo Ribeiro, Gilberto Carvalho, Rogério Vasconcelos, Oiliam Lanna (UFMG), Nelson Salomé (UEMG) e Antonio Carlos Borges Cunha (UFRGS).

Aos intérpretes e outros entrevistados:
Mirta Herrera (Argentina), Márcio Carneiro (Alemanha/FEA), Odette Ernest Dias (RJ), Berenice Menegale, Eladio Pérez-González, Valéria do Val (FEA), Ana Claudia Dias (UFMG), Hélvia Miotto (Porto Alegre).

À Eladio Pérez-González, pela leitura minuciosa,

Aos colegas Sônia Tereza Ribeiro, pelas críticas, Maria Cristina Guimarães, Paulo Sérgio Malheiros e Margarete Arroyo, pelo incentivo, e Calimerio Soares pela ajuda.

Ao André Duarte, pelos diálogos e sugestões.

À Márcia Carvalho Lovaglio, pela carinhosa acolhida no Rio de Janeiro.

Américo Vespúcio, o Descobridor, vem do mar. De pé, vestido, encouraçado, cruzado, trazendo as armas européias do sentido e tendo por detrás dele os navios que trarão para o Ocidente os tesouros de um paraíso. Diante dele a "América" Índia, mulher estendida, nua, presença não nomeada da diferença, corpo que desperta num espaço de vegetações e animais exóticos.
Cena inaugural. Após um momento de espanto neste limiar marcado por uma colunata de árvores, o conquistador irá escrever o corpo do outro e nele traçar sua própria história.
Fará dele o corpo historiado – o brasão – de seus trabalhos
e de seus fantasmas. Isto será a América "Latina".

(Michel de Certeau)

RESUMO

O objetivo deste trabalho é compreender o processo histórico que levou à construção do movimento de música contemporânea latino-americana em Belo Horizonte, mais especificamente, os Encontros de Compositores Latino-americanos de Belo Horizonte, realizados nos anos 1986-1988-1992-2002, por meio da Fundação de Educação Artística.

Buscou-se tomar conhecimento acerca de sua programação artístico-cultural (obras, compositores, intérpretes), na qual se encontram naturalmente incluídas a produção de música brasileira e mineira, bem como as questões teóricas apresentadas em forma de painéis temáticos. Diante da sua importância, não só em nível local, mas nacional e internacional, os Encontros de Compositores Latino-americanos tiveram um forte impacto social na cidade de Belo Horizonte nas décadas de 1980-90, principalmente no meio acadêmico, contribuindo para a formação musical de jovens compositores e intérpretes e para a estruturação da área de composição da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais.

Considerando os problemas comuns ao Brasil e à América Latina nas referidas décadas, uma mudança no quadro em favor da música contemporânea latino-americana passava necessariamente pela compreensão de que os aspectos político e econômico estavam intimamente relacionados ao cultural. Quanto à sua produção e difusão musical, conclamava-se uma maior participação de todos profissionais – compositores, intérpretes, educadores musicais e musicólogos – no sentido de interferir no modelo de ensino de música praticado nas instituições de nível fundamental, médio e universitário.

Palavras-chave: Música contemporânea brasileira e latino-americana. Festival de Inverno de Ouro Preto e Diamantina. Encontros de Compositores Latino-americanos de Belo Horizonte. Eventos de música contemporânea latino-americana no Brasil.

ABSTRACT

The aim of this work is to understand the historic process which achieved the construction of the Latin American contemporary music movement in Belo Horizonte, more specifically, the Latin American Composer's Gatherings of Belo Horizonte, held in the years 1986-1988-1992-2002 sponsored by the Fundação de Educação Artística.

It was also possible to get knowledge of their artistic cultural programs (works, composers, performers) in which one can found included the production of Brazilian music and music of Minas Gerais, as well as the theoretical questions presented in form of Thematic Panels. As for their importance not only in local, but national and international levels, the Latin American Composer's Gatherings have had a strong social impact in the city of Belo Horizonte in the decades of 1980-90, mainly through the academic scene, contributing to the musical formation of young composers and performers and for the structure of the musical composition area at the Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais.

As far as the common problems facing Brazil and Latin America on the above decades are concerned, a changing in favor of the Latin American contemporary music passed necessarily by the understanding that the politic and economic aspects were strongly connected with the cultural one. As for their production and musical diffusion, a major participation of all professionals - composers, performers, educators and musicologists - in the sense of interfering in the current teaching musical model practiced in institutions of fundamental, median and college levels.

Key-words: Brazilian and Latin American contemporary music; Ouro Preto and Diamantina Winter Festival; Latin American Composer's Gatherings of Belo Horizonte; Latin American contemporary music events in Brazil.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 01 – Programa do I Festival de Inverno de Ouro Preto (1967) p.19

FIGURA 02 – Programa do XV Festival de Inverno de Diamantina (1982) p.59

FIGURA 03 – Programa do I Encontro de Compositores Latino-americanos de BH (1986)..... p.92

FIGURA 04 – Conferência de Abertura do I Encontro proferida pelo musicólogo Francisco Curt Lange..... p.98

FIGURA 05 – Jorge Molina assina documento de criação do Centro Latino-americano de Criação e Difusão Musical ao lado de Dante Grela no encerramento do I Encontro p.198

FIGURA 06 – Programa do II Encontro de Compositores Latino-americanos de BH (1988) p.207

FIGURA 07 – Boletim do Centro Latino-americano de Criação e Difusão Musical (1988)..... p.211

FIGURA 08 – Participantes do II Encontro de Compositores - Sala Humberto Mauro - Palácio das Artes p.263

FIGURA 09 – Programa do III Encontro de Compositores Latino-americanos de BH (1992)..... p.271

FIGURA 10 – Plateia de Conferência do III Encontro: parte superior – Gilberto Mendes e Beatriz Balzi; à frente Eladio Pérez-González, Antônio Jardim e Maria Helena Rosas Fernandes..... p.273

FIGURA 11 - Grupo de compositores participantes do IV Encontro – Sala Sergio Magnani p.280
FIGURA 12 - Programa do IV Encontro de Compositores e Intérpretes Latino-americanos de BH (2002) p.281

FIGURA 13 - Galeria de Exposições onde se vê homenagem a Beatriz Balzi, Eduardo Bértola, Ernst Widmer e Manuel Enriquez - Sala Sergio Magnani..... p.283

FIGURA 14 - Vista panorâmica da plateia do IV Encontro – Sala Sergio Magnani p.289

FIGURA 15 - Apresentação da obra *Ancient Rhythm* de Antônio Carlos Borges Cunha (regência do autor) – Sala Sergio Magnani p.290

FIGURA 16 - Duo formado pelo barítono Eladio Pérez-González e a pianista Berenice Menegale em 1970..... p.314

LISTA DE QUADROS

QUADRO 01 – Obras encomendadas pelo Festival de Inverno e outras primeiras audições realizadas no período de 1972 a 1979 ..... p.29

QUADRO 02 – Produção de música latino-americana no Festival de Inverno de Ouro Preto a partir de 1975..... p.51

QUADRO 03 – Obras apresentadas em 1ª audição nos XIV, XV e XVI Festivais de Inverno de Diamantina p.63

QUADRO 04 – Obras apresentadas no I Encontro de Compositores p.95

QUADRO 05 – Programação artística do II Encontro de Compositores p.209

QUADRO 06 – Obras apresentadas no III Encontro de Compositores Latino-americanos de BH..... p.275

QUADRO 07 – Obras escritas para voz ou instrumento solo apresentadas no IV Encontro de Compositores e Intérpretes Latino-americanos de BH p.284

QUADRO 08 – Duos, trios e quartetos apresentados no IV Encontro de Compositores e Intérpretes Latino-americanos de BH..... p.285

QUADRO 09 – Quintetos e conjuntos de câmara apresentados no IV Encontro de Compositores e Intérpretes Latino-americanos de BH..... p.287

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO p.1

PRIMEIRO CAPÍTULO - A gênese do movimento de música latino-americana em Belo Horizonte

1.1 - O Festival de Inverno de Ouro Preto..... p.12
1.1.1 - O período de encomenda de obras p.20
1.1.2 - A mudança para Belo Horizonte: estreias mundiais e problemas políticos para a UFMG..... p.31
1.1.3 - Primeiras audições mundiais: a fusão musical entre compositores e intérpretes p.40
1.1.4 - Um breve retorno a Ouro Preto – os anos 1978 e 1979 ..... p.53
1.1.5 - O Festival de Inverno se despede de Ouro Preto p.56
1.1.6 - A presença dos irmãos Paulo Sérgio e Eduardo José Guimarães Álvares p.60
1.1.7 - Um novo incentivo à improvisação..... p.64

Apêndice - Um pouco da história dos Encontros de Compositores Latino-americanos de BH e outros eventos do gênero no Brasil p.70

SEGUNDO CAPÍTULO – A música latino-americana se instala em BH

2.1 - I Encontro de Compositores Latino-americanos de BH..... p.91
2.1.1 - Programação artística p.93
2.1.2 – Painéis temáticos p.96
2.1.2.1 – Composição
2.1.2.1.1 – A Situação da Música na América Latina p.99
2.1.2.1.2 - Formação do Compositor Contemporâneo e o Papel do Compositor Latino-americano na Educação Musical p.113
2.1.2.1.3 - Difusão da música contemporânea de autores latino-americanos – edições, gravações, meios de comunicação, festivais p.131

2.1.2.1.4 - Identidade da Música Latino-americana p.138
2.1.2.2 - Interpretação
2.1.2.2.1. - Difusão da Música Contemporânea de Autores Latino-americanos: o papel do intérprete e a comunicação com o público p.156
2.1.2.3 – Musicologia p.168
2.1.2.4 – Educação Musical p.194
2.1.2.5 - Música popular p.195
2.1.3 Breves considerações p.198

TERCEIRO CAPÍTULO – A continuidade do movimento de música latino-americana em BH

3.1 - II Encontro de Compositores Latino-americanos de BH p.205
3.1.1 – Programação artística p.207
3.1.2 – Painéis temáticos p.210
3.1.2.1 - Musicologia
3.1.2.1.1 - Edição e gravação de música p.212
3.1.2.2 - Composição
3.1.2.2.1 - Aspectos didáticos da difusão musical p.231
3.1.2.3 – Educação Musical p.237
3.1.2.4 – Composição e interpretação
3.1.2.4.1 - Eventos de Música Contemporânea p.242
3.1.3 – Breves considerações p.267
3.2 - III Encontro de Compositores Latino-americanos de BH p.271
3.2.1 - Programação artística p.273
3.3 - IV Encontro de Compositores e Intérpretes Latino-americanos de BH p.277
3.3.1 – Programação artística p.282

CONCLUSÕES
O reconhecimento dos jovens compositores pelo trabalho da FEA p.291

FONTES DOCUMENTAIS p.315

BIBLIOGRAFIA p.319

INTRODUÇÃO

Em 1992, recém-chegada de Belo Horizonte, passei a ocupar o cargo de professora de canto do Departamento de Música e Artes Cênicas – DEMAC da Universidade Federal de Uberlândia – UFU. Advinda de um ambiente de intensa atividade musical, deparei-me em Uberlândia com uma realidade menos promissora à música erudita e, principalmente, à música contemporânea.[1]

Diferentemente dos grandes centros, onde o incentivo estatal e empresarial mantêm a música erudita, Uberlândia depende, de certa maneira, do Curso de Música da UFU e do Conservatório Estadual de Música "Cora Pavan Capparelli" para a sua divulgação na cidade.[2] Uberlândia também conta com duas entidades promotoras de projetos culturais, que contribui efetivamente para a formação de público na área de música erudita: a Associação Pró-Música de Uberlândia, que teve início em 2001, sob a presidência de D. Cora Pavan Capparelli[3], e os "Concertos para Uberlândia", iniciados em abril de 2004 e coordenados pela profª. Viviane Taliberti (UFU). Ambas têm proporcionado ao público uma programação de alto nível, por meio de concertos de artistas de renome internacional, com maior incidência de obras do repertório clássico-romântico e da música brasileira da primeira metade do século XX.

No final da década de 1990, passamos a coordenar alguns projetos de extensão por meio do DEMAC, visando valorizar a produção artística do Curso de Música e possibilitando ao aluno-intérprete a oportunidade de exercitar sua função social e refletir sobre o papel da Universidade junto à comunidade. É importante ressaltar o nosso compromisso em divulgar a música de todas as épocas, seja brasileira ou estrangeira. No entanto, ao darmos especial atenção à música brasileira da segunda metade do

[1] Foram os Festivais de Inverno, os Cursos de Verão, os Ciclos de Música Contemporânea de Belo Horizonte, os Encontros de Compositores Latino-americanos e outros eventos promovidos pela Fundação de Educação Artística – FEA que nos possibilitou o contato e o convívio com compositores e intérpretes brasileiros e latino-americanos ligados à música contemporânea. Na FEA, fomos aluna de canto do professor Eladio Pérez-González e, posteriormente, sua assistente na década de 1980. Tivemos a oportunidade de trabalhar com a sua metodologia de aula em grupo no Curso de Música da Universidade Federal de Uberlândia.

[2] Desde a década de 1980, a profª. Edmar Ferretti vem realizando uma série de montagens de ópera por meio do DEMAC: *Cavaleria Rusticana* de Mascagni, *Gianni Schcichi* de Puccini, *Paglicci* de Leoncavallo, *Amahl e os visitantes da noite* de Menotti, *Dido e Enéas* de Purcell, *Pedro Malazarte* de Camargo Guarnieri, *Mitos e Máscaras* (homenagem a Mozart), *Suor Angelica* de Puccini, *La Serva Padrona* de Pergolesi, *La Traviata* de Puccini (versão reduzida), *Il Guarany* de Carlos Gomes e *A ópera através dos tempos* (trechos de óperas).

[3] A professora Cora Pavan Caparelli foi a fundadora do Conservatório Estadual de Uberlândia.

século XX, buscamos minimizar o desconhecimento desse repertório pelo nosso corpo discente e pelo público local.[4]

A possibilidade de atuarmos em mais de uma frente no ambiente acadêmico – ensino, pesquisa e extensão – nos permite desenvolver nossa atividade de modo a contribuir para a formação de indivíduos críticos, capazes de atuarem como agentes de transformação junto à realidade que nos cerca.

Para Miguel Rojas Mix:

> La formación del pensamiento crítico es una de las responsabilidades éticas de la educación superior. Debe desarrollar en los jóvenes la habilidad de pensar. Debe ser una resistencia al conformismo de las ideas preconcebidas y debe caracterizarse por su creatividad para desarrollar un pensamiento original frente a los nuevos paradigmas culturales.[5]

Compactuamos a ideia de que a Extensão é o caminho que mais nos aproxima da sociedade. Como se referiu Eladio Pérez-González: "[...] a Extensão é a ferramenta com que conta a Universidade para levar, para fora de suas fronteiras, o conhecimento e idéias necessários ao desenvolvimento da sociedade a que serve".[6] De certa maneira, a extensão é uma forma de prestação de contas daquilo que desenvolvemos em sala de aula e essa comunicação estabelecida entre universidade e sociedade nos permite uma reflexão e uma crítica contínuas do nosso papel de professor(a)-intérprete comprometido(a) com a divulgação da música erudita brasileira, incluindo a música contemporânea.[7]

Um dos maiores desafios para se manter a música erudita em Uberlândia diz respeito à realidade cultural predominante na cidade: a música sertaneja e outros gêneros de origem popular. Com o intuito de atingir níveis altíssimos de vendagem, a indústria cultural se especializou em promover essencialmente a música de massa que,

---

[4] Em Uberlândia, coordenamos os seguintes projetos de extensão: montagem das óperas infantil e infanto-juvenil *Maroquinhas fru-fru* (1996) e *A Moreninha* de Ernst Mahle (2000), *Maluquinho* de Calimerio Soares (2003), a *Cantata de Natal* de Ricardo Tacuchian (2002), o *Recital de Canto em homenagem ao centenário de nascimento de Carlos Drummond de Andrade* (2002), *Encontros com a Música Brasileira* (recitais em homenagem aos compositores Heitor Villa-Lobos, Francisco Mignone, Mozart Camargo Guarnieri e Oscar Lorenzo Fernandez) e outros.

[5] MIX, Miguel Rojas. Universidad y cultura en un universo globalizado. In: *Unicultura*/Pró-Reitoria de Extensão da UFRGS. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002.

[6] PÉREZ-GONZÁLEZ, Eladio. Viabilidade e alcance da Extensão na música erudita In: *Extensão e Música Erudita*. Belo Horizonte, 1971 (não editado). p.1.

[7] Ao usarmos a expressão professor(a)-intérprete, estamos fazendo a constatação de uma realidade nacional e que, provavelmente, ocorre em outras partes do mundo: o intérprete que exerce a função de professor em uma instituição de ensino: universidade, escola pública ou particular de nível médio e fundamental.

juntamente com a música popular, o rock e outros são favorecidos pela mídia que monopolizam o espaço cultural. Sem nos atermos à questão de juízo de valores, encontramos menos oportunidades para ocupar os nossos espaços e são escassos os apoios institucionais para levar adiante nossos projetos. A quem caberia reivindicar fomentos nessa área? A universidade pública, como instituição responsável pela formação crítica do indivíduo, atenta a todas manifestações culturais, não deve evidentemente, negligenciar o seu compromisso com a produção e a divulgação da arte erudita brasileira. Afinal, em outras áreas do conhecimento a erudição tem sido o norte para o desenvolvimento das atividades acadêmicas.[8]

Para Janine Ribeiro, a princípio, todos concordam que "[...] o mundo universitário valoriza a cultura. É difícil, embora não impossível, fazer uma carreira acadêmica sendo inculto. A frequentação das artes e da literatura ilustra o pesquisador. Mas isso é pouco. Não basta que a cultura ilustre. (...) No fundo, embora não se diga com todas as letras, a idéia da cultura como um bem, como uma posse, ainda é forte".[9]

Além das instituições públicas – universidades, secretarias de cultura, escolas de música – que têm (ou deveriam ter) o compromisso com a divulgação da música brasileira (popular ou erudita), uma outra possibilidade de aproximação com os diversos grupos sociais passa pela iniciativa privada. O apoio político oriundo de alguns setores da sociedade demonstra a sensibilidade de determinados gestores de empresas que, na busca por agregar valor aos seus produtos, patrocinam projetos de música erudita por meio das leis de incentivo à cultura.

Um segundo problema a ser enfrentado para a divulgação da música brasileira está relacionado aos resquícios de uma mentalidade colonialista que ainda paira sobre a sociedade e perpassa o ambiente acadêmico que confere maior valor à música estrangeira. São tímidas as ações constituídas no meio universitário que buscam conferir à cultura nacional a devida valorização e que têm o compromisso com a divulgação da música da atualidade – pelo menos as últimas décadas do século XX. Da parte do

---

[8] Para Tacuchian, "[...] na América Latina as músicas podem ser divididas em dois grandes grupos: as músicas institucionais e as não institucionais". As primeiras são a música erudita (de transmissão universitária) e a música popular (para consumo de massa e controlada por grandes monopólios nacionais e multinacionais da indústria cultural). No Brasil, as músicas não institucionais são a música do povo feitas pelos repentistas, pelas bandas de música, escolas de samba, bailes de fundo de quintal, gafieiras, forrós, serestas, a música etnológica (a música do índio não aculturado). TACUCHIAN, Ricardo. O Terceiro Mundo afina sua música. *Revista do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 1, n. 3, p.138-143, 1985. p.3.

[9] RIBEIRO, Renato Janine. A Universidade e a cultura. In: *Unicultura*/Pró-Reitoria de Extensão da UFRGS. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002, p.32.

intérprete, para que ele amplie seu universo sonoro e se prepare técnica e musicalmente para lidar com as diversas linguagens estéticas é necessário que ele encontre oportunidades de exercer a sua função. Ao oferecer ao público o contato com obras de diversos períodos o intérprete colabora para que a música erudita seja retirada da condição passadista de peça de museu.

A questão da valorização da música brasileira não é nova, ela vem sendo discutida há praticamente um século. Desde os primeiros rumores nacionalistas, no final do século XIX, aos movimentos encabeçados por músicos e intelectuais brasileiros como Heitor Villa-Lobos e Mário de Andrade, a realização da Semana de Arte Moderna, em 1922, e a empreitada de Camargo Guarnieri em defesa da música nacionalista, todos são uma demonstração de uma luta antiga pela nossa emancipação cultural.[10]

Essa preocupação está instalada no ambiente universitário. Justino acredita que,

> É preciso transformar o comportamento de dependência cultural, bastante forte entre nós, em afirmação de nossos saberes, de nossa arte, de nossa forma de ser, garantindo nossa participação como sujeitos, estabelecendo o diálogo com as diferenças, ao mesmo tempo (e só assim) em que afirmamos nossa identidade.[11]

E Mix reforça:

> En este sentido uno de los aspectos más amenazantes para nuestras universidades es el colonialismo académico, que se desarrolla desde las universidades del centro hacia las universidades de la periferia. Es palpable en particular mediante los sistemas y métodos de evaluación, que controlan totalmente los países hegemónicos.[12]

E com relação à música contemporânea latino-americana, conseguimos nos reconhecer como identidade cultural pelo simples fato de pertencermos a um mesmo continente, a América Latina? Ainda temos muito que avançar com relação ao nosso amadurecimento histórico, estético e ideológico, frente a séculos de dominação cultural. Ouvir, pensar, discutir, buscar soluções para as questões relativas à produção, ao ensino

[10] Os primeiros registros de música brasileira referem-se aos séculos XVII-XVIII, incluindo-se a música colonial mineira. Temos uma defasagem de alguns séculos em relação à produção europeia e isto nos faz creditar à música erudita estrangeira um *status* elevado, ocasionando certa dependência cultural, associada ao sentimento colonialista.

[11] RIBEIRO, Renato Janine. A Universidade e a cultura. In: *Unicultura*/Pró-Reitoria de Extensão da UFRGS. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002. p. 12.

[12] MIX, Miguel Rojas. Universidad y cultura en un universo globalizado. In: *Unicultura*/Pró-Reitoria de Extensão da UFRGS. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002. p.30.

e à divulgação da música contemporânea latino-americana tem sido uma das preocupações da Fundação de Educação Artística de Belo Horizonte – FEA.[13]

Desde a sua fundação, em 1962, a FEA vem funcionando como um espaço de renovação do ensino de música e produção cultural na capital mineira. A pianista Berenice Menegale, uma de suas idealizadoras e, posteriormente, sua diretora artística, comenta a realidade musical da época:[14]

> [...] no início da década de 60 havia nesta cidade duas instituições de ensino de música representativas: o tradicional Conservatório Mineiro, que por sinal não apresentava sinais de atualização e de renovação e a Escola de Música da UMA. Esta segunda mantinha um padrão de ensino próximo ao do Conservatório, e o fato de ter sido uma escola criada por pessoas que movimentavam a Cultura Artística, a Sociedade Coral de Belo Horizonte e a Sociedade Mineira de Concertos Sinfônicos, a envolvia principalmente com o denso movimento operístico que marcou essa época.[15]

Diante deste quadro composto por instituições que representavam a música tradicional em Belo Horizonte, Berenice Menegale entende "[...] que só conseguiria colaborar para a transformação e inovação do ambiente musical na cidade pelas vias da educação" e propõe a criação de uma escola que pudesse alicerçar a produção cultural local.[16] O fato da FEA não ter o reconhecimento oficial do ensino por ela praticado, pois oferece cursos livres de música (instrumentos, canto, musicalização), tem significado uma alternativa pedagógica interessante para a cidade. Por outro lado, esta tem sido uma de suas grandes dificuldades enfrentadas, e para manter-se ao longo de

---

[13] "Criada em 1962 por um grupo de pessoas ligadas às artes e insatisfeitas com o ambiente conservador e tradicionalista que permeava Belo Horizonte à época, a Fundação de Educação Artística – FEA começou a funcionar em 1963, inaugurando na capital mineira um espaço de renovação do ensino, preocupando-se ainda com os aspectos de difusão musical. Constata-se o pioneirismo e a dinâmica na criação de eventos ligados á contemporaneidade desde o início de sua existência". OLIVEIRA, Nelson Salomé de. *A música contemporânea em Belo Horizonte na década de 80*. 129f. 1999. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro, 1999. p.39.

[14] Berenice Menegale é natural de Belo Horizonte, onde estudou piano com Pedro de Castro. Estudou também no Conservatório de Paris com Jean Doyen (1949-50), na Suíça com Jozef Turczynsky (1953) e em Viena com Hans Graf e Bruno Seidlhofer durante três anos. Além desses, considera Sérgio Magnani e Hans-Joachim Koellreutter figuras importantes na sua formação. "É importante ressaltar que desde a adolescência, seus programas de recitais chamavam a atenção dos críticos pela escolha de um repertório menos convencional, mais atento à música do século XX (...). É também digno de menção a gravação feita para a Rádio MEC de quase toda a obra pianística de [Stravinski]". OLIVEIRA, 1999, p.40. Berenice foi professora de piano na Universidade Mineira de Arte – UMA nos primeiros anos de sua fundação, na Escola de Música da UFMG, no período de 1974 a 1999, e na FEA. Exerceu os cargos de Secretária Municipal de Cultura – de 1989 a 1992 – e Secretária Estadual de Cultura – de 1995 a 1996 – quando estabeleceu uma política de descentralização cultural e proteção ao patrimônio municipal; criou o Arquivo Público e a Orquestra Jovem de Câmara de BH.

[15] OLIVEIRA, 1999, p.39.

[16] *Ibid.*, p.39.

todos esses anos, a FEA tem buscado soluções inovadoras para continuar atendendo a comunidade.[17]

Um exemplo de ousadia e criatividade foi a criação do Festival de Inverno de Ouro Preto pela FEA, um dos mais importantes projetos culturais realizados no País, com grande repercussão nacional, que provocou mudanças sociais na cidade e seu entorno e teve reflexos na vida cultural da capital.[18]

Em continuidade ao trabalho iniciado em Ouro Preto, a FEA apostou na criação de projetos de música contemporânea em Belo Horizonte (BH), em meados da década de 1980, promovendo os Ciclos de Música Contemporânea de BH, os Simpósios para Pesquisadores em Música Contemporânea[19] e os Encontros de Compositores Latino-americanos de BH. Pela realização de todos esses eventos, Belo Horizonte passou a ser conhecida como um pólo nacional de divulgação da música contemporânea. Ali ouvia-se obras até então inéditas na cidade ou mesmo no País e uma grande quantidade de primeiras audições, que tiveram a participação de intérpretes de várias localidades e formaram um público heterogêneo: músicos, artistas em geral e diletantes.

Para Oliveira, a FEA nasceu predestinada a contribuir com formas dinâmicas de ensino e com a geração de empreendimentos, visando produzir cultura e favorecendo transformações no ambiente musical de BH. A presença de Berenice Menegale ao longo de toda a trajetória desta instituição veio garantir o êxito desses empreendimentos.[20] A mentalidade e ideologia presentes na FEA representam o pensamento e a militância de dois nomes de extrema importância para o desenvolvimento da música contemporânea brasileira e latino-americana – Berenice Menegale e Eladio Pérez-González.

A partir de 1970, o barítono paraguaio Eladio Pérez-González fora convidado a lecionar canto e técnica vocal no Festival de Inverno de Ouro Preto e, no mesmo ano,

---

[17] Atualmente interessada na promoção socioeconômica de jovens da cidade, a FEA tem trabalhado num projeto de responsabilidade social denominado *Projeto Vila Aparecida*, que busca dar oportunidade de desenvolvimento e profissionalização aos jovens para a música. Desde 1999, a FEA passou a atuar junto a uma comunidade carente do Aglomerado da Serra, e um número aproximado de 100 bolsistas frequenta os cursos livres da FEA (o projeto já beneficiou cerca de 600 jovens). O projeto visa a instalação do Centro Leopold La Fosse, uma homenagem ao violinista norte-americano falecido, pelo fato deste ter sido orientador dos professores de violino que atuam no projeto e de muitos outros jovens mineiros. O eminente violinista legou à FEA os direitos sobre um CD contendo algumas de suas brilhantes gravações.

[18] Criado em 1967 pela FEA e um grupo de artistas da antiga Escola de Artes Visuais da UFMG, o evento foi coordenado por Berenice Menegale (área de música) durante o período de 1969 a 1986. Esse tema será amplamente discutido no I capítulo que tratará do Festival de Inverno de Ouro Preto e Diamantina.

[19] Esses eventos serão tratados na segunda parte do I capítulo sob o título *Um pouco da história dos Encontros de Compositores Latino-americanos de BH e outros do gênero realizados no Brasil.*

[20] OLIVEIRA, Nelson Salomé de. *A música contemporânea em Belo Horizonte na década de 80.* 129f. 1999. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro, 1999. p.55.

tornou-se professor da FEA, uma relação profissional intensa e produtiva que se aproxima dos 40 anos. A atuação do professor e intérprete em ambos os locais não se limitou ao aspecto musical, com suas ideias contemporâneas e seu espírito latino-americanista Eladio conquistou o *status* de um mentor artístico do Festival de Inverno e da FEA.[21]

Para Peter Burke,

> Quem são os verdadeiros agentes na história, os indivíduos ou os grupos? Será que eles podem resistir com sucesso às pressões das estruturas sociais, políticas ou culturais? São essas estruturas meramente restrições à liberdade de ação ou permitem aos agentes realizarem mais escolhas?[22]

Além da presença de determinados sujeitos históricos na construção da história da música contemporânea em Minas Gerais, é preciso pensar a história nas relações passado-presente, memória-história e nas diferentes concepções de tempo e espaço numa sociedade.

Para Jacques Le Goff,

> (...) o passado depende parcialmente do presente. Toda história é bem contemporânea, na medida em que o passado é apreendido no presente e responde, portanto, aos seus interesses, o que não é só inevitável, como legítimo. Pois que a história é duração, o passado é ao mesmo tempo passado e presente.[23]

Neste sentido, a questão da longa duração defendida por Le Goff, nos auxilia compreender as ideologias e o tempo de mudança em diferentes instituições de ensino de música: numa escola particular como a FEA e numa instituição de ensino acadêmico, como a Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais. Por tratar-se de uma instituição formal, a universidade precisa de um tempo mais longo para realizar mudanças em seu interior, em seus pressupostos. Ela representa o espaço do ensino

---

[21] Teremos a oportunidade de observar nos três capítulos que se seguem a importância de ambos na construção do movimento de música latino-americano em Minas Gerais.

[22] BURKE, Peter. Abertura: a nova história, seu passado e seu futuro. In _____. *A escrita e a história: novas perspectivas.* Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora da Unesp, 1992 *apud* LOVAGLIO, Vânia Carvalho. *Eladio Pérez-González:* um militante da música contemporânea brasileira. 129f 2002. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, 2002. p.6.

[23] LE GOFF, J. História e Memória. 4ª edição. Campinas: Ed. Da Unicamp, 1996 *apud* CARDOSO, Elisabetta G. de Guimarães. *Educação Superior no Triângulo Mineiro:* o Conservatório Musical de Uberlândia (1957/1969). 220f. 2004. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Centro Universitário Mineiro, 2004.

oficial, possui uma estrutura curricular de forma a garantir uma formação acadêmica ao estudante. Já a FEA, é uma instituição particular que oferece cursos livres de curta duração e, portanto, pode modificar-se sempre que desejar. Nesse sentido, ambas se complementam: grande parte dos cursos oferecidos pela FEA (ministrados por Koellreutter, Mário Ficarelli, Dante Grela e outros) era frequentado por alunos e professores de outras instituições e acabava funcionando como uma espécie de cursos de extensão. Por outro lado, a maioria desses alunos acabou ingressando na universidade, visando a complementação de seus estudos e, muitos deles, galgando a carreira profissional se tornaram docentes em instituições públicas.[24]

Para Sandra Reis, a FEA exerceu uma oposição crítica ao ensino formal, acadêmico e tradicional da Escola de Música da UFMG e com o ingresso de vários professores da FEA nesta Escola, que por sinal haviam criticado o sistema de ensino desta última, agora tornaram-se parte dela, passando a ter a devida "[...] parcela de responsabilidade no processo de seu desenvolvimento acadêmico, artístico e político".[25]

Nessa perspectiva, interessa-nos saber em que medida a FEA contribuiu para a mudança do quadro universitário em BH, mais especificamente, para o Curso de Composição da Escola de Música da UFMG, visto que o trânsito entre alunos e professores de ambas instituições era intenso e estes jovens compositores participaram de diversos eventos de música contemporânea promovidos pela FEA. Sendo os Encontros de Compositores Latino-americanos de Belo Horizonte o mais recente e de repercussão internacional, nosso objetivo era conhecer a fundo a sua programação e compreender o processo histórico que levou à construção desse movimento em Belo Horizonte.[26]

Partindo da premissa que o Festival de Inverno de Ouro Preto deu origem aos Encontros de Compositores Latino-americanos, esta será a primeira questão contemplada na tese e analisada no I Capítulo, *a gênese do movimento de música latino-americana em Belo Horizonte – o Festival de Inverno de Ouro Preto*. Antes de tomarmos contato com o conteúdo dos Encontros de Compositores Latino-americanos de BH, consideramos pertinente o levantamento acerca da realidade da música latino-

[24] Além do exemplo desta pesquisadora, uma série de outros nomes serão apontados na conclusão deste trabalho.
[25] OLIVEIRA, *apud* REIS, 1993, p.85.
[26] O interesse surgiu após a conclusão do Mestrado em História que contemplou parcialmente a questão. Deixamos a seguinte contribuição para historiadores da cultura, profissionais e estudantes de música: LOVAGLIO, Vânia Carvalho. *Eladio Pérez-González: um militante da música contemporânea brasileira.* 129f. 2002. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, 2002.

americana a nível nacional (o que houve de comum entre estes eventos), que será apresentado no Apêndice *Um pouco da história dos Encontros de Compositores Latino-americanos de BH e outros do gênero realizados no Brasil.*

Os II e III Capítulos tratarão da programação artística dos Encontros de Compositores – concertos, obras apresentadas, compositores e intérpretes – e das discussões teóricas apresentadas em forma de painéis, que contemplaram temas relativos à produção e difusão da música contemporânea latino-americana.

Compreendido como parte de um grande movimento de música contemporânea que aconteceu na capital nas décadas de 1980 e 1990, que provocou um impacto na vida cultural de Belo Horizonte e no meio acadêmico da cidade, especificamente no Curso de Composição da UFMG, o depoimento dos professores-compositores desta Escola e outros ex-alunos da FEA deu origem à Conclusão da tese: *O reconhecimento dos jovens compositores pelo trabalho da FEA.*[27]

Para resgatar a memória social de determinados grupos e sujeitos que exerceram importante papel sociocultural na comunidade, fomos buscar na história oral significativa parcela dos procedimentos metodológicos para esta pesquisa, incluindo as fontes documentais. A utilização da história oral apresenta-se como uma oportunidade de alargamento da nossa compreensão dos fatos que dizem respeito à história de uma escola mineira de composição e que compõe a história da música contemporânea brasileira.

O prestígio da história de vida vem aumentando frente aos cientistas sociais e principalmente junto à história, em que se encontra uma área de especialização relativa à história oral. Por meio da coleta de relatos orais, do diálogo entre informante e analista, consideramos a possibilidade de trazer elementos complementares à documentação oficial.

> Não se espera (...), que a história de vida nos forneça um quadro real e verdadeiro de um passado próximo ou distante. O que se espera é que a partir dela, da experiência concreta de uma vivência específica, possamos reformular nossos pressupostos e nossas hipóteses sobre um determinado assunto.[28]

[27] Acreditamos que os reflexos da realização dos Encontros de Compositores podem ter atingido outras instituições brasileiras e da América Latina, uma vez que muitos dos participantes eram professores universitários. Entretanto, essa averiguação não faz parte da nossa pesquisa.

[28] DEBERT, Guita G. Problemas relativos à utilização da história oral de vida e história oral. In: AMADO, J.; FERREIRA, M. M. *Usos & abusos da história oral.* 4. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2001.. p.142.

Na condição de analista, procuramos buscar o equilíbrio entre duas propostas metodológicas: a entrevista com os compositores mineiros participantes dos Encontros de Compositores, oferecendo a liberdade necessária para discorrem sobre situações que aflorassem espontaneamente.

Segundo Paul Thompson,

> Para os historiadores tradicionais os depoimentos orais são tidos como fontes subjetivas por nutrirem-se da memória individual, que às vezes pode ser falível e fantasiosa. No entanto, a subjetividade é um dado real em todas as fontes históricas, sejam elas orais, escritas ou visuais.[29]

Para tratarmos de um tema atual, referente à contemporaneidade, precisamos estabelecer algumas conexões com o passado e o futuro. Hobsbawn entende a importância do passado para a história como modelo para o presente e o futuro, "[...] a chave para o código genético pelo qual cada geração reproduzia seus sucessores e organizava suas relações" sem, contudo, negligenciar o "precedente", como algo que tem de ser reinterpretado ou contornado a fim de se adequar a circunstâncias que obviamente não são como as do passado (...).[30]

E ainda coloca-nos a seguinte questão: "[...] mas o que pode a história nos dizer sobre a sociedade contemporânea?"

> Admito que, na prática, a maior parte do que a história pode nos dizer sobre as sociedades contemporâneas baseia-se em uma combinação entre experiência histórica e perspectiva histórica. É tarefa dos historiadores saber consideravelmente mais sobre o passado do que as outras pessoas, e não podem ser bons historiadores a menos que tenham aprendido, com ou sem teoria, a reconhecer semelhanças e diferenças.[31]

Os historiadores da música erudita têm, em geral, procurado mitificar em seus trabalhos a figura do compositor, enaltecendo a sua condição de criador e a sua produção musical. Contudo, falta estabelecer uma relação metodologicamente correta entre o compositor, o intérprete e o público e as condições socioculturais de uma determinada época. O compositor e o intérprete não estão descolados da realidade da qual fazem parte. Como sujeitos históricos estão vulneráveis às questões de ordem

[29] TOHMPSON, Paul. *A voz do passado, história oral*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. p.18.
[30] HOBSBAWN, Eric. *Era dos Extremos:* o breve século XX (1914-1991). Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 2ª.ed., 2007, p.37.
[31] *Ibid.* p.47.

pessoal e social dentro de uma determinada sociedade, configurando, portanto, uma íntima interligação entre música e sociedade, música e história.

Muitas vezes admirados pelo público pelo talento em compor ou em fazer soar a sua interpretação, compositor e intérprete são confundidos com "gênios":

> Com freqüência nos deparamos com a idéia de que a maturação do talento de um "gênio" é um processo autônomo, "interior", que acontece de modo mais ou menos isolado do destino humano do indivíduo em questão. Esta idéia está associada a outra noção comum, a de que a criação de grandes obras de arte é independente da existência social de seu criador, de seu desenvolvimento e experiência como ser humano no meio de outros seres humanos.[32]

Quando elegemos o nome de um professor-intérprete, de uma escola de música ou o estudo de um determinado projeto cultural, não devemos travar uma discussão somente a nível estético, mas a proposição de problemas relativos à contemporaneidade, às relações entre música e sociedade, música e política, ou ainda, entre arte e história. E ainda, considerada a pluralidade e diversidade cultural, esta merece maior atenção das instituições públicas e do setor privado na construção de políticas que atendam a comunidade em geral, promovendo a inclusão social, o acesso a determinados bens culturais aos diversos grupos sociais e estimulando a formação de público, em especial o infanto-juvenil, alvo da mídia descomprometida com a educação e com a valorização da nossa cultura.[33]

---

[32] ELIAS, Norbert. *Mozart, sociologia de um gênio.* Tradução de Sérgio Góes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995, p.53.

[33] Durante nossa gestão na Diretoria de Culturas da UFU – Dicult – setembro de 2002 a março de 2004 – tivemos a necessidade de buscar recursos externos para realização ou para complementação de custos de alguns projetos, uma vez que a verba definida para a cultura na UFU era insuficiente. Ainda assim, nos foi possível implantar os projetos *Música na UFU*, *Cine UFU* e *UFUzuê*, atendendo a comunidade universitária em diferentes espaços e no âmbito externo, *Arte na Praça* e *Arte nas Escolas* A construção de uma política de culturas para a UFU e outras questões relacionadas à cultura foi tema do *I Seminário de Política de Culturas da UFU*, realizado em 2003 pela Dicult em conjunto com a Comissão de Culturas da UFU[33]. O *Seminário* abordou as temáticas *"Reflexões sobre Culturas e Políticas Culturais no âmbito das Universidades"* e *"Desafios para a construção coletiva de Políticas de Culturas na UFU"*, envolvendo grupos culturais e pessoas representativas da comunidade e da esfera política. O documento apresentado ao Conselho de Extensão – Consex contendo informações acerca da realidade cultural da UFU no período de 1998 a 2002 e sugestões dos GTs, se aprovado, poderá nortear uma política de culturas para a UFU.

PRIMEIRO CAPÍTULO

A gênese do movimento de música latino-americana em Belo Horizonte:

1.1 Festival de Inverno de Ouro Preto

O Festival de Inverno de Ouro Preto foi um dos mais importantes eventos culturais brasileiros que teve como objetivo implantar um projeto de divulgação da música do século XX em Minas Gerais, favorecendo o desenvolvimento da música contemporânea brasileira e abrindo caminhos para a criação de um movimento latino-americano que foi instalado em Belo Horizonte no final da década de 1980.[1] Desde o início de sua criação (1967) até os anos 1986, a Fundação de Educação Artística de Belo Horizonte (FEA) foi a promotora da área de Música do Festival de Inverno, sendo coordenado nos primeiros anos (1967-1968) pela professora Maria Clara Dias Paes Leme P. Moreira e, posteriormente, pela professora e pianista Berenice Menegale que se tornou diretora artística da escola.

Foi a partir do sucesso dos cursos de música oferecidos pela FEA durante os meses de julho de 1965 e 1966 que surgiu a idéia de se criar um festival de música em Minas Gerais. Alguns professores da FEA propuseram a sua continuidade no período de férias e aventaram a possibilidade de Ouro Preto sediar o projeto.[2] Havia também, por parte de alguns professores da Escola de Artes Visuais da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, o interesse em criar um festival de arte em Ouro Preto. Assim, ambos os grupos somaram esforços e deram início ao I Festival de Inverno de Ouro Preto, realizado em 1967 com o apoio da Prefeitura de Ouro Preto, da Coordenadoria de Extensão da UFMG, e sob o patrocínio do Governo do Estado.[3]

---

[1] O I Festival de Inverno de Ouro Preto teve início em 1967 e até o ano de 1976 ele aconteceu em Ouro Preto. Em 1977, o XI Festival foi realizado em BH e nos dois anos seguintes retornou a Ouro Preto. Houve duas interrupções: nos anos 1980 e 1984. No período de 1981 a 1985, o Festival de Inverno foi realizado em Diamantina. O XVIII Festival foi realizado em São João del-Rey (1986), período em que finaliza nossa pesquisa, pois nos anos seguintes o evento não será mais coordenado pela FEA, mas pelos professores da Escola de Música da UFMG.

[2] A ideia da localidade partiu da professora Vera Nardelli e o nome festival de inverno do professor José Adolfo Moura. O patrocínio veio do Governo do Estado de Minas Gerais, da Hidrominas e da Prefeitura de Ouro Preto.

[3] Vale lembrar que o Festival de Inverno de Ouro Preto não foi o primeiro no gênero no País, pois em 1950, Hans-Joachim Koellreutter havia criado o Curso Internacional de Férias Pró-Arte de Teresópolis, que teve duração até 1960. Nas décadas seguintes foram inaugurados o Festival Música Nova de Santos (1962), coordenado por Gilberto Mendes, o Festival de Verão de Curitiba (1965), os Seminários de Música Nova da Bahia (1966), coordenados por Ernst Widmer, o Festival de Música da Guanabara (1969-1970), coordenado por

A cidade histórica, hoje Monumento Cultural da Humanidade, comumente frequentada por artistas, turistas e pesquisadores, oferecia um ambiente extremamente favorável à execução de música em suas igrejas barrocas e no seu aconchegante teatro, a exemplo do que acontecera no século XVIII durante o apogeu da mineração[4], bem como um rico acervo histórico e natural para a composição de trabalhos nas áreas de pintura, arquitetura e outros.

No I Festival de Inverno de Ouro Preto foram oferecidos dois cursos – Artes Plásticas e Música. O primeiro contou com a participação de professores do Curso de Artes Visuais da UFMG – Haroldo de Matos (coordenador da área no Festival), Álvaro Apocalipse, Yara Tupinambá, Frederico Morais, José Tavares de Barros e Hilmar Toscano Rios -, enquanto o segundo foi realizado por professores da FEA e convidados – os pianistas Eduardo Hazan, Berenice Menegale, Venício Mancini, Homero de Magalhães (RJ), a cantora Maria de Lourdes Cruz Lopes (RJ), o violinista Moisés Mandes (Salvador), o violista Bela Mori (SP), o violoncelista José Musa Pompeu. Na área de regência, Carlos Alberto Pinto Fonseca ministrou curso, o maestro Sérgio Magnani (Itália/BA) deu aulas de história da música, análise e estética, Esther Scliar (RJ) trabalhou na área de teoria, solfejo, harmonia e contraponto, Maria do Carmo Mesiara lecionou flauta-block (BA) e Maria da Conceição de Resende Fonseca apreciação musical para leigos.[5]

Segundo o discurso de encerramento do I Festival de Inverno proferido pelo Reitor da Universidade Federal de Minas Gerais, prof. Gerson de Brito Melo Bosón, a realização do Festival foi um projeto vitorioso, uma "[...] promoção de profundas implicações para a vida cultural mineira e, em especial, para nossa Universidade". Remetendo às palavras de Domitila Amaral, "[...] foi uma das maiores realizações que já houve, no Brasil, em matéria de arte",

---

Edino Krieger, o Festival de Inverno de Petrópolis (1970), o Festival de Inverno de Campos do Jordão, dentre outros.

[4] Segundo José Maria Neves, este "[...] é o período do enorme desenvolvimento econômico e da exploração das minas de ouro; o período de maior desenvolvimento da arquitetura colonial (...); o período do aparecimento de toda uma escola de compositores que foi impropriamente chamada de barroca por analogia ao barroco arquitetônico". Além de Ouro Preto, surgiram outros centros culturais em vilas do interior de Minas – São João del Rey, Sabará, Diamantina, entre outras. NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira.* São Paulo: Ricordi, 1981. p.26. Nesse período, a Igreja Católica patrocinava as artes (música, pintura, escultura e a arquitetura de suas igrejas) e encomendava obras para os ritos litúrgicos). Esse mecenato foi interrompido por praticamente dois séculos e irá retornar, de modo particular, por meio do projeto cultural implantado por Berenice Menegale durante o Festival de Inverno de Ouro Preto.

[5] Informações retiradas do folder. Houve também uma programação cultural com exibição de filmes e peças de teatro, envolvendo discussões e palestras, além da Semana Barroca com palestras sobre música (proferidas por Sérgio Magnani), móveis, pintura e escultura, o lançamento do suplemento literário do jornal Estado de Minas sobre o barroco e concertos com obras do Barroco Mineiro promovidos pela FEA. Houve uma ampla programação musical constando de recitais e concertos de professores e alunos e a participação do Coral Ars Nova (UFMG), sob a regência de Carlos Alberto Pinto Fonseca.

afirma o reitor[6], destacando o idealismo e o compromisso de determinados grupos para o seu êxito, como a Fundação de Educação Artística e do Curso de Artes Visuais da UFMG. A recepção foi bastante positiva, tanto por parte da comunidade ouropretana, quanto da imprensa nacional, do meio artístico e intelectual e das universidades e escolas colaboradoras. Em Ouro Preto, o diretor da Faculdade de Farmácia e Bioquímica, Vicente Trópia, e o prefeito Genival Alves Ramalho reconheceram que "[...] jamais Ouro Preto teve tal promoção e nunca recebeu tantos visitantes como neste mês de julho".[7]

É interessante salientar que, nos anos 1960, a UFMG passava por transformações e procurava adotar uma nova filosofia com relação ao seu papel junto à comunidade, "[...] deixando de ser uma simples agência de ensino superior, para assumir novas responsabilidades, não só no campo do ensino, mas também no setor da pesquisa e da extensão". Tratando-se de uma universidade moderna, que buscava abrir suas portas e possibilitar à comunidade o acesso à sua produção intelectual, científica e cultural, a idéia era que a extensão pudesse "[...] alcançar pessoas que, em outras condições, não usufruiriam das atividades universitárias".[8]

A partir de 1969, Berenice Menegale passou a ser a coordenadora da área de Música do Festival[9] e, para aquele ano, foi programada a montagem experimental da ópera *L'enfant et les Sort*ilèges de Maurice Ravel, sob a regência do maestro Sérgio Magnani, ficando a análise do texto e a preparação dos personagens a cargo de Noemi Perugia (França), que também ofereceu um curso sobre a canção francesa.[10]

Anualmente, eram convidados professores e intérpretes de alto nível que participavam da programação de recitais e concertos oferecidos pela coordenação. Aproveitando a

---

[6] Discurso de encerramento do I Festival de Inverno, proferido pelo reitor em exercício, prof. Gerson Brito de Melo Bosón, papel datilografado, p.05.
[7] *Ibid.*
[8] *Ibid.*
[9] Berenice Menegale atuou como coordenadora da área de Música durante quase todo o referido período, participou também como intérprete em diversos concertos promovidos pelo Festival, realizando importantes estreias de obras contemporâneas ao lado de diversos intérpretes. Durante o período de 1974 a 1999, foi professora de piano da Escola de Música da UFMG.
[10] Além de Maria de Lourdes Cruz Lopes (RJ), Charlotte Lehmann ,da Alemanha, participou como professora de canto a convite do Goethe Institut. No III Festival estiveram presentes Maria de Lourdes Cruz Lopes e Noemie Perugia, da França. Registramos uma carta do falecido tenor brasileiro Aldo Baldin, que fez longa carreira na Alemanha, enviada juntamente com sua professora Eliane Sampaio, solicitando uma bolsa de estudos para ter aulas com Noemi Perugia. No IV Festival, participaram Maria de Lourdes e Eladio Pérez-González. Maria de Lourdes Cruz Lopes vinha lecionando canto durante os primeiros Festivais e, naquele ano, trabalhou a Canção Brasileira de Câmara. Informações retiradas do folder do I Festival de Inverno.

disponibilidade desses profissionais no mês de julho frente a compromissos com orquestras e universidades de outros estados, ou mesmo a passagem de concertistas pelo País, vieram para o Festival inúmeros músicos brasileiros e estrangeiros, como Moacyr del Picchia e Moysés Mandel (violino), Iberê Gomes Grosso (violoncelo), Odette Ernest Dias (flauta), Léo Soares (violão), Jean Jacques Pagnot (música de câmara), Pierre Klose e Paulo Affonso de Moura Ferreira (piano), Helena Hollnagel (cravo), Sônia Born (canto), Helder Parente (flauta-doce), Quarteto de Cordas da Universidade de Brasília (Moysés Mandel, Valeska Hadelich, Scheuerman e Guerra Vicente), Jost Michaelis (clarineta), Afrânio Lacerda (oboé), Rogério Duprat e Sidney Miller (na área de música popular), Sebastian Benda (piano) e Lola Benda (violino) e a filha Ariane Pfister (violino), Hans Graf (piano) da Áustria, o uruguaio Betho Davezac (violão) residente na França, o trio Rudolf Metzmacher (violoncelo), Heinz Endres (violino), Joseph Rottenfusser (viola) da Alemanha, o pianista colombiano Dario Gómez (música de câmara), residente na Alemanha, entre tantos outros.[11]

Com isso, aumentava também o número de colaboradores, não só em nível local e nacional, mas internacional (Embaixadas da França, Portugal, Alemanha, Bélgica, Iugoslávia, Países Baixos, Estados Unidos, Canadá e Argentina) contribuindo para a vinda de professores-intérpretes, grupos de câmara e outras personalidades do exterior. Em 1971, o Goethe Institut e a Sociedade Cultural Teuto-Brasileira patrocinaram a vinda do Octeto de Sopros de Munique que, além de concertos, desenvolveu importante atividade pedagógica durante o Festival. Outra presença importante e aguardada com grande expectativa foi a do musicólogo Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, em 1972, há muito tempo fora do Brasil e prestando importante serviço a *United Nations Educacional Scientific and Cultural Organization* – UNESCO, cujas palestras foram bastante apreciadas.

Mereceu nossa atenção, uma carta do presidente da FEA, Caio Mário da Silva Pereira, endereçada ao Ministro da Educação e Cultura, comunicando o sucesso da realização do I Festival de Inverno – "[...] o êxito do Festival de Inverno foi tão grande e repercutiu de tal forma nos meios artísticos do país, que a continuidade desse empreendimento se torna uma imposição" – e solicitando recursos para que a escola pudesse oferecer bolsas de estudo aos estudantes em 1968. O presidente informa que a FEA é "[...] uma entidade não subvencionada e que, para prosseguir em sua obra educativa, [já que] vem atravessando as maiores dificuldades financeiras, necessita de recursos da ordem de NC$20.000,00 para serem

[11] Informações retiradas do folder do I Festival de Inverno.

aplicados no II Festival".[12] Por meio deste pedido, podemos notar a preocupação do presidente da FEA com a obtenção de recursos para possibilitar a participação de alunos no Festival mediante as bolsas de estudos (ao que parece, os recursos advindos da Coordenadoria de Extensão da UFMG eram insuficientes para atender as necessidades das duas áreas). Cabe lembrar que, como promotora da área de Música, a FEA era responsável pela contratação e acomodação dos professores, pela organização dos cursos e pela programação artística. Entretanto, havia uma demanda em relação à falta de pianos, aparelhos de som e todo tipo de material de apoio que obrigava a FEA a levar os seus próprios instrumentos para Ouro Preto, o que representava um custo em termos de afinação e seguro de viagem, além de um desgaste natural com o uso.

Na concepção da UFMG, o Festival de Inverno estava atrelado à ideia de extensão e, portanto, o evento se tornava cada vez mais institucionalizado. Em 1970, o reitor da universidade prof. Marcelo de Vasconcellos Coelho iniciou seu discurso de Abertura do IV Festival de Inverno, referindo-se ao evento como uma "[...] promoção que, pouco a pouco vai se institucionalizando e tornando tradicional em Ouro Preto". Dadas as boas-vindas aos participantes, "[...] muitos dos quais oriundos dos mais distantes rincões de nossa pátria e até do exterior", o reitor confessou "desconhecer uma promoção como o Festival de Inverno, *sui generis* pelas suas características, diversificação e abrangência na área de cursos e programação cultural".[13]

A partir daquele ano, o Festival passou a oferecer cursos para o público jovem – Festival Mirim – envolvendo professores, pais e educadores. Com a participação de "professores altamente qualificados, brasileiros e de outras nacionalidades", a expectativa era atender um público de 600 alunos, incluindo uma programação cultural de cerca de 100 atividades.[14] Passou também a merecer destaque dos organizadores o fato de ser pouco conhecido o vasto e rico patrimônio histórico-artístico-cultural mineiro. Juntamente com Belo Horizonte, as prefeituras de Caeté, Congonhas, Diamantina, Mariana, Sabará, São João del-Rey e Tiradentes passaram a receber o Festival e a disseminar o turismo local.[15]

O número crescente de alunos de música e professores convidados propiciavam uma ampla programação de concertos para um público diversificado. Em 1970, o IV Festival

[12] Carta expedida do presidente da FEA, Caio Mário da Silva Pereira, endereçada ao Ministro da Educação e Cultura, em 15 de fevereiro de 1968, porém sem menção ao nome do respectivo Ministro.
[13] Carta datilografada do reitor da UFMG, prof. Marcelo de Vasconcellos Coelho, sem data.
[14] *Ibid*., p.02.
[15] No ano de 1969, o Departamento de História da UFMG atuou também como promotor do evento, além do Centro de Estudos Mineiros que já vinha participando anteriormente.

recebeu quatro importantes corais – Ars Nova (regente Carlos A. Pinto Fonseca) e Madrigal Renascentista (Isaac Karabtchevsky), ambos de Belo Horizonte, o Coro de la Universidad Nacional de la Plata, da Argentina (Jorge Armeto), que apresentaram obras clássicas do repertório e alguns autores do século XX (Claude Debussy, Paul Hindemith, Alberto Ginastera, Rodolfo Halffter e Lindembergue Cardoso), e o Coral Júlia Pardini, também de BH que, juntamente com o Ars Nova apresentaram a *Missa Lord Nelson* de Josef Haydn (Lilly Kraft, no órgão e Berenice Menegale, no cravo).[16]

Fazia parte da tradição, a apresentação de uma obra clássica no enceramento do Festival. Entretanto, a partir do próximo ano esta situação irá se alterar em função da vinda de duas importantes figuras do meio musical ao IV Festival - o barítono paraguaio Eladio Pérez-González e o compositor alemão Hans-Joachim Koellreutter, naturalizado brasileiro, ambos residentes no Brasil. Como poderemos observar, o ano de 1970 será decisivo para a história do Festival de Inverno de Ouro Preto, provocando mudanças determinantes para os rumos do Festival nos anos seguintes.[17]

Ao final de seu curso, Koellreutter apresentou o *Concerto Confronto,* um trabalho de composição coletiva de seus alunos por meio da improvisação, dirigido por ele e com a participação do público. O programa trazia notas esclarecedoras: "[...] convida-se o público a participar do 'confronto' batendo palmas, os pés, imitando ou reagindo a certos efeitos sonoros ou ruídos". Segundo Berenice, a apresentação na Igreja de São Francisco de Assis se transformou num verdadeiro "[...] happening para a época, o que foi um espanto, pois não se admitia um concerto em igreja desta forma".[18]

Durante os primeiros anos do Festival, a proposta na área de Música era oferecer cursos intensivos aos alunos que vinham de toda parte do Brasil e dos países vizinhos. Um aspecto muito valorizado pelo Festival era a integração entre professores e alunos de outras áreas permitindo, por exemplo, que os alunos de Artes Plásticas participassem de um

[16] Informações retiradas do folder do IV Festival de Inverno.

[17] Koellreutter veio para o Brasil em 1937, residindo primeiramente no Rio de Janeiro e posteriormente em São Paulo. A sua presença no Brasil alterou significativamente a vida musical brasileira, os rumos da composição, das áreas de interpretação, educação musical e musicologia, e refletiu no ensino musical de várias instituições públicas. Ver em KATER, Carlos. *Música Viva e H.J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade.* São Paulo: Musa Editora;Atravez, 2001 e NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira.* São Paulo: Ricordi, 1981. Em 1947, Eladio mudou-se para São Paulo, passando a residir no Rio de Janeiro a partir de 1979. Sobre sua carreira, ver em LOVAGLIO, Vânia Carvalho. *Eladio Pérez-González: um militante da música contemporânea brasileira.* 129f. 2002. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, 2002. No IV Festival de Inverno, os cantores Eladio Pérez-Gonxález, Maria de Lourdes Cruz Lopes e Margarita Schack realizaram recitais com obras do repertório tradicional, sendo que esta última apresentou o Kulka-gesänge de Koellreutter.

[18] Entrevista com Berenice Menegale, 22de janeiro de 2007.

exercício de cenografia com os alunos de Teatro, que os alunos de Música participassem de um espetáculo com os alunos de Dança, que estes participassem das aulas de interpretação de Teatro e assistissem a um curso de História da Música Brasileira. Com esse objetivo, o compositor Aylton Escobar organizou, em 1973, uma atividade com alunos de várias áreas.

Com relação à área de composição, a cada ano era feito o convite a um determinado compositor e, nessa primeira fase do Festival, vieram Osvaldo Lacerda, Bruno Kiefer, Aylton Escobar, Conrado Silva e Koellreutter. Ao final do IV Festival, após uma avaliação dos professores a respeito da formação e da realidade musical dos alunos, Berenice Menegale compreendeu a importância de se dar um novo rumo ao Festival de Inverno. Além da marcante presença de Koellreutter em Ouro Preto e a sua posição favorável à divulgação da música contemporânea, a participação do barítono Eladio Pérez-González teve forte influência sobre o futuro do Festival. Segundo Berenice Menegale, "[...] Eladio teve logo uma visão muito clara daquilo que estava acontecendo, que os alunos conheciam a música até o século XIX, muito pouca coisa do século XX, e deixou claro que a grande coisa do Festival seria se nós passássemos a dar uma ênfase na música contemporânea, na música brasileira".[19]

A partir desse período, importantes decisões foram tomadas pela coordenação: foram convidados mais de um compositor para a área de composição, passou-se a dar um enfoque à música do século XX (tanto nos cursos quanto na programação musical) e instalou-se um período de encomendas para o encerramento do Festival. Dentro desse espírito, o Festival de Inverno começou a oferecer várias oficinas e cursos de composição. Aos intérpretes eram oferecidas oficinas de criação, cujo objetivo maior, além da experiência com a atividade em si, era torná-los mais permeáveis à música contemporânea, favorecendo inclusive a sua participação nos concertos do Festival.

A proposta de vir mais de um compositor partiu de Eladio, que "[...] acreditava nos benefícios para os alunos de participar da oficina de criação com os compositores de mais de uma tendência".[20] Por meio de sua experiência no Curso Latino-americano de Música Contemporânea, em 1975, em Piriápolis, Uruguai, e dos contatos ali estabelecidos, participaram do Festival pessoas-chave para o fortalecimento da música contemporânea brasileira e latino-americana. Além de Ernst Widmer, Walter Smetack e Lindembergue Cardoso, oriundos da Bahia, Koellreutter e Aylton Escobar, Rogério Duprat, Willy Corrêa e

[19] LOVAGLIO, Vânia Carvalho. *Eladio Pérez-González: um militante da música contemporânea brasileira.* 129f. 2002. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, 2002. p.53.
[20] *Ibid*., p.54.

Mário Ficarelli de São Paulo, e dos mineiros Marco Antônio Guimarães e Lourival Silvestre (residente na França), vieram os latino-americanos Joaquin Orellana da Guatemala, Eduardo Bértola e Dante Grela da Argentina, León Biriotti e Conrado Silva do Uruguai (já residia no Brasil), e o argentino Rufo Herrera (de Salvador mudou-se para BH).[21]

Como poderemos acompanhar durante o desenrolar desse trabalho, a implantação desse projeto cultural no Festival de Inverno fortaleceu as ideias vanguardistas que passaram a predominar em seu interior e trouxe consequências positivas, principalmente para as áreas de composição e interpretação. Por fim, contribuiu para a construção da história da música contemporânea em Minas Gerais.[22]

FIGURA 01



Programa do I Festival de Inverno de Ouro Preto (1967)

[21] "Rufo Herrera veio para o Brasil em 1962, radicando-se aqui logo no ano seguinte. Marcou sua presença no Festival de Inverno de 1976, a convite de Marco Antônio Guimarães e, em 1977, já estava ligado à FEA, dando início a um trabalho de artes integradas – *Curso Oficina Multimédia"*. OLIVEIRA, Nelson Salomé de. *A música contemporânea em Belo Horizonte na década de 80.* 129f. 1999. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro, 1999. p.47.

[22] Poderemos constatar a forte repercussão desse projeto cultural na capital mineira na década de 1980.

1.1.1 O período de encomenda de obras

Os estudantes de música eram bastante incentivados a participar das atividades de Canto Coral programadas pelo Festival. Tradicionalmente conhecida por ser um seleiro de belas vozes, excelentes regentes e conceituados corais, Minas Gerais se projetava por meio dos Corais Ars Nova e Madrigal Renascentista, que conquistaram prêmios em vários concursos internacionais e ganharam o reconhecimento público. Com a decisão do Festival de Inverno de divulgar a música do século XX e valorizar a música contemporânea brasileira, em 1971, foi apresentada a *Missa Orbis Factor, in memoriam de Mário de Andrade*, de Aylton Escobar no encerramento do V Festival de Inverno. A obra havia sido 3ª colocada e premiada pelo público no II Festival de Música da Guanabara (1970) na categoria Música de Câmara.

A estreia dessa obra, que teve a indicação de Eladio, marcou o início de um período de encomendas do Festival de Inverno que eram executadas no seu encerramento. Para Paoliello, grande parte das transformações ocorridas nessa fase do Festival deve-se à Eladio Pérez-González. "A apresentação da Missa de Schubert foi considerada por Eladio um fato "desnecessário no contexto do Festival. Segundo o intérprete, nós não tínhamos absolutamente nada a acrescentar ao nome, à gloria de Schubert, mas podíamos fazer muita coisa pelos compositores contemporâneos".[23]

Para o ano seguinte, foi feita a encomenda ao jovem compositor José Antônio Almeida Prado, que se encontrava em Paris por ocasião de uma bolsa de estudos em função de um primeiro prêmio no I Festival de Música da Guanabara (1969) com a obra *Pequenos Funerais Cantantes.* Almeida Prado escreveu então o *Ritual da Palavra*, uma obra para coro, barítono solista e grupo de instrumentos, que foi apresentada na Igreja de São Francisco de Assis, sob a regência de Carlos Alberto Pinto Fonseca, com enorme sucesso.[24]

A cada encomenda buscavam-se recursos para o pagamento ao compositor que podiam vir de fontes diversas. Para a obra de Almeida Prado, foi necessário contar com a participação do Coro do VI Festival, recorda Berenice: "Eu me lembro muito bem que eu

[23] PAOLIELLO, Guilherme. *A circulação da linguagem musical: o caso da Fundação de Educação Artística (FEA-MG).* 224f. 2007. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, 2007. p.106.

[24] A obra *Pequenos Funerais Cantantes*, para barítono, soprano, coro e orquestra, teve a participação de Eladio e Maria Lúcia Godoy. Almeida Prado não assistiu a estreia do *Ritual da Palavra* em Ouro Preto, mas em 1974, quando reapresentada no Festival Música Nova e com o mesmo intérprete. LOVAGLIO, Vânia. *Eladio Pérez-González: um militante da música contemporânea brasileira.* 129f. 2002. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, 2002. p.59.

falei: nós vamos ter que cobrar dos alunos. Cada aluno pagou para receber a partitura do coro, nós juntamos o dinheiro e mandamos pra ele".[25]

Antes de darmos prosseguimento ao período de encomendas, registramos um trecho do relatório do VII Festival de Inverno (gestão do prof. José Eduardo da Fonseca como Diretor Executivo do Conselho de Extensão) que é bastante significativo para a época. O autor comenta a participação do Coral Ars Nova da UFMG na Abertura do Festival, cantando a obra *Exultate Deo* de Alessandro Scarlatti no Teatro Municipal, e do Coro dos Alunos do Festival apresentando o *Kyrie Eleison* de Lindembergue Cardoso no seu encerramento, no Auditório da Escola Técnica Federal. Ao citar dois compositores de épocas distintas – Scarlatti (italiano do século XVII) e Lindembergue Cardoso (baiano de 30 anos) – e diferentes contextos culturais – o Teatro Municipal de Ouro Preto (o primeiro no gênero a ser construído na América Latina, em 1770) e o Auditório da Escola Técnica Federal (inaugurado às vésperas do Festival) – o autor pretende traduzir o espírito do certame: "[...] que procura reunir, em um mês, as mais diversas tendências artísticas de todo o mundo". Ainda que o evento tenha "a preocupação constante de promover o que é brasileiro, em primeiro lugar", o objetivo final é levar ao maior número de pessoas, participantes ou não do Festival, informações culturais da melhor qualidade possível.[26]

Sem dúvida, esta foi uma das últimas oportunidades que o público teve de ouvir obras de épocas tão distantes no Festival, pois nos anos seguintes, a área de Música concentrou o foco de sua programação na música contemporânea, dando ênfase à música brasileira e latino-americana.

O ano de 1974 propiciou a comemoração dos 300 Anos do Ciclo do Ouro e do Diamante (a 1ª expedição de Fernão Dias Paes pelo interior mineiro teve início em 1674), momento inicial de uma colonização no centro do País e fundamental para a constituição do fértil período denominado Barroco Mineiro. Naquele ano, o VIII Festival de Inverno fez encomendas a dois compositores, Mário Ficarelli e Bruno Kiefer. Ficarelli escreveu *Sombra – uma parábola*, uma obra para barítono, grupo instrumental, coro e figurantes, que estreou sob a regência de Afrânio Lacerda, com o patrocínio do Museu Lasar Segal. Bruno Kiefer compôs *Três poemas para voz grave, clarineta e piano,* dedicada ao trio recém-formado por Eladio, Walter Alves de Souza e Berenice Menegale, que conseguiu o patrocínio da obra por meio da

[25] *Ibid*., p.60. Não existe nenhum documento que informe a respeito de obra encomendada em 1973.
[26] Relatório do VII Festival de Inverno de Ouro Preto. Organização e texto de Manoel Marcos Guimarães.

firma A Aubaud de BH. Durante o Festival de Inverno, o trio fez ainda a estreia de duas obras – *Dança* de Lindembergue Cardoso (1978) e *Ciclo Lorca* de Ricardo Tacuchian (1979).[27]

Para o ano de 1975, foram feitas encomendas a dois compositores santistas – Gilberto Mendes e Roberto Martins – que estrearam no encerramento do IX Festival de Inverno. Gilberto Mendes escreveu *Motetos à feição de Lobo de Mesquita,* para canto, oboé, violoncelo e cravo, que obteve o patrocínio da Cultura Artística de Minas Gerais, e Roberto Martins compôs *Súplice – quando veniam et apparebo ante faciem Dei?* para barítono, coro, percussão e fita magnética, que foi patrocinada pela Prefeitura de Santos.

Segundo Eladio, a encomenda era feita ao compositor e este possuía total liberdade para escolher o tipo de obra e os instrumentos com os quais desejava trabalhar.

> Não se estipulava nada, nem instrumentação, nem texto, nem o tipo de obra. Simplesmente se dizia: (...) você sabe que não temos orquestra, que podemos contar com tais e tais instrumentos e mais nada.[28]

Em 1975, o Festival de Inverno iniciou uma abertura para a música latino-americana e convidou quatro compositores: Joaquin Orellana (Guatemala), Lourival Silvestre (MG), Lindemberque Cardoso (BA), Eduardo Bértola (Argentina). Confirmando essa fase de expansão de horizontes, a área de Música reafirma seus objetivos: "[...] oferecer possibilidades de contato com a criação musical contemporânea por meio de análise de obras, experiências com materiais sonoros, participação na montagem de composições e integrar os músicos de diversas áreas em atividades de difusão da música brasileira contemporânea".[29]

A vinda de Eduardo Bértola ao IX Festival foi marcada por expectativas de ambos os lados: "[...] pienso que aunque no sea tan especializado como el de Piriapolis, se puede hacer uma tarea bastante profunda porque el tiempo es mucho mayor (...)".[30] Considerado um dos jovens representantes da nova música argentina, Bértola compôs durante o Festival a obra

[27] Por mais de uma década, o trio manteve suas atividades contando em seu repertório com obras de destacados compositores – Fernando Cerqueira, Gil Nuno Vaz, Leonardo Sá, Antônio Jardim e Ramón Barce – sendo suas estreias realizadas nos principais eventos de música contemporânea do País: Panorama da Música Brasileira Atual do Rio de Janeiro, Bienal de Música Brasileira Contemporânea do Rio de Janeiro, Festival Música Nova de Santos, Ciclo de Música Contemporânea de BH e outros. LOVAGLIO, Vânia. *Eladio Pérez-González: um militante da música contemporânea brasileira.* 129f. 2002. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, 2002. p. 60.

[28] LOVAGLIO, Vânia. *Eladio Pérez-González: um militante da música contemporânea brasileira.* 129f. 2002. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, 2002. p.61.

[29] Rascunho datilografado da programação.

[30] Carta-resposta de Bértola ao convite de Eladio, encontrada nos arquivos da FEA. Os Cursos Latino-americanos de Música Contemporânea iniciados em 1971, sob a coordenação geral de Coriún Aharonián, foram realizados de forma itinerante por diversas cidades da América Latina, inclusive no Brasil, e representaram um importante local de discussão para compositores, intérpretes, educadores, musicólogos e estudantes.

Trópicos (para flauta, clarineta e violino), baseada em choques de timbres, provocados em registros e dinâmicas diferentes, dentro de um fluir contínuo não melódico. A obra foi executada por Odete Ernest Dias, Walter Alves de Souza e Orellana, também conhecido como excelente violinista.

Quanto à presença de Orellana, Gilberto Mendes divulgou em artigo que, "[...] o principal nome da nova música da Guatemala, também compôs durante o Festival a obra *Primitiva Grande"*, que foi apresentada em 1ª audição mundial pelos seus alunos e sob sua regência).[31] Sobre essa nova fase do Festival de Inverno, Gilberto Mendes menciona que, em 1975 "[...] foi dado um grande destaque à música latino-americana, a exemplo do que estamos fazendo em Santos, desde 1969, em nosso Festival Música Nova. E do Brasil, destaque à sua música mais nova". Afora o clima de cooperação existente entre os compositores no Festival, Gilberto salienta a "[...] necessidade de uma frente comum latino-americana, para firmar e fazer conhecida a sua nova música, sobretudo, entre nós mesmos, americanos".[32]

A vinda consecutiva de compositores e intérpretes latino-americanos ao Festival – Bértola, Orellana, Rufo Herrera, León Biriotti, Dante Grela, Eladio, Amílcar Rodriguez e Beatriz Román –, fortaleceu o período de valorização da música contemporânea brasileira e latino-americana e tornou a área de Música cada vez mais afinada com os movimentos culturais existentes em outras partes da América Latina.[33]

Além das encomendas, de uma programação cada vez mais dedicada à música contemporânea brasileira e de um número crescente de obras compostas durante o Festival, a Coordenação se empenhava em divulgar obras até então inéditas no Brasil ou em Minas Gerais. Para o encerramento do X Festival foi preparada a montagem da ópera *El Retablo de Maese Pedro* do compositor espanhol Manuel de Falla, em comemoração ao centenário de seu nascimento.[34] Apresentada pela primeira vez no Brasil, a ópera de marionetes foi conduzida pelos integrantes do Grupo Giramundo – Teatro de Bonecos – sob a direção de Álvaro Apocalypse, com direção vocal de Eladio e regência do maestro Sérgio Magnani, ficando a montagem do libreto a cargo dos participantes do curso de Literatura da UFMG.[35]

---

[31] Gilberto Mendes, jornal ainda não identificado, sem data.
[32] *Ibid.*
[33] A questão será amplamente abordada na introdução do segundo capítulo.
[34] Ópera baseada em um episódio de *Dom Quixote*, escrita para ser interpretada por marionetes, estreou em Paris em 1923, na casa da Princesa de Polignac, que a havia encomendado ao compositor. Cf. OSBORNE, Charles. *Dicionário de Ópera.* Tradução de Júlio Castañon Guimarães. (Verbetes brasileiros de Marcus Góes). Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1987. p.139.
[35] A parte musical (coro, solistas e orquestra) foi realizada pelos alunos e professores do Curso de Música. Uma equipe do Curso de Literatura cuidou do libreto da ópera que contou também com a participação de alunos do Festival para a Oficina de Teatro de Bonecos. Estado de Minas, BH, 29 de julho de 1976.

Também em 1976, foram apresentadas em 1ª audição mundial as obras *Anjos Xipófagos* (duas flautas) e *Tráfego* (piano) de Eduardo Bértola, *Seis aspectos de Ouro Preto* (para flautas) de Lindembergue Cardoso, escrita durante o Festival, *Natureza morta* (flautas, oboé, piano e sax) do mesmo compositor e *O amor é um som* (soprano e grupo instrumental) de Ernst Mahle, além da estreia estadual de sua ópera infantil *Maroquinhas fru-fru*.[36]

Uma das preocupações da coordenadora de Música era conseguir apoio financeiro para o oferecimento de bolsas aos estudantes, aliada ao desenvolvimento desses jovens nas suas áreas específicas. Berenice estimulava a formação de grupos de câmara visando futuras oportunidades para a vida profissional. Em carta dirigida ao Sr. Manoel Diégues Júnior, da Funarte, Berenice Menegale relata as diversas formas de incentivo que o Festival tem procurado oferecer aos estudantes e cita a colaboração do Goethe Institut quanto à bolsa de estudos na Alemanha para o aluno que mais se destacar.[37]

Berenice divulga também a política de encomendas adotada pelo Festival (patrocinadas por entidades particulares e órgãos municipais e estaduais) e menciona a possibilidade de três compositores serem convidados pelo próximo Festival – Edino Krieger (através do Coral de Monlevade), Estércio Márquez Cunha (Superintendência da Cultura do Estado de Goiás) e a Luiz Szarán, do Paraguai. Efetivamente, foi este quem recebeu a encomendada do X Festival.[38] Szarán encontrava-se radicado em Roma quando compôs *Añesú*, obra para barítono e grupo instrumental, estreada em 1976, sob a regência de Afrânio Lacerda. A obra foi dedicada a Eladio que, por sua vez, conseguiu o patrocínio por meio da Firma Vênus S.A. de Assunção.

Ainda em sua carta, Berenice ressalta que o Festival tem proporcionado a numerosos jovens músicos de todo o País "[...] um trabalho intensivo, sob a orientação de excelentes professores" e solicita a Funarte o patrocínio de uma excursão por algumas cidades brasileiras para os grupos mais preparados, oferecendo assim a oportunidade de um exercício profissional que justifique seu esforço e persistência. Considerando a hipótese de a Funarte acolher a ideia, a coordenadora comunicou aos professores do Festival a sua proposta e

[36] A 1ª audição da ópera foi feita em São Paulo no mesmo ano (1976) sob a regência do compositor e contou com a participação do barítono Eladio no elenco e na preparação vocal dos cantores. A ópera foi também apresentada em BH e em várias cidades brasileiras, dentre elas Uberlândia, por meio do Projeto de Extensão coordenado por nós, junto ao Departamento de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Uberlândia.
[37] Carta assinada por Berenice Menegale, dirigida ao Sr. Manoel Diégues Júnior, da Funarte, com data de 1 de junho de 1976, Belo Horizonte.
[38] No ano anterior, Szarán participou do Festival como aluno por meio de uma bolsa de estudos recomendada por Eladio e teve sua *Pequena suíte*, para violino apresentada.

sugeriu que fosse dada prioridade ao trabalho de música de câmara para instrumentistas e cantores.[39]

Sempre atenta ao futuro profissional do jovem músico brasileiro, a coordenadora de Música se movimentava em busca de recursos para oferecer bolsas de estudos aos alunos estrangeiros, firmava apoio com instituições para cartas de recomendação para bolsas no exterior e incentivava a formação de grupos de câmara. Nesse sentido, é notável o esforço empreendido por Berenice Menegale para que o Festival de Inverno cumprisse a sua função educacional e pudesse se tornar um espaço gerador de oportunidades artísticas e profissionais.

Em reconhecimento a sua dedicação, citamos o exemplo de dois ex-alunos do Festival de Inverno de Ouro Preto que, incentivados por ele, construíram sua carreira e tornando-se profissionais de atuação internacional. O violoncelista Márcio Carneiro veio estudar com Iberê Gomes Grosso (1969, 1970 e1971) e recebeu uma carta de recomendação para uma bolsa de estudos na Alemanha por meio do *Deutscher Akademischer Austauschienst* – DAAD, Serviço de Intercâmbio Acadêmico, pelo seu excelente desenvolvimento artístico.

A experiência de participar do Festival de Inverno foi marcante na vida de Márcio Carneiro e, de certa maneira, determinou os rumos de sua profissão como músico. Sendo muito jovem, tinha dúvidas quanto à carreira de músico e à realidade pouco promissora para o artista no Brasil.[40] Além da chance de conviver com colegas de sua geração que vinham de vários lugares do Brasil com os mesmos objetivos e da beleza barroca de Ouro Preto (principalmente ao entardecer), chamou a atenção do violoncelista a organização do Festival, com uma programação de altíssimo nível, "coordenada por uma pessoa carismática como Berenice Menegale". Márcio Carneiro é enfático ao recordar que o nível de seriedade e comprometimento que havia no Festival não deixava nada a desejar aos melhores festivais de música realizados no mundo.[41]

Outro caso é o da pianista argentina Mirta Herrera que participou do Festival no mesmo período que Márcio Carneiro por meio de bolsa de estudos recomendada pelo pianista Eduardo Hazan. Mirta e Márcio tornaram-se amigos e, mesmo morando em países diferentes, tiveram a oportunidade de fazer música na Europa e, de uns anos para cá, no Brasil. Os

[39] Carta de Berenice Menegale ao Sr. Manoel Diegues Jr., encontrada nos arquivos da FEA.

[40] Entrevista com Márcio Carneiro, BH, 16 de setembro de 2006. A sua ida para a Alemanha se concretizou em março de 1972. No ano seguinte conseguiu uma segunda bolsa e depois uma terceira e acabou fixando-se por lá. Márcio Carneiro é professor de violoncelo da Universidade de Detmold, fundada em 1945 por um grupo de músicos e, hoje, é uma das mais importantes da Alemanha. Detmold foi uma das poucas cidades alemãs que escapou da destruição da 2ª Guerra Mundial.

[41] *Ibid*. O violoncelista é sempre convidado a participar de festivais e *master-class* pela Europa, Japão, Coréia e outros locais. Márcio lembra que em julho de 1970 houve um incêndio na FEA e em agosto foi realizado um concerto para arrecadar fundos para a reconstrução da escola.

músicos formaram um trio com o violinista alemão Götz Hartmann e duas vezes ao ano vêm a Belo Horizonte participar da Semana de Música de Câmara, promovida pela FEA. Segundo os músicos, esta é uma excelente oportunidade para os jovens praticarem a música de conjunto. Diferentemente da Europa e Estados Unidos, onde os instrumentistas desenvolvem grande experiência com a música de câmara, ficando a desejar em relação ao estudo de obras solistas, no Brasil, a situação é inversa, falta aos nossos instrumentistas a vivência do repertório camerístico.[42]

A vinda de Mirta Herrera e Márcio Carneiro ao Brasil, particularmente a Belo Horizonte, é motivada, em primeira instância, por uma profunda admiração pela pessoa de Berenice Menegale, em reconhecimento às suas atividades artístico-culturais e pedagógicas como pianista e diretora da FEA e, em seguida, pelo interesse em contribuírem para o sucesso do projeto, que envolve professores e alunos de várias escolas de música da cidade e região.[43]

Voltando ao período de encomendas, em 1977, Lindembergue Cardoso escreveu a obra *Memória I*, para coro e orquestra para o encerramento do XI Festival de Inverno[44] e, em 1978, a encomenda foi feita ao compositor Marco Antônio Guimarães que escreveu *Iauti-mirim, lendas tupis*, obra para cantor-narrador, coro e instrumentos, estreada no XII Festival de Inverno, cujo patrocínio partiu do Escritório de Advocacia Waldemar Donaudio e Waldir Montroni de São Paulo[45] Afrânio Lacerda foi o regente responsável pela 1ª audição de ambas.

À exceção dos outros anos, o XI Festival de Inverno não aconteceu integralmente na cidade de Ouro Preto. Como a área de Música fora deslocada para Belo Horizonte, os cursos foram realizados no Conservatório de Música e os concertos se dividiram entre o auditório desta Escola e o Instituto de Educação. A comemoração dos 10 anos do Festival de Inverno representava uma vitória para todos os grupos envolvidos. No entanto, a sua continuidade em Ouro Preto estava ameaçada devido a uma série de dificuldades, como a falta de pessoal de apoio, falta de estrutura para acomodação de professores e alunos e problemas gerados com o grande afluxo de turistas na cidade. A situação reclamava uma saída e a solução encontrada para o momento foi radical.

Para o reitor da UFMG, prof. Eduardo Cisalpino, a universidade mineira deveria aproveitar o ano de 1977, quando completaria seu 50º aniversário, para uma revisão total do

[42] Entrevista com Mirta Herrera, Buenos Aires, 02 de maio de 2006.
[43] A Semana de Música de Câmara foi implantada pela FEA em março de 2004 e, até o momento (março de 2009), encontra-se na décima edição.
[44] Não existe documento ou menção por parte de Berenice ou Eladio a respeito do patrocínio desta obra.
[45] Este foi o terceiro patrocínio conquistado com o apoio de Eladio: o primeiro se deu por meio do Museu Lasar Segal, para a obra de Ficarelli, e o segundo por meio da Secretaria de Cultura de Santos, para obra de Roberto Martins.

seu programa que, certamente, iria sofrer mudanças profundas. Após reunião do Conselho de Extensão, o reitor anunciava que "[...] o XI Festival de Inverno será bastante diferente dos até agora realizados, cujo esquema (...) não se adapta mais à realidade cultural do Estado e nem atende às necessidades da Universidade".[46]

Após uma década, a UFMG se dava conta de que o Festival de Inverno representava, além de conquistas e reconhecimento público, uma conjunção de problemas e, por isso, demandava uma pausa a busca de soluções. Diante da proporção que o evento tomou, transpondo os limites iniciais de um projeto de extensão universitária, havia a necessidade de uma reorganização e de uma logística capazes de enfrentar os problemas estruturais em Ouro Preto. A falta de acomodação para professores e alunos, o número insuficiente de restaurantes, o grande afluxo de turistas e o trânsito acima da sua capacidade são decorrentes de uma pequena cidade. Somando-se a isso, a presença do movimento *hippie* e *undergroud,* a disseminação da maconha e outras drogas na cidade, a repressão policial e os constantes tumultos levaram a população da cidade a um descontentamento generalizado quanto à realização do Festival em Ouro Preto, chegando a colocar em risco a imagem do próprio evento e da universidade.[47]

A mudança proposta pela UFMG foi também comentada por Edino Krieger no Jornal do Brasil. No texto *Calor musical para o inverno*, o crítico do jornal comunica as próximas realizações dos Festivais de Ouro Preto, Campos de Jordão e Petrópolis, lembrando que esses festivais já fazem parte do calendário musical brasileiro. Para o verão, estavam previstos "[...] dois principais acontecimentos musicais da estação – os Festivais de Curitiba e de Teresópolis – e para o inverno, além da beleza natural das cidades promotoras, os estudantes e apreciadores da música irão curtir não só o frio do clima europeu, mas também o calor de uma intensa atividade musical".[48] Quanto ao Festival de Inverno de Ouro Preto, Krieger ressalta que este estará "[...] prosseguindo na linha de valorização e divulgação da música contemporânea, dos compositores brasileiros e latino-americanos e do repertório tradicional pouco difundido".[49]

Finalizando o período de encomendas, em 1979 foi apresentada a Cantata Cênica *Nheengari* de Rufo Herrera, no encerramento do XIII Festival de Inverno, sob a direção do compositor. Baseada no romance Maíra de Darcy Ribeiro, o compositor dedica esse trabalho

[46] O Estado de São Paulo, 31 de julho de 1976.
[47] Essas questões serão apropriadamente tratadas no próximo subtítulo – a mudança do Festival para BH.
[48] Edino Krieger, Jornal do Brasil, RJ, 21de junho de 1976.
[49] *Ibid.*

ao autor, “com o respeito que merece um dos homens que maior contribuição tem dado para a formação humanista do pensamento latino-americano deste século”.[50]

No Festival de 1977, Eladio não atuou como professor, mas participou como intérprete e realizou importantes estreias. A sua ausência foi justificada em carta aos colegas: “[...] por motivos alheios à minha vontade, não faço parte este ano do grupo de vocês”. Após rever os acontecimentos que marcaram o Festival de Inverno, Eladio sugere aos professores que criem uma espécie de apostila de apreciação histórico-crítica dos principais movimentos estéticos do século XX – nacionalismo, politonalismo, dodecafonismo, música aleatória, eletrônica, concreta, etc (sem esquecer de uma dedicada à música brasileira e outra à música latinoamericana), com o intuito de aproximar ainda mais os alunos da música contemporânea.[51] Apesar do curto tempo em que é realizado o Festival, a expectativa de Eladio era que “[...] o aluno [atravessasse] proveitosamente a longa ponte que o separa, no tempo, da música que vocês, compositores, fazem hoje”.[52]

Em síntese, a preocupação do professor e intérprete Eladio refletia o pensamento da coordenação e de outros colegas com relação aos problemas para levar adiante o projeto cultural implementado pelo Festival de Inverno. Havia um abismo que separava duas realidades – a formação musical dos jovens, que não incluía a música do século XX e a proposta artística do Festival de Inverno – somando-se a inexistência de literatura musical em português sobre o assunto e, ainda, uma crítica discriminadora em relação à vanguarda e o pouco caso dos meios de comunicação que ignoravam a música do século XX.[53]

Para concluir, podemos fazer as seguintes considerações: apesar de não ter exercido nenhum cargo artístico no Festival de Inverno, Eladio se envolveu com a sua realização desde o primeiro instante, participando ativamente dos problemas por meio de ações e sugerindo uma mudança de rumo do Festival. Além dos contatos para a vinda dos compositores, a conquista de patrocínio para algumas encomendas, o intérprete realizou diversas 1as audições durante o Festival, refletindo seu compromisso com a música brasileira e latino-americana e seu engajamento com a arte de vanguarda. Considerando ser incomum no País a figura do empresário cultural com experiência em música erudita; muito menos relacionada a um intérprete-cantor, Eladio atuou destacadamente nessa posição. Afinado com as questões

[50] Boletim do XIII Festival. Depois do paraguaio Luiz Szarán, esta foi a segunda encomenda feita a um compositor latino-americano.
[51] Carta de Eladio datada de 07 de julho de 1977 (datilografada e xerocada), doada por Berenice Menegale.
[52] *Ibid.*
[53] *Ibid.*

estéticas e políticas do seu tempo, o músico é reconhecidamente um militante da música contemporânea.[54]

Quanto à Berenice Menegale, destacamos sua importância como coordenadora do Festival, principalmente na implantação de um projeto cultural de grandes proporções para a época, que repercutiu positivamente na vida cultural de Belo Horizonte e, de algum modo, em outras cidades brasileiras e latino-americanas.[55] Além de grande determinação para coordenar a área de Música do Festival de Inverno e o enfretamento de inúmeras dificuldades para a execução de um projeto cultural favorável à música do século XX, Berenice Menegale manteve-se também atuante como intérprete, executando com o mesmo bom gosto e seriedade obras para piano, música de câmara diversa (duos e trios, etc). Suas qualidades artísticas e humanas – preocupação com o futuro dos estudantes e a capacidade de redobrar esforços em várias direções – terminavam por sobrepor às inúmeras adversidades que as circunstâncias impunham.

Tomando como princípio a formação dos jovens estudantes mineiros e o desenvolvimento da música contemporânea brasileira, e o fato do Festival de Inverno ter implantado um projeto cultural de tamanha abrangência, ter recebido uma grande número de músicos conceituados - compositores, intérpretes, maestros e educadores -, atentos à realidade artística e educacional da época, isto irá contribuir efetivamente para o ensino universitário em Belo Horizonte e, provavelmente em outras partes do país.

Finalizando essa primeira sessão, apresentamos no quadro abaixo as obras encomendadas pelo Festival de Inverno e outras primeiras audições realizadas no período de 1972 a 1979.

QUADRO 01

Obras encomendadas pelo Festival de Inverno e outras primeiras audições realizadas no período de 1972 a 1979.

COMPOSITOR	OBRA	FORMAÇÃO
Almeida Prado	*Ritual da Palavra* (1972)	barítono, coro, grupo

[54] Maiores detalhes sobre a trajetória do intérprete e professor poderão ser apreciados em: LOVAGLIO, Vânia Carvalho. *Eladio Pérez-González: um militante da música contemporânea brasileira.* 129f. 2002. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, 2002.

[55] A política de valorização e divulgação da música contemporânea implantada pela coordenação do Festival de Inverno contribuiu para o surgimento de um mecenato musical em Minas Gerais em fins do século XX. Situação semelhante ocorreu durante o século XVIII, com a exploração do ouro e do diamante em cidades mineiras: Ouro Preto, Mariana, São João del-Rey, Tiradentes e Diamantina.

	encomenda	instrumental. Regente: Carlos A. Pinto Fonseca
Lourival Silvestre	*Anjos da Queda* (1974) **1ª audição mundial**	narrador, violão, coro e orquestra. Regente: Carlos A. Pinto Fonseca
Mário Ficarelli	*Sombra – uma parábola* (1974) **encomenda**	barítono, coro e grupo instrumental. Regente: Afrânio Lacerda
Roberto Martins	*Súplice – quando venian* (1975) **encomenda**	barítono, coro, percussão e fita
Gilberto Mendes	*Motetos à feição de Lobo de Mesquita* (1975) **encomenda**	barítono, oboé, violoncelo e piano
Joaquin Orellana	*Primitiva Grande* (1975)	instrumentos diversos e fita
Luis Szarán	*Añesu* (1976) **encomenda**	barítono e grupo instrumental Regente: Afrânio Lacerda
Ernst Mahle	*O amor é um som* (1976) **1ª audição mundial**	soprano e grupo instrumental Regente: Afrânio Lacerda
Ernst Mahle	*Maroquinhas fru-fru* (1976) **1ª audição estadual**	Ópera. Regente: Afrânio Lacerda
Manuel de Falla	*Ópera El Retablo de Maese Pedro* (1976) **1ª audição nacional**	solistas, orquestra e bonecos do Giramundo. Regente: Sergio Magnani
Lindembergue Cardoso	*Memória I* (1977) **encomenda**	coro e orquestra de câmara Regente: Afrânio Lacerda
Mário Ficarelli	*O Poço e o Pêndulo* (1977) **1ª audição estadual**	narrador e percussão. Regente: Cláudio Stephan
Nicolás Pérez-González	*Elegia* (1977) **1ª audição mundial**	barítono, narrador, coro e percussão. Regente: Cláudio Stephan
Willy Corrêa	*Memos* (1977) **1ª audição mundial**	soprano e percussão Regente: Cláudio Stephan
Ernst Widmer	*Rumos op.72* (1977) **1ª audição mundial**	narrador, coro, orquestra sinfônica, instrumentos Smeták, fita e público. Regente: autor
Ernst Widmer	*Incerto Nexo* (1977) **1ª audição mundial**	barítono e gr. Instrumental Regente: autor
Ricardo Tacuchian	*Cantata dos Mortos* (1965-1978) **1ª audição mundial**	barítono- declamador, coro e conjunto. Regente: Orlando Leite
Marco Antônio Guimarães	*Iauti-mirim* (1978) **Encomenda**	coro, cantor-narrador e instrumentos Regente: Orlando Leite
Rufo Herrera	*Nheengari* (1979) **encomenda**	solistas, coro e grupo instrumental. Regente: autor

1.1.2 A mudança para Belo Horizonte: estreias mundiais e problemas políticos para a UFMG

Como vimos anteriormente, em 1977, o XI Festival de Inverno foi realizado parcialmente em Ouro Preto. O boletim de divulgação informava que as atividades estariam concentradas em Belo Horizonte "sem, no entanto, esquecer suas raízes em Ouro Preto". O fato de estar "livrando a pequena cidade dos problemas ocasionados pelo descontrolado afluxo de turistas no mês de julho", passou a ser do interesse do próprio município, "através de consulta aos órgãos administrativos responsáveis pela cultura e pelo turismo".[56]

Tratando-se de uma cidade como BH, uma capital com uma população heterogênea, a proposta do Festival era não restringir suas atividades à sede da UFMG e aos meios intelectuais, mas levar parte da programação cultural (apresentações de teatro, dança, folclóricas, música popular e exibições de audiovisuais) às pequenas casas de espetáculo e auditórios da periferia, com o objetivo de oferecer "à população uma linguagem nova em termos de comunicação artística.[57] Na área de Música foram oferecidas as Oficinas de Execução Musical (cordas, sopros, percussão, coral e música de conjunto), valorizando-se a técnica de interpretação e o estudo da música nova, e a Oficina Multimédia (um trabalho com recursos do próprio meio e o emprego de toda e qualquer manifestação artística), buscando "a conscientização do artista contemporâneo em relação à sua obra e à realidade atual".[58]

Os professores convidados foram os compositores Dante Grela, León Biriotti, Koellreutter, Mário Ficarelli, Willy Corrêa e Rufo Herrera, e os professores-intérpretes Carlos Alberto Pinto Fonseca, Afrânio Lacerda, José Lucena e Noé Lourenço (residentes em BH), Amílcar Rodriguez (Uruguai), Moacyr del Picchia e Cláudio Stephan (SP), Watson Clis (RJ), Frio Endres e Margarita Schack (Alemanha), Fernando Lopes (Campinas), Odette Ernest Dias (Brasília).

Seguindo a opinião de críticos e musicólogos, o Estado de Minas informava que os Festivais de Inverno de Ouro Preto poderiam "[...] entrar para a história da música latino-americana como um dos principais divulgadores da moderna criação latino-americana", uma vez que estavam previstas onze primeiras audições mundiais de compositores latino-

[56] Boletim informativo do Festival de Inverno. Algumas atividades foram mantidas em Ouro Preto, como o Curso de Introdução à Cultura Brasileira para estrangeiros, os concertos de música de câmara e ballet, e outras programações que mantivessem a população ouropretana integrada ao Festival: a exposição *As mãos do povo*, as oficinas de Artes Plásticas, os Domingos de Criatividade para crianças da periferia, a Rua de Recreio, etc.
[57] O Globo, Regina Neves da Sucursal de BH, 23 de junho de 1977.
[58] *Ibid.*

americanos – *Memórias* de Lindembergue Cardoso, encomenda (coro e conjunto instrumental); *Memos* de Willy Corrêa (soprano e conjunto de percussão); *Trio* de Henrique de Curitiba (oboé, clarineta e fagote); *Rumos* de Ernst Widmer (coro, narrador e orquestra) e *Incerto Nexo*, também de Widmer (barítono e instrumentos); *Imágenes* de Dante Grela (oboé e piano com dois executantes); *Moviles Sonantes* de César Frachisena (conjunto instrumenta); *Auletas e Citaristas* de Iturriberry (oboé e tiorba); *Leraclimaó* de Héctor Tosár (oboé e violão); *Glosas de energúmenos* de Carlos Pellegrino (regente e alaúde); *Aulos* de Antônio Mastrogiovanni (oboé); *Stela Vindemiatrix* de Sérgio Cervetti (oboé e fita magnética).[59]

Sob o título *La musica contemporánea de América: tema del Festival de Belo Horizonte*, o jornal argentino *El Intransigente*, da cidade de Salta, também divulgou a realização do XI Festival de Inverno, considerado "[...] uno de los más importantes en Latinoamérica en cuanto a la labor que se desarolla en el ámbito de la musica contemporánea de América del Sur".[60] Entrevistado pelo jornal, Dante Grela destacou que o Festival "[...] nuclea anualmente a todas las ramas del arte y especialmente a cultores y estudiosos de la musica contemporánea". O compositor ressaltou também a programação artística, a composição do corpo docente, a execução de obras inéditas e a participação de intérpretes conceituados.[61]

Dante Grela dedicou a León Biriotti a obra *Imágenes* (para oboé e piano) que, "[…] además de compositor es un extraordinario oboísta, [y fué] quien participó del estreno y también interpretó otros trabajos propios y de otros autores".[62] Biriotti teve intensa participação na programação artística daquele Festival, além de executar obras de sua autoria - *Voyage autour de mon mombril* e *Speen*, para oboé solo -, foi responsável pela 1ª audição de obras de diversos compositores (Cervetti, Mastrogiovanni, Wilfried Yenksch, Jere Hutcheson, Istvan Lang, Iturriberry, Tosár e Pellegrino) e participou de improvisações coletivas.[63]

O jornal comenta ainda a vinda do Grupo de Percussão do Conservatório Brooklyn Paulista e a 1ª audição de diversas obras compostas para esta instrumentação: *Rumos* de Widmer e *Elegia* de Nicolás Pérez-González, que contaram com a participação do barítono

[59] O Estado de Minas, 22 de julho de 1977. Dos músicos citados, Grela e Franchisena são argentinos, Biriotti, Iturriberry, Tosár, Pellegrino, Mastrogiovanni e Cervetti são uruguaios, Nicolás é paraguaio e Pinzón é colombiano.
[60] *El Intransigente*, Salta (Argentina), 18 de setembro de 1977.
[61] *Ibid.*
[62] *Ibid.*
[63] Retirado dos programas dos concertos do Festival. Mencionamos a 1ª audição nacional ou estadual de outras obras: *Dimensional* de Aylton Escobar, para barítono e fita magnética; *Imbricata*, de Esther Scliar, para flauta, oboé e piano; *Trio* de Ernst Mahle, para flauta, oboé e clarineta; *Elegia* de Nicolás Pérez-González, para barítono declamador, coro misto e conjunto de percussão e *Quatro Micromovimentos* de Jesus Pinzón, para oboé solo.

Eladio Pérez-González, considerado "[...] un artista de notable calidad y que realiza um excelente trabajo en Brasil en cuanto a la interpretación, difusión y enseñanza de la musica vocal contemporánea y particularmente de compositores latinoamericanos".[64]

Retomando as questões relacionadas à mudança da sede do XI Festival de Inverno de Ouro Preto para Belo Horizonte, uma ampla discussão tomou conta dos jornais estaduais que levantaram suas consequências para diversos setores da sociedade. Em seu artigo *A frente fria que mudou o Festival de Inverno,* Regina Neves de O Globo analisa as explicações dadas pela UFMG, como o interesse de incluir o Festival de Inverno nas comemorações do cinqüentenário da Universidade e "[...] a necessidade de mudanças definitivas depois de dez anos de promoção do Festival, [diante da] falta de apoio da Prefeitura e da população de Ouro Preto (...)".[65] Com relação à esta última, a avaliação era que ela estava mais apática do que contrária à realização do Festival na cidade. Para os comerciantes:

> "[...] o Festival não significa um grande aumento de vendas e de receita para o município", relatou Neves. Já o Secretário Municipal de Turismo, Ângelo Osvaldo, admite que o que incomoda realmente a população é a repressão policial que tira a sua tranqüilidade: "ninguém gosta de morar numa cidade em que se tem que ser cheirado por cães policiais toda vez que se vai entrar num teatro e muito menos de ver esta cidade sempre presente no noticiário policial.[66]

A situação que levou a cidade a uma "repressão tão violenta" reflete um "sinal dos tempos", enfatiza Ângelo Osvaldo. A criação do Festival de Inverno "[...] coincidiu com a efervescência do movimento *hippie* e *underground* no País, com o aumento da disseminação da maconha e outros problemas que, mesmo não tendo nada a ver com o Festival em si, gerou uma vigilância excessiva".[67] Um exemplo clássico de repressão foi o caso Julien Beck, "que permaneceu oito meses na cidade sem nenhum problema, mas foi preso e extraditado quando se iniciou o Festival de Inverno".[68]

---

[64] El Intransigente, op.cit. sem número de página.
[65] Regina Neves, O Globo, 23 de junho de 1977.
[66] *Ibid.*
[67] *Ibid*. Conhecido como contracultura, o fenômeno surgiu na década de 1960 nos Estados Unidos e Europa e, posteriormente, em outros países fora do mundo desenvolvido, como um movimento profundamente questionador e libertário que representava um modo de vida, novas maneiras de pensar, de se relacionar com o mundo e com as pessoas baseado numa cultura marginal, *hippie*. Fora encabeçado pela juventude de classe média, cuja prática e ideário consistiam em "[...] [colocar] em xeque, frontalmente, alguns valores centrais da cultura ocidental, especialmente certos aspectos essenciais da racionalidade veiculada e privilegiada por esta mesma cultura". PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *O que é contracultura?* São Paulo: Editora Brasiliense, 1983. p.8.
[68] *Ibid*. O trabalho revolucionário desenvolvido pelo grupo no *Living Theater* consagrou internacionalmente os nomes de Julien Beck e Judith Malina. "Até 1964, o grupo teve sua sede em Nova York; a partir desta data, em

Quanto ao sintoma de apatia descrito pela jornalista, o Secretário acredita que a população acabou se sentindo "[...] a margem do Festival, pois a Universidade Federal de Minas Gerais utilizou a cidade apenas como cenário (sua arquitetura colonial), deixando de envolver a comunidade local".[69] Com relação ao apoio da Prefeitura de Ouro Preto, o Secretário considera que foi feito o possível frente a falta de recursos do município e reclama o fato de terem sido avisados da mudança somente a três meses da sua realização. Neves acredita que essas mudanças começaram a ser esboçadas no ano anterior, quando o Festival estava para completar 10 anos de existência. Considerado "[...] o mais antigo e conceituado festival do País, que inspirou inclusive o aparecimento de uma série de outros festivais, sentia [-se] a necessidade de mudança para se evitar uma crise".[70]

Para tratar do tema, o jornalista do Estado de Minas intitulou seu artigo de *A morte do Festival de Inverno ou Cultura não enche barriga*, utilizando a mesma imagem adotada na divulgação do Festival de Inverno - um portal - e, adicionou a ela uma guilhotina e um balde, numa óbvia alusão à morte do evento e ao movimento revolucionário francês.[71] Para o autor (a), a morte do Festival já estava consagrada, sendo possível identificar as suas causas: "insensibilidade à cultura, intolerância das autoridades, orgulho próprio, incompetência, mas, acima de tudo, burrice crônica". Foi também lembrado o episódio ocorrido em 1971, quando o Festival "sofreu a maior manifestação de repressão policial que culminou com a prisão e a expulsão do País dos membros do Living Theater, liderado pelo internacional Julien Beck".[72] Desde lá, sua morte vem sendo anunciada. "Influenciada pelas incansáveis investidas policiais contra os participantes do Festival, a coordenação resolveu 'descongestionar Ouro Preto'".[73]

O autor, entretanto, considera que a transformação substancial foi inspirada pelo próprio reitor da UFMG, Eduardo Osório Cisalpino, ao constatar a impossibilidade de enquadrar o conceito acadêmico de extensão universitária a "um acontecimento cultural mais livre, menos formal, de criação coletiva e – por que não – de curtição". Segundo o autor, o

---

função de problemas com as autoridades, passou a viver o exílio europeu, tendo estado no Brasil em 1971". PEREIRA, 1983. p.77.

[69] Segundo a jornalista, a profª. Otaíza Romanelli, do curso de pós-graduação em Educação da UFMG, realizou pesquisas com a população de Ouro Preto acerca do funcionamento do Festival de Inverno na cidade e divulgou explicações parciais, uma vez que o teor completo nunca foi divulgado. Regina Neves, O Globo, 23 de junho de 1977.

[70] Regina Neves, O Globo, 23 de junho de 1977.

[71] O Estado de Minas, sem data.

[72] Julien Beck e sua mulher Judith Malina vieram a Ouro Preto atraídos pelo que se falava do Festival como promoção cultural, única no gênero em toda a América Latina. Segundo Júlio Varella, um dos organizadores, "[...] apesar de não estarem participando do Festival, a expulsão do grupo causou um mal-estar na sua estrutura, que quase levou o Festival ao chão". Estado de Minas, 4 de maio de1980.

[73] O Estado de Minas, sem data.

reitor esperava que o Festival "[...] se [convertesse] em cursos mais ortodoxos, ministrados em sala de aula, ironicamente denominados de oficina". Temendo haver aglomerações em Ouro Preto, "[...] que poderiam se transformar em concentrações, assembléias – e quem sabe? – em ato público de estudantes", o autor acredita que a reitoria usou de um álibi para transferir o Festival de Ouro Preto para BH – "[...] comemorar os veneráveis 50 anos da Universidade Federal".[74] Fora todos os problemas anunciados, foi indicada para assumir a coordenação geral do XI Festival, a profª. Maria Luiza Ramos que, incluindo a sua inexperiência, perdeu o apoio de vários setores da universidade: Fundação de Desenvolvimento à Pesquisa – Fundep, Conselho de Extensão, Escola de Belas Artes e dos coordenadores dos antigos festivais.[75]

Partindo de uma retrospectiva dos primeiros Festivais, a constatação de um crescimento e abrangência em todos eles levou à ideia de descentralização do Festival, dividindo-o primeiramente entre outras cidades para, finalmente, levá-lo para BH. Referindo-se à pesquisa realizada pela profª Otaíza Romanelli durante o VII Festival (1973), por meio de 440 questionários, demonstrando que parte da população aceitava o Festival – uns tinham uma atitude de aceitação total, outros parcial, predominando esta última - e outra o rejeitava (mas a rejeição era pequena), concluiu-se que as relações eram positivas – "[...] 50% da população [participou] da programação cultural, 75% [demonstrou] interesse em participar do Festival e 66% [declarou] ter recebido influência do Festival".[76] Uma segunda pesquisa, feita pela mesma professora, demonstrou "[...] que os professores queriam passar o Festival de movimento de extensão e turismo cultural para um acontecimento onde isto ocorresse, mas estivesse também implícita a possibilidade de se fazer uma reflexão sobre a arte brasileira".[77]

Após o encerramento do XI Festival de Inverno, Berenice Menegale redigiu um documento manifestando sua percepção sobre os fatos que envolveram a sua realização em BH, reconhecendo a existência de posições e interesses distintos entre a reitoria da UFMG e os coordenadores dos cursos. Apesar de "[...] incompreendido e mal divulgado", o Festival de Inverno tem feito muito pelo "momento cultural brasileiro". A sua importância intrínseca consiste naquilo que ele representa: "[...] está em tudo o que tem de não-acadêmico, de inovador, de estímulo à criação, de oportunidade de informação, de experimental". Para Berenice, é justamente essa força e esse caráter enquanto acontecimento que devem ser preservados: "[...] o de ser uma grande oficina de arte, onde estudantes e público tenham

[74] O Estado de Minas, sem data. Em 1974, o prof. Eduardo Cisalpino tornou-se reitor da UFMG, administrando do VIII ao XI Festival de Inverno.
[75] *Ibid*. Somente Berenice Menegale concordou em participar das reuniões propostas pela coordenadora geral.
[76] O Estado de Minas, sem data.
[77] *Ibid.*

contato com artistas e obras representativas do momento presente, onde os participantes possam produzir, sentir e informar-se".[78]

Berenice acredita na existência de um grande público em potencial a ser atingido pelo Festival. Além dos estudantes e da platéia que assistem aos espetáculos e concertos, "há todo um público pelo Brasil afora, que pode receber influência indireta, mas importantíssima, como é o caso dos grupos musicais e teatrais cujos líderes se atualizam nos Festivais de Inverno". Para conquistar o público específico – "[...] o de jovens já comprometidos com a experiência da atividade artística, ou didático-artística, em todos os cantos do país" – é necessário que haja "um apoio infra-estrutural permanente, para levantar recursos, administrar, divulgar e documentar".[79]

Quanto à realização do Festival em BH, a coordenadora acredita que a experiência foi esclarecedora e positiva em alguns aspectos, considerando que "[...] as dificuldades crescentes que temos enfrentado em Ouro Preto poderiam ser todas reduzidas por uma infra-estrutura eficiente, por um planejamento antecipado e realista, que compensassem as deficiências da cidade pequena, os recursos limitados, assim como a distância da sede da Universidade".[80]

Berenice não considera o ambiente de Ouro Preto indispensável para a área de Música, uma vez que em BH houve comprovada participação e produtividade, calcadas "[...] na qualidade do grupo de professores e nos objetivos formulados".[81] Entretanto, sendo o Festival de Inverno de Ouro Preto "[...] um acontecimento rico de mostras e registros, (...) uma referência para todo o ambiente artístico brasileiro", a sua total realização em BH poderia levá-lo a "[...] se [perder] inteiramente na indiferença da Capital, que não pode parar durante um mês para ser sede de uma transfusão cultural, fato que Ouro Preto comporta". Por último, ressalta o fato do mesmo ter transcendido os objetivos atuais da Extensão Universitária e, "por isso mesmo, não deve ser por ela limitado, mas compreendido em toda a sua abrangência".[82]

Como podemos perceber, Berenice Menegale não se colocava inteiramente contrária a realização do Festival de Inverno em Belo Horizonte, pois, logisticamente, Ouro Preto se tornara um local complexo para a área de Música. Alguns problemas podem ser elencados – o constante desgaste e o risco de levar os pianos e os aparelhos de som da FEA, a falta de uma acomodação apropriada para os professores (geralmente ficavam hospedados numa mesma casa) e a extensa distância entre os locais onde se realizavam os cursos, os concertos, onde se

[78] Berenice Menegale, depoimento escrito com data de 25 de setembro de1977. Não sabemos se foi publicado.
[79] *Ibid.*
[80] *Ibid.*
[81] *Ibid.*
[82] *Ibid.*

acomodavam os estudantes e funcionava a coordenação. Inicialmente, havia uma grande motivação para se realizar o Festival de Inverno em Ouro Preto – uma cidade pequena, com uma rica arquitetura, uma beleza natural e de imensurável importância cultural, porém, com o passar do tempo, a expansão dos cursos levou o Festival a uma proporção "gigantesca", deixando a cidade incomodada com a sua presença e oferecendo enormes desafios a administração universitária.[83]

Além dessas questões, outros temas envolvendo a realização de um festival de música erudita no País começaram a ser levantados e tomaram conta dos noticiários nacionais. Para analisar a importância desses eventos, João Câncio Porda Filho, do Estado de São Paulo, convidou algumas personalidades representativas do meio musical para emitirem opinião sobre a situação da educação musical brasileira. Sob o tema *Festivais de Inverno: os resultados justificam o luxo?,* o jornalista destacou os três festivais de maior prestígio nacional – o de Ouro Preto (MG), o de Petrópolis (RJ) e o de Campos do Jordão (SP), envolvendo cerca de 800 estudantes, e referiu-se ao movimento como "[...] a febre importada da Europa e dos Estados Unidos que atingiu o País".[84]

Quanto ao Festival de Campos do Jordão, José Luís Paes Nunes, diretor do Departamento de Música do Instituto de Artes da Universidade de Campinas – Unicamp, fez severas críticas: considerou a sua realização "[...] um requinte dos mais raros, já que a estrutura para o ensino musical é quase inexistente e ainda é comum a importação de instrumentistas de outros países para compor o quadro das orquestras brasileiras". Nunes chamou a atenção para o "[...] alto valor que os órgãos públicos despendem para os festivais com a contratação de professores estrangeiros e brasileiros e outros gastos". Foi citada a vinda do violoncelista Mitislav Rastropovitch que deverá custar 16 mil dólares à Secretaria de Cultura, Ciência, e Tecnologia do Estado de São Paulo, valor suficiente para pagar o salário anual de um professor-doutor na Universidade de São Paulo – USP com dedicação em tempo integral ao ensino e salário médio mensal de 22 a 24 mil cruzeiros. "O violinista Ruggiero Ricci irá receber 120 mil cruzeiros para tocar num concerto em Campos do Jordão, enquanto um brasileiro recebe 10 mil para tocar com uma orquestra nacional.[85]

Nunes argumenta que "[...] essas verbas poderiam ser melhor empregadas na estruturação de cursos ou projetos culturais que realmente formassem uma base musical mais

[83] Certamente, estas questões teriam menor impacto na capital, uma vez que as sedes da FEA e da antiga Escola de Música da UFMG são próximas e estão localizadas na área central da cidade, o que facilita o fluxo de professores, alunos e público.
[84] O Estado de São Paulo, João Câncio Porda Filho, 02 de julho de 1978.
[85] *Ibid.*

sólida no País. Todos concordam de uma só voz, que o tempo é de investir em escolas, para formar instrumentistas, compositores, musicólogos e professores". Nunes critica ainda o fato dos festivais estimularem a festividade no seu sentido mais provinciano e a programação dos concertos: "[...] as mesmas preferências estéticas ou peças de batalha, a mesma hipocrisia apreciativa, as investidas discutíveis no tocante à cultura". Como alternativa educacional, propõe que seja dado um apoio irrestrito ao canto coral como programa de base, pois um projeto dessa natureza não exigiria verbas astronômicas e o seu retorno em termos de gratificação cultural é bastante expressivo. Sua ideia se assemelha ao projeto desenvolvido por Villa-Lobos, "interrompido pelo negativo hábito da descontinuidade administrativa".[86]

Para Benito Juarez, regente da Orquestra Municipal de Campinas, "[...] é preciso valorizar o profissional que se tem, dar-lhe possibilidades de estudo, de desenvolvimento. Se partirmos para uma política de importação de músicos, não chegaremos nunca a nada". Juarez acredita que exista um número considerável de músicos com grande potencial, principalmente os jovens, que não têm oportunidade de participar do mercado de trabalho. Diferentemente do "[...] músico de outros países, onde a formação e profissionalização já estão resolvidas, [os nossos] ficam em desvantagem". Juarez é favorável à vinda do músico estrangeiro para lecionar no Brasil, assim como fez o Japão quando importou professores e "montou tantas escolas que hoje tem a melhor formação de instrumentistas de cordas do mundo". Apesar da grande efervescência musical de 10 anos para cá, Juarez lamenta que isto não tenha se refletido positivamente no ensino musical, visto que não ocorreu a criação de escolas ou mesmo investimentos para a melhoria das que já existiam.[87]

Para falar sobre os festivais, o compositor Willy Corrêa de Oliveira, professor da Escola de Comunicações e Artes – ECA da USP, diz que "não dá para por tudo no mesmo balaio". Com relação ao Festival de Inverno de Ouro Preto, desde que Berenice Menegale assumiu a direção, ele está muito bem estruturado. "O enfoque é basicamente o século XX, o presente, em que muito festival por aí não está interessado. Afinal, mexer com o presente é sempre perigoso". Willy fez algumas considerações: primeiramente, esse tipo de música não

[86] O Estado de São Paulo, João Câncio Porda Filho, 02 de julho de 1978. Em 1931, Villa-Lobos apresentou ao governo de Getúlio Vargas um projeto de educação musical das massas baseado no canto orfeônico. "Esse plano objetivava aproximar o artista e o povo ou, as massas e a arte, em função da política que negava o passado *como o momento da* ligação da arte a uma ínfima parcela da população (elite burguesa), num total desvinculamento do povo em geral". Villa-Lobos identificou-se com o populismo e o ufanismo e a "Revolução acabou sendo vista como uma *revolução moral e estética*, capaz de levar, a todo povo brasileiro, a proposta modernista". CONTIER, Arnaldo Daraya. *Brasil Novo – Música, Nação e Modernidade: os anos 20 e 30*. v.1. 549f. 1988. Tese (Livre Docência em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 1988. p.220-222-224-232-234.

[87] O Estado de São Paulo, João Câncio Porda Filho, 2 de julho de 1978.

dá lucro (como uma sinfonia de Beethoven, por exemplo), "em segundo lugar, porque se mexe com uma criação em que circulam todos os conflitos do momento (o que não interessa aos programadores de festivais)", e por último, o festival tem o caráter informativo, uma vez que pensar em "formação em um mês é um ato de alienação (...)".[88]

Willy ressalta a postura de Berenice Menegale que dá "total liberdade aos participantes do festival, sem qualquer consideração ideológica repressiva", compreendendo que um projeto cultural deve atender às necessidades criadoras do ser humano e não o "compromisso com a ideologia do lucro, servindo de matéria para a boa imagem dos organismos manipuladores de cultura" e para as vantagens pessoais (vaidade, conchavos para convites, etc.). Nesse aspecto, o projeto "não se destinaria à solução dos problemas imediatos do homem, mas ao desenvolvimento de sua capacidade criadora.[89]

Questionado acerca da realização dos festivais e do ensino de música no Brasil, Koellreutter, "[...] responsável pela formação de uma safra de compositores brasileiros, responde que estão ensinando música por processos obsoletos e anacrônicos, o que não oferece nenhum atrativo, principalmente para os novos compositores (...)". Como não existe uma escola que ensine a música do nosso tempo, a falta de métodos está levando o ensino para uma área perigosa, o "valetudismo". Koellreutter lamenta que se faça tão pouco para suprir a falta de professores e regentes: "É preciso investir muito mais nessa área, com vistas a eliminar o amadorismo que persiste nos festivais como um reflexo de um ensino incipiente e para o qual se dá pouca atenção no Brasil".[90]

Como podemos constatar, o Festival de Ouro Preto se destaca do de Campos do Jordão em dois aspectos básicos: no campo ideológico, por estar comprometido com a arte contemporânea e defender um projeto de divulgação da música do século XX, e no financeiro, por não possuir os mesmos recursos que este último para a implantação do seu projeto cultural. Ao contrário, a coordenadora da área de Música do Festival de Ouro Preto buscava sempre o apoio de órgãos públicos e outras entidades sediadas no País, no sentido de promoverem a vinda de músicos estrangeiros, tão importante para a formação musical brasileira contemporânea. O mesmo esforço foi empreendido ao se iniciar uma aproximação com os compositores latino-americanos nos anos seguintes.

Algumas das questões acima mencionadas – o investimento na formação do músico, a falta de professores de composição e de escolas de música preparadas para o ensino da música

[88] O Estado de São Paulo, João Câncio Porda Filho, 2 de julho de 1978.
[89] *Ibid.*
[90] *Ibid.*

contemporânea no Brasil – serão apontadas nos próximos capítulos e amplamente discutidas pelos participantes dos Encontros de Compositores Latino-americanos de BH.

1.1.3 Primeiras audições mundiais: a fusão musical entre compositores e intérpretes

Iniciado o período de ênfase à música do século XX, seguido da fase de encomenda de obras e, por fim, a política de valorização da música brasileira e latino-americana, inúmeras obras de referência do repertório contemporâneo passaram a ser divulgadas no Festival. O público tomou contato com a música de compositores de diferentes estéticas e nacionalidades – dos nacionalistas e neoclássicos a dodecafonistas e vanguardistas – Villa-Lobos, Lorenzo Fernandez, Camargo Guarnieri, Osvaldo Lacerda, Cláudio Santoro, Guerra-Peixe, Gilberto Mendes, Lindemberge Cardoso, Rufo Herrera, Mario Davidovsky, Carlos Guastavino, Graciela Paraskevaidis, Ravel, Debussy, Jolivet, Martinu, Caplet, Ibert, Louvier, Prokofieff, Stravinsky, Bártok, Hindemith, Berio, Schoenberg, Ligetti e outros.

Apesar de o foco da área de Música ser a valorização e divulgação da música erudita contemporânea, para o que foram contratados professores e compositores, foi noticiada a apresentação de uma peça inédita do compositor mineiro Joaquim Emerico Lobo de Mesquita no Festival de Inverno. "Descoberta recentemente em velhos arquivos mineiros pelo musicólogo alemão Francisco Curt Lange", a obra foi guardada no Museu da Música pelo Arcebispo de Mariana.[91] A exceção aberta pelo XI Festival de Ouro Preto para a 1ª audição da obra de Lobo de Mesquita representava o reconhecimento de seu valor histórico-cultural pelas comunidades artística, religiosa e científica brasileiras.

O concerto foi realizado em Ouro Preto, na Igreja de São Francisco de Assis, sob a regência do maestro Sérgio Magnani, atendendo a sugestão dos participantes do I Encontro Nacional de Artes – ENA que, "[...] agradecidos com a acolhida que lhes dispensou Dom Oscar de Oliveira – Arcebispo de Mariana - resolveram que essa seria a melhor maneira de homenageá-lo". Foi apresentado o *Pater*, *Ave*, *Gloria* (1783), para duplo quarteto vocal e cordas, além de outras obras do referido compositor: *Ave Regina Coelorum,* para voz e cordas, *Diffusa esta gratia* (1783), para vozes e cordas e *Astirerunt Reges* (antífona), para solistas, coro e orquestra.[92]

[91] Diário Popular, São Paulo, 19 de junho de 1976.
[92] Num gesto de cordialidade, Dom Oscar de Oliveira recebeu vários musicólogos no Museu da Arquidiocese de Mariana por ocasião o I Encontro Nacional de Artes. Em retribuição, a Coordenação do Festival fez uma

A realização do I Encontro Nacional de Artes – ENA foi considerada pelo coordenador-geral do Festival de Inverno, prof. José Eduardo da Fonseca, a principal atração e marco comemorativo dos 10 anos do Festival, tendo como objetivo transformar Belo Horizonte, durante três dias, num centro cultural do País.[93] Fez parte da programação do evento, conferências e debates sobre música, literatura brasileira, museu, teatro e artes plásticas. Além da conferência do maestro Sérgio Magnani sobre a Pesquisa Etno-musicológica, do debate sobre Reciprocidade de Influência das Músicas Popular e Erudita, que reuniu o maestro Júlio Medaglia, o compositor Aylton Escobar, José Coelho e Dulce Martins Lamas, houve discussões acerca dos currículos das escolas de música, da profissionalização do músico e do mercado de trabalho. Na plenária geral, tratou-se do tema *Festival de Inverno – Balanço e Perspectivas, para que a Universidade colha sugestões que indiquem novos caminhos à promoção.*[94]

Ainda sobre o 1º ENA, destacamos a matéria realizada pelo Estado de São Paulo – *Artistas lamentam a ausência do público* – baseada num documento redigido pelos artistas plásticos constatando que "[...] a grande maioria da população brasileira encontra-se marginalizada do processo cultural do País", e outros relatórios produzidos pelos diferentes grupos que analisaram o momento atual da arte brasileira. O ponto comum foi a afirmação acerca das dificuldades enfrentadas para o exercício e o desenvolvimento da Arte: "[...] o alarme generalizado que sentem músicos, professores, estudantes e estudiosos pelo futuro da vida musical brasileira – elemento essencial da nossa cultura – ameaçada a curto, médio e a longo prazo por distorções e deficiências" em relação ao ensino oferecido aos profissionais e à formação de público.[95]

Retomando as primeiras audições realizadas em 1977, fazemos um recorte para ressaltar a presença de dois conceituados intérpretes que desenvolveram grande atividade artística no Festival de Inverno – Odette Ernest Dias e Amílcar Rodriguez Inda – marcando a estreia de importantes obras contemporâneas, especialmente brasileiras e latino-americanas, além de incitarem os compositores à composição pelas suas qualidades artísticas. Odette

---

homenagem ao Arcebispo, oferecendo-lhe a 1ª audição mundial da música de Lobo de Mesquita. Cartas do prof. José Eduardo da Fonseca, coordenador geral do Festival, e do Arcebispo de Mariana, Dom Oscar de Oliveira, divulgadas no Boletim do Festival em 22 de julho de 1976. As obras foram conservadas pelo Arcebispo de Mariana, recolhidas por Conceição Rezende e reestruturadas pelo maestro Sérgio Magnani. Informações retiradas do Boletim do X Festival de Inverno, 22 de junho de 1976.

[93] O Estado de Minas, 6 de julho de 1976.

[94] *Ibid.*

[95] O Estado de São Paulo, 8 de julho de1976. Essas questões, que são relativas à área de educação artística e, mais especificamente, à educação musical no Brasil, serão discutidas durante os Encontros de Compositores Latino-americanos de BH.

lecionou flauta transversal e participou intensamente como intérprete em vários Festivais de Inverno de Ouro Preto e Diamantina e outros eventos promovidos pela FEA, nas décadas seguintes. "Em 2005, Odette [completou] 55 anos de profissão, com uma carreira integralmente dedicada à música. Foi premiada diversas vezes no Brasil e na França e é considerada a madrinha de praticamente todos os grandes flautistas brasileiros".[96]

Recordando os primeiros contatos com Eduardo Bértola, Odette comenta que o compositor gostava de escrever música eletroacústica, mas dedicou-lhe uma obra acústica – *Traslationes* (1976)[97], após ouvir sua obra *Trópicos*, executada por Odette, Walter Alves de Souza e Joaquin Orellana, em 1ª audição, em 1975, no IX Festival. O compositor estudou o instrumento e sabia tirar os efeitos e as sonoridades que desejava, salienta Odette. A intérprete admira alguns traços composicionais de Bértola, como a economia de recursos e a clareza de intenções musicais. Bértola escreveu também *Anjos Xipófagos* (1976) para duas flautas (segundo Odette, deve ser executada por dois rapazes ou duas moças, criando uma fusão total) e *La vision de los vencidos,* para quatro flautas (dedicada a Graciela Paraskevaídes e Coriún Aharonián).

Odette fala do seu interesse pela música latino-americana:

> *La vision de los vencidos* tratava dessa questão da ligação com a música pré-colombiana, da idéia da música da América Latina com a música do índio. (...) Desde a contemporaneidade vem se falando das raízes da música latino-americana. Eu faço parte de uma sociedade americanista na França e recebo boletins com publicações fantásticas, são pesquisas antropológicas. O que eu vejo nessa questão da latino-americanidade é o olhar sobre a identidade, as raízes, as características da música latina, indígena, pré-colombiana. A obra do Bértola me proporcionou uma visão dos vencidos, uma atitude histórica e cultural completamente diferente. Ele estudou na Europa, mas é uma outra visão. Isso é muito importante.[98]

Outro compositor que Odette recorda com carinho é Lindembergue Cardoso, que compôs a obra *Seis Aspectos de Ouro Preto* para seus alunos durante o X Festival. Odette expressou sua preocupação ao compositor sobre a falta de material para trabalhar com uma

[96] No IV Encontro de Compositores e Intérpretes, Odette executou as seguintes obras: *Divertimento para quinteto de vientos* de Garrido-Locca, *Zig-zag* de Eduardo Cáceres, *Quinteto para sopros nº 5* de Estércio Márquez Cunha e *Alguém move o ar na quietude da noite* de Edson Ortolan (para quinteto de sopros); *Pájaro negro* de Agustín Fernandez, *Querrequerres* de Adina Izarra, *Cabral 04 Melos* de Sérgio Canedo, *Ricanstruction* de William Ortiz e *Cronos X* de Roberto Victorio (para flauta e outros instrumentos). Retirado do programa.

[97] Odette comenta que tentou gravar esta obra no seu último CD, patrocinado pelo MEC, mas como não receberam a autorização da mãe do compositor tiveram que retirá-la (a mãe de Bértola afirma ter enviado o documento, porém, este nunca chegou).

[98] Entrevista com Odette Ernest Dias, Rio de Janeiro, 28 de abril de 2007. Odette Ernest Dias se aposentou pela UnB, em 1995, mora atualmente no Rio de Janeiro e leciona no Conservatório Brasileiro de Música como professora contratada.

turma numerosa de alunos. Este lhe respondeu: "vou fazer uma peça para dez flautas, multiplicável". E, ali mesmo, na mesa do café da manhã, Lindembergue esboçou as primeiras ideias musicais. O compositor explicou aos alunos a sua escrita musical e os recursos que utilizou para criar novas sonoridades. Aquela experiência foi inédita para os jovens que não tinham quase contato com a música contemporânea e a 1ª audição foi realizada em 1976, no Teatro de Ouro Preto, por um grupo de quase 30 flautistas.[99] Dedicada à flautista e "[...] à intrépida e maravilhosa amiga, diretora musical do Festival, Berenice Menegale, [a obra] é hoje tocada no 'Brasil, Europa e Bahia, e até nos USA'".[100]

Odette vê na linguagem de Lindembergue uma forma de representação pictórica, o que mostra a relação do compositor com a pintura. Por entender que a música é um código musical, é possível compreender as intenções do compositor e interpretar uma obra por meio do seu aspecto visual. "Mesmo para quem não lê música, não há mistério algum", argumenta Odette.[101]

Em 1978, Lindembergue escreveu *Outros aspectos de Ouro Preto*, novamente para Odette e seus alunos, que estreou no XII Festival. Em 1981, o XIV Festival de Inverno fora realizado em Diamantina e o compositor dedicou à flautista e ao clarinetista Paulo Pedro Linhares, mestre da Banda do Batalhão da Polícia Militar, a obra *Cinco por dois*, em que os músicos tocam cinco instrumentos: flauta, flautim, flauta em sol; sax e clarineta. Quanto à personalidade do músico militar, ressalta: pessoa séria, culta, boêmia, que tocava clarineta muito bem e logo se integrou ao grupo de professores. Naquele ano, o clarinetista coordenou um projeto reunindo orquestras e bandas da região.[102]

Sobre o importante trabalho que a amiga musicista vem realizando, Berenice Menegale fala: "[Odette] tem ensinado muita gente a tocar flauta, porém, mais que isso, tem transmitido esse prazer único que a música proporciona". Em suas andanças durante os Festivais de Inverno de Diamantina, "Odette descobre tesouros musicais nos arquivos da cidade. Através da adesão dos músicos amadores locais – que ela contagia e conquista para o prazer de cantar e tocar juntos – faz reviver esses sons do século XIX e início do século XX entre os muitos sons de Diamantina".[103]

---

[99] Entrevista com Odette Ernest Dias, Rio de Janeiro, 28 de abril de 2007.

[100] Encarte do CD de Odette Ernest Dias – selo Rádio MEC. A obra *Seis aspectos de Ouro Preto* foi gravada nos Estados Unidos, com a participação de Wendy Rolfe, e consta neste CD. Segundo Odette, a obra foi apresentada em 2002, no IV Encontro de Compositores *in memorian* a Lindembergue Cardoso que faleceu em 1989.

[101] Entrevista com Odette Ernest Dias, Rio de Janeiro, 28 de abril de 2007.

[102] Os músicos executaram ainda a *Sonatina* de Jolivet, uma obra dificílima que o clarinetista tocou admiravelmente bem. Entrevista com Odette Ernest Dias, Rio de Janeiro, 28 de abril de 2007.

[103] Retirado do encarte do CD de Odette, editado em 2005 pelo Selo Radio MEC.

Do repertório para flauta solo, Odette executou as seguintes obras no Festival: *Improvisos para flauta só* de Maurice Ohana, *Mei* de Kazuo Fukushima, *Flautatualf* de Jorge Antunes (obra cênica, cuja estreia nacional foi feita por Odette em Brasília), *Variações para flauta sobre um tema de G. Duffay* de Ernst Widmer (dedicada à intérprete), *Só para flauta* de Guilherme Bauer (em estreia estadual).

Ao lado do violonista uruguaio Amílcar Rodriguez Inda e de outros colegas, Odette realizou em 1ª audição mundial o *Trio* de Ariel Martinez e *Postales* de Gerardo Guevara e, em provável estreia nacional, o *Divert-intento* de Orellana e *Seis Piezas para flauta e guitarra* de Juan José Iturriberry. Com Edelton Gloeden, fez *Desafio para flauta e violão* de Sérgio Vasconcellos Corrêa e *Tresis para violão e flauta* de Leonardo Balada. Junto a outros colegas (Jacobs, Braunwieser, Pagnot, Berenice, Walter, Biriotti), apresentou trios de diversos autores – Roussel, Jean-Michel Damase, Darius Milhaud, Szervánsky – e participou de importantes estreias com grupos de câmara.

Amílcar Rodriguez Inda foi um divulgador da obra para violão solo de compositores latino-americanos no Festival. Interpretou *Apunte 2* (1ª audição mundial) e *Apunte 1* de Rivero, *El Surtidor* de Koch, *Bagatelas* de Iturriberry e *El paseo del caballo* e *Suíte alumna* de Mito Talvis, e foi dedicatário de León Biriotti na obra *Memória de la vilhuela de Indo Ignez*, escrita pelo seu conterrâneo durante o XII Festival de Inverno, em 1978.

Mencionado anteriormente, Biriotti é reconhecido pelo seu talento como oboísta e teve intensa atividade como compositor e intérprete no Festival de Inverno, divulgando a música contemporânea (incluindo sua obra), com várias primeiras audições, inclusive compondo durante o Festival. Ao lado de Amílcar, Biritotti realizou a 1ª audição mundial de obras de diversos compositores uruguaios – *Leraclimaon* de Héctor Tosár, *Glosas de energúmenos para director y laúd* de Carlos Pelegrino, *Auletas y citaritas* de Juan José Iturribery e *Estoy a dos* de Renée Pietrafesa. Com Fernando Lopes, executou *Impulsioni* (1975) de Istvan Lang, para oboé e piano; com Berenice Menegale apresentou *Construction Set* (1973) de Jere Hutcheson, além de outras obras para oboé e fita magnética – *Stela Vindemiatrix* de Sergio Cervetti, *Aulos* de Antonio Mastrogiovanni (compositores uruguaios) e *Zusamenngefuegtes* de Wilfried Jenksch (oboé e charleston), estas últimas de 1975, e *Metamorfose segundo Kafka*, de sua autoria, em 1975.[104] Registramos também sua participação em improvisações coletivas: *Improvisação* para oboé, tiorba e piano, com Amílcar e Berenice, e *Epifanias* (proposta de Willy Corrêa de Oliveira), com Odette, Amílcar e Willy ao piano.

[104] As fitas foram gravadas no Pequeno Estúdio de Montevidéu.

Além da obra dedicada a Amílcar, Biriotti escreveu, durante o XII Festival, duas obras a partir de algumas provocações – *Crônica de Ouro Preto* e *Geminis:*

> Me lembro que havia um piano que estava com problemas e produzia sons "estranhos" e, visitando diferentes lojas de pedras de Ouro Preto, encontrei um livro de poemas escrito por um poeta que vivia lá e compus uma obra para ser cantada-recitada por um barítono, para esse piano e oboé, que foi apresentada por Eladio, Berenice e eu. Nessa oportunidade, havia sido convidado um violonista uruguaio chamado Amílcar Rodriguez Inda e ele havia levado dois violões, um alaúde e uma tiorba (...). Caminhando pelas ruas, eu e Eladio cruzamos com o Amílcar que estava desesperado, pois na noite seguinte teria que fazer um pequeno concerto e sua unha havia quebrado. Eu lhe pedi emprestado um de seus violões, fui até o hotel e compus uma obra para ser tocada principalmente pela mão esquerda (...). Estavam participando também Lola Benda e sua filha. Ariana Pfister, ambas excelentes violinistas. De modo que compus uma obra para dois violinos (...). Por essa razão o nome da obra *Geminis:* dois irmãos gêmeos são muito parecidos, mas nunca totalmente iguais.[105]

Um outro compositor latino-americano que teve grande participação no Festival de Inverno foi Dante Grela e, como seus colegas, recebeu várias motivações para compor durante o evento.

> (...) Eu me lembro que escrevi uma peça para o Biriotti durante o Festival – *Imagenes* - para oboé e piano com dois executantes. E uma coisa importante que me chamou a atenção é que havia muitas motivações criativas. No meu caso, houve vários Festivais em que eu compus música durante os Festivais enquanto dava aulas. E penso que com outros compositores também se dava o mesmo, como aconteceu com Biriotti, pois havia toda essa efervescência que estimulava o trabalho criativo. E se executava também.[106]

Ao ser convidado para o XI Festival de Inverno (1977), Grela teve seu primeiro contato com BH e com a FEA. No ano seguinte, o Festival foi realizado em Ouro Preto e o contato de Grela com a cidade, com outros compositores e intérpretes, com o Teatro Municipal, representou novos estímulos para ele compor.

> Em 1978, voltei para o Festival em Ouro Preto (...). A cidade tem toda uma carga muito particular da época da escravidão e a gente sentia isso de alguma maneira (...). E me impactou muito a característica do Teatro de Ouro Preto, todo de madeira, muito ligado ao barroco mineiro. E como sou um compositor que tenho interesse e trabalho muito com timbres e espaço, me

[105] Entrevista com León Biriotti em Montevidéu, 6 de maio de 2006. As obras *Voyage autour de mon nombril* e *Spleen*, de sua autoria, foram executadas por ele em provável estreia nacional. Segundo Biriotti, a família Benda é uma família de músicos desde a época do barroco e, naquela época, vivia em São Paulo.
[106] Entrevista com Dante Grela, Rosário (Argentina), 3 de maio de 2006.

> ocorreu de criar uma obra para aquele Festival que se chamou *Espacio-tiempo*. Eu mesmo escrevi o texto e fiz para uma série de conjuntos instrumentais distribuídos em todo o teatro. Conheci também a Odette Ernest Dias e a Beatriz Balzi. Deixei o piano no palco, o violoncelo ficava na parte de cima e, atrás, havia dois grupos vocais em diferentes locais, e grupos de percussão, de modo que o público estava rodeado de fonte sonora, sendo que a gente não a via. E eu regia a obra no palco de frente para o público; a cortina estava quase toda fechada para que a Beatriz pudesse me ver.[107]

Por meio dos depoimentos de Dante Grela, León Biriotti e Odette Ernest Dias, podemos ter uma visão das inúmeras motivações que os levavam a compor, entre elas o alto nível técnico e musical dos professores-intérpretes comprometidos com a música contemporânea. Estes, por sua vez, se sentiam honrados com a oportunidade de realizarem a 1ª audição das obras dos colegas, sendo dedicatários de muitas delas. Para a coordenadora, este era um ponto importante: era preciso que os professores-intérpretes convidados comungassem da proposta do Festival. "Não poderíamos mais contar com um professor, excelente executante, mas sem disposição para estudar e apresentar ao público coisas novas", ponderava Berenice.[108]

Em 1978, um fato político marcou a 1ª audição da obra *Cantata dos Mortos* de Ricardo Tacuchian, baseada no texto de Vinícius de Moraes – a *Balada dos Mortos dos Campos de Concentração*.[109] Escrita em 1965, para barítono, declamador, coro e pequeno conjunto, a obra estava programada para estrear na Sala Cecília Meireles no Rio de Janeiro no mesmo ano. Porém, em função da ditadura militar, o compositor fora aconselhado pelo então diretor, Ayres de Andrade, a suspender a sua apresentação frente à inevitável alusão à tortura e ao regime. Ao desistir da apresentação, o compositor sofreu o que chamou de "a forma mais grave de censura: a auto-censura", e a alternativa foi botar a obra na gaveta. Entretanto, a Cantata foi descoberta por Eladio num banco de partituras da Ordem dos Músicos, que propôs a sua realização no XII Festival de Inverno de Ouro Preto.[110]

> Mesmo estando o Brasil ainda sob a ditadura militar, já começava a haver aquela doutrina do perdão, da anistia, mas de qualquer maneira a apresentação de uma obra desta exigia uma certa coragem e o Eladio teve esse mérito. Foi por iniciativa dele que essa obra foi apresentada no Festival de Ouro Preto.[111]

---

[107] Entrevista com Dante Grela, Rosário (Argentina), 3 de maio de 2006.
[108] O Estado de Minas, 15 de maio de 1980.
[109] No mesmo ano, houve a estreia mundial do *Ciclo Lorca* de Ricardo Tacuchian, realizada por Eladio, Berenice e Walter Alves de Souza durante o Festival.
[110] LOVAGLIO, Vânia. *Eladio Pérez-González: um militante da música contemporânea brasileira.* 129f. 2002. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, 2002. p.65.
[111] *Ibid*., p.66.

Alguns fatos coincidentes chamaram a atenção do compositor na sua estreia:

> Sendo uma obra basicamente coral, ela foi estreada numa cidade que tinha grande tradição coral do século XVIII. Um outro aspecto é que Ouro Preto tem uma tradição libertária de vários movimentos, inclusive a Inconfidência, e a minha obra era uma obra de caráter libertário, até certo ponto. Esses dois fatores deram a essa estréia uma emoção muito grande! Considerando que se tratava de um Festival de Inverno, basicamente de jovens, eles fizeram a obra com muita emoção, porque era o que eles sentiam. O teatro estava lotado, não tinha mais lugar, os jovens sentavam no corredor e começaram a subir no palco, as pessoas em pé na porta (...). Quando acabou, foi uma verdadeira explosão de emoção, de aplausos, de gritos. Foi uma das maiores emoções que eu tive na minha vida. Essa obra hoje não faria o mesmo sucesso, não apenas pelo fator musical, mas pela circunstância histórica e foi um grito que estava preso na garganta de todo mundo. O público exigiu que a obra fosse repetida na noite seguinte e assim foi feito.[112]

Devemos ressaltar um aspecto relevante na sua 1ª audição: a coragem do intérprete de propor a apresentação de uma obra de cunho político, o que contou naturalmente com a anuência da coordenadora, num momento histórico ainda marcado pela ditadura militar, com risco eminente de uma retaliação por parte do governo. Neste sentido, podemos dizer que compositor, intérprete e direção artística estão ideologicamente alinhados frente às suas opções artísticas e políticas. Enquanto seres sociais são também sujeitos históricos transformadores, catalizadores de uma determinada realidade, capazes de provocar reação social ou a liberação do famoso "nó na garganta". Além da composição em si e da criação artística dos intérpretes, a recepção do público foi determinante para o sucesso da obra.

Compreendendo a palavra política no sentido mais amplo, para Eladio, a sua militância pela música contemporânea deve ser entendida como uma atitude política. "Acredito que a obra de arte nascida nestes tempos é necessariamente uma obra política, [independente] da linguagem estética utilizada. Como intérprete, tive sempre a preocupação de trazer a obra ao público da melhor maneira que me era possível.[113]

Partindo do pressuposto de que arte e sociedade são inseparáveis e que ambas estão continuamente se refazendo, refutamos o conceito de autonomia da arte.

Segundo Gérard Behágue:

> Herdamos da visão etnocêntrica européia do mundo o conceito de que o sentido lógico inerente de um sistema musical se encontra na sua estrutura sonora, totalmente desvinculado de qualquer referência não–musical. A idéia

[112] LOVAGLIO, Vânia. *Eladio Pérez-González: um militante da música contemporânea brasileira.* 129f. 2002. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, 2002. p.66.
[113] *Ibid*., p.67

> da arte pela arte criou a ilusão de que o compositor é um ser social à parte, transcendental. O próprio fenômeno da criação musical é, sem dúvida, inseparável do compositor.[114]

Dentro dessa perspectiva histórica, Wanda Freire entende que uma das funções sociais da música "[...] é ajudar a compreender e a transformar o homem e o mundo, o que o torna inseparável de uma concepção política, aqui entendida como ação transformadora".

Para a autora:

> A sociedade, enquanto entidade orgânica viável é, de certo modo, dependente da arte como força aglutinadora e energizante, ou seja, arte e sociedade não só são conceitos inseparáveis, mas a sociedade, em certo sentido, depende da arte, que exerce, inquestionavelmente, funções sociais.[115]

Nesse sentido, podemos pensar o significado dos Festivais para os organizadores e participantes – compositores, intérpretes e público – sobretudo, na relação com a transformação social, uma vez que a música, assim como o teatro, o cinema e outras artes não são elementos estranhos à realidade e estão de posse de indivíduos conscientes das questões relativas à sua época.

Tomando como referência a *Cantata dos Mortos* de Ricardo Tacuchian, importantes relações podem ser estabelecidas. É interessante analisar o período que separa as datas de composição da obra (1965) e o ano de sua estreia (1978). A primeira representa o momento crítico de instalação da ditadura militar no Brasil (1964),[116] período marcado por intensa repressão aos direitos civis, tortura em massa, censura aos meios de comunicação, tendo como doutrina a "segurança nacional", o que significa dizer, "era responsabilidade direta dos militares zelar pela segurança interna".[117] Com relação a 1978, embora o Brasil ainda estivesse sob o mesmo regime, o momento apresentava sinais de uma possível transição para o governo civil, que terá início realmente a partir de 1984. O ambiente de incerteza e temor persistiu enquanto durou o Ato Institucional nº 5 (criado em 1968).

---

[114] LOVAGLIO, Vânia. *Eladio Pérez-González: um militante da música contemporânea brasileira.* 129f. 2002. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, 2002. p.67.
[115] *Ibid.*, p.124
[116] A Revolução de 1964 levou o Brasil a um regime autoritário que colocou no poder cinco presidentes militares – Carlos Castelo Branco, Arthur da Costa e Silva, Emilio Garrastazú Médici, Ernesto Geisel e João Figueiredo – durante duas décadas. No governo Médici (1970-1973), considerado o mais repressivo de todos, houve também o período do *boom* econômico – "[...] o Brasil estava abrindo mercados para os seus produtos industriais tanto nos paises desenvolvidos quanto no Terceiro Mundo". SKIDMORE, Thomas. *Brasil: de Castelo a Tancredo (1964-1985)*. Tradução de Mario Salviano Silva. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988. p.280.
[117] *Ibid.*, p.254.

> O que muda radicalmente a partir de 1975 são os prognósticos sobre o destino da ditadura e as perspectivas da oposição. Já não se imagina, pelo menos enquanto vige o AI-5 e antes do grande acerto político que tornaria possível a concessão da anistia, que o autoritarismo possa ser liquidado a curto prazo. Nem, tampouco, que possa ser derrubado pela pressão das massas ou, menos ainda, pela ação revolucionária das vanguardas.[118]

Sendo o Festival de Inverno de Ouro Preto um local frequentado por artistas e intelectuais, se tornava alvo da ditadura que, frequentemente, colocava informantes nas salas de aula de universidades e outros locais.

> Um gigantesco aparato de segurança observava todas as fontes de possível oposição: salas de aula das universidades, sedes de sindicatos, seminários, associações de advogados, escolas secundárias e grupos religiosos. Os brasileiros, geralmente um povo alegre e espontâneo, calaram a boca. Nascera o Grande Irmão brasileiro, todo o respeito era pouco.[119]

A resistência ao governo era praticada predominantemente por jovens de classe média e alta (incluindo os guerrilheiros),[120] que transitavam por todas as instituições. Segundo temor do governo, "[...] devia haver uma grande quantidade de suspeitos entre os ativistas do clero, entre os alunos e professores das universidades, entre os militares expurgados, os artistas e jornalistas". Com relação à censura, um instrumento eficaz de repressão instalado nos meios de comunicação, os mais visados eram a TV, o rádio, os jornais, as peças de teatro e "[...] as músicas de certos compositores-cantores, como Chico Buarque de Holanda, Gilberto Gil e Caetano Veloso (estes dois últimos viveram no exterior no período Médici").[121]

> Em alguns casos, a proibição era total. Vedava-se a encenação de espetáculos, e exibição de filmes e a divulgação de canções. Em outros, extirpavam-se frases, situações, personagens, estrofes. Quase sempre, o objetivo era calar, mais do que a obra, o autor. A repressão às atividades artísticas foi proporcional à sua importância como veículo de crítica ao autoritarismo e expressão de idéias libertárias, bem como ao prestígio

[118] ALMEIDA, Maria Herminia Tavares de; WEIS, Luiz. Carro-zero e pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média no regime militar. In: NOVAIS, Fernando. (Org.). *História da vida privada no Brasil*: contrastes da intimidade contemporânea. v, 4,. São Paulo: Cia das Letras, 1998. p.336.
[119] SKIDMORE, Thomas. *Brasil: de Castelo a Tancredo (1964-1985)*. Tradução de Mario Salviano Silva. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988. p.261.
[120] Os guerrilheiros se tornaram um incômodo para o governo Médici pela sequência de sequestros – do Embaixador Elbrick, dos Estados Unidos, do cônsul do Japão, Nobuo Okuchi, em São Paulo, do Embaixador von Holleben, da Alemanha Ocidental e do Embaixador da Suíça, Giovanni Bucher – em troca da libertação de presos políticos e do seu exílio para o México. Apesar de todos os esforços empregados, incluindo-se a operação Araguaia para manter viva a guerrilha, em 1975, todos os guerrilheiros brasileiros estavam mortos ou na prisão. Estes, porém, se diferenciaram de outros grupos latino-americanos – os *tupamaros* do Uruguai e os *motoneros* da Argentina – e de outros sequestros ocorridos na América Latina – "[...] o embaixador da Alemanha Ocidental von Spreti foi morto por guerrilheiros guatemaltecos quando o governo se recusou a libertar 24 prisioneiros políticos". SKIDMORE, 1988. p.233-245.
[121] *Ibid*., p.268.

> público desses artistas. Razão de reprimir havia: pois não se tratava de manifestações de uma Grande Arte, rarefeita e acessível apenas aos iniciados.[122]

Como se referiu Skidmore, a música erudita oferecia menos perigo ao sistema em função da sua capacidade de aglutinar um número menor de pessoas. Mas isto não significa dizer que os jovens músicos eruditos não se sentiam controlados ou ameaçados quando se manifestavam politicamente por meio de suas obras. Tanto os compositores filiados ao Partido Comunista – Cláudio Santoro, Gilberto Mendes, Eunice Katunda –, sempre visados ou até perseguidos, quanto aqueles que não tinham compromisso partidário, mas desejavam manifestar sua indignação e revolta por meio da música e denunciar os acontecimentos da época, tinham preocupação com a censura.[123]

Para Soares, "[...] é fato que durante os anos de ditadura em alguns paises da América Latina, a música popular representou uma voz contrária ao regime, mesmo sofrendo as conseqüências que isso traria - censura, prisões, exílios, tortura e até morte".[124] Segundo a autora, "[...] justamente por essa característica do discurso textual e por operar com um grande público, apoiada também por um mercado fonográfico, é que a música popular recebe sempre o título de grande representante da resistência". Apesar do número reduzido de gravações e de público, "[...] a música erudita, na verdade, também fez a sua parte quando se fala em resistência".[125] Certamente que "[...] o desgaste sofrido nos anos de ditadura atingiu em cheio os músicos da MPB, mas na área erudita isso rebateu de uma forma diferente, mais atenuada pela própria ignorância de uma censura iletrada no tema Música Nova".[126]

---

[122] ALMEIDA, Maria Herminia Tavares de; WEIS, Luiz. *Carro-zero e pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média no regime militar* In: NOVAIS, Fernando. (Org.). *História da vida privada no Brasil*: contrastes da intimidade contemporânea. v, 4,. São Paulo: Cia das Letras, 1998. p.341.

[123] Durante o II Encontro de Compositores Latino-americanos de BH, em 1988, Cláudio Santoro deu um testemunho acerca de sua retirada para exílio. Sobre a vida e as questões políticas que perpassaram a carreira artística de Eunice Katunda, ver em KATER, Carlos. *Eunice Katunda: musicista brasileira.* São Paulo: Anablume/Fapesp, 2001. Detalhes sobre a trajetória política e composicional de Gilberto Mendes e de Coriún Aharonián podem ser apreciadas em SOARES, Teresinha Rodrigues Prada. *A utopia no horizonte da música nova.* 202f. 2006. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2006.

[124] SOARES, 2006, p.11. Para discutir amplamente o tema, Soares analisa dois eventos de música contemporânea e o engajamento político de seus coordenadores – o Festival Musica Nova, realizado em Santos sob a coordenação de Gilberto Mendes e o Curso Latino-americano de Música Contemporânea, idealizado e coordenado por Coriún Aharonián e outros, no Uruguai.

[125] *Ibid*., p.11.

[126] *Ibid*., p.42. Após o Golpe de 64, o Festival Música Nova, que estava na sua terceira edição (1962-63-64), teve uma parada de três anos, retornando em 1968. *Ibid*., p.44. Com a abertura política na década de 1980, Soares aponta para "[...] um refluxo ou uma diluição do trabalho revolucionário ou contestador da maioria dos artistas de linha popular", ao passo que o grupo dos músicos eruditos "passou a representar a tendência da chamada musica 'politicamente engajada' (...)".

Além dos cantores-compositores brasileiros, outros nomes de músicos latino-americanos engajados na luta política pela liberdade na América Latina podem ser citados: Mercedes Sosa, Violeta Parra e Daniel Viglietti (1939), considerado "um ícone da canção latino-americana". O compositor sofreu com o exílio de 10 anos do Uruguai e "[...] uma campanha realizada no exterior, encabeçada por nomes como Jean-Paul Sartre, François Miterrand, Júlio Cortazár e Oscar Niemeyer, colocou-o em liberdade. (...)".[127]

Nesse sentido, reiteramos o pensamento de Soares, de que o envolvimento de determinados músicos com as questões políticas que assolaram a América Latina na década de 70, deveria constar da literatura especifica que trata o assunto. Esquece-se "[...] [também] que a música erudita enfrentou problemas sérios e apresentou um tipo de resistência ao *establisment*, embora à sua maneira".[128]

Para finalizar esse item, apresentamos abaixo o quadro relativo à produção de música latino-americana no Festival de Inverno de Ouro Preto a partir do ano de 1975.[129]

QUADRO 02

Produção de música latino-americana no Festival de Inverno de Ouro Preto a partir de 1975

COMPOSITOR	OBRA	FORMAÇÃO
Luiz Szarán	*Pequena Suíte* (1975)	violino
Eduardo Bértola	*Trópicos* (1975) **1ª audição mundial**	flauta, clarineta e violino
Eduardo Bértola	*Translationes* (1976) **1ª audição mundial**	flauta
Eduardo Bértola	*Anjos Xipófagos* (1976) **1ª audição mundial**	duas flautas
Eduardo Bértola	*Tráfego* (1976) **1ª audição mundial**	piano
Joaquin Orellana	*Primitiva Grande* (1975) **composta durante o Festival**	alunos do Festival (regência do autor)
Joaquin Orellana	*Divert-intento* (1976)	flauta, violão e contrabaixo

[127] O compositor teve ligações com Chico Buarque e os cubanos da *Nueva Trova*, Pablo Milanés e Silvio Rodriguez. No Uruguai, o Golpe militar aconteceu em 1973.
[128] SOARES, Teresinha Rodrigues Prada. *A utopia no horizonte da Música Nova.* 202f. 2006. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2006. p.93
[129] Outros nomes de compositores brasileiros e latino-americanos registrados dos programas dos concertos do Festival: Armando Albuquerque, Osvaldo Lacerda, Ronaldo Miranda, Gilberto Mendes, José Penalva, Koellreutter, Jorge Antunes, Guilherme Bauer, Murilo Santos, Claudio Santoro, Raul do Valle, Ernst Mahle, Edino Krieger, Bruno Kiefer, Marco Antônio Guimarães, Leo Brouwer, Girolamo Arrigo, Manuel Ponce, Alfonso Brocqua.

Rivero	*Apunte 2* (1976) **1ª audição mundial** *Apunte 1*	violão
Ariel Martinez	*Trio* (1976) **1ª audição mundial**	flauta, viola e violão
Gerardo Guevara	*Postales* (1976) **1ª audição mundial**	flauta, viola e violão
Lindembergue Cardoso	*Seis aspectos de Ouro Preto* (1976) **composta durante o Festival**	flautas
Lindembergue Cardoso	*Natureza morta* (1976)	flautas, oboé, piano e sax
Lindembergue Cardoso	*Outros aspectos de Ouro Preto* (1978) **composta durante o Festival**	
Lindembergue Cardoso	*Dança* (1978) **composta durante o Festival**	barítono clarineta e piano
Héctor Tosár	*Leraclimaón* (1977) **1ª audição mundial**	oboé e violão
Carlos Pelegrino	*Glosas de energúmenos para director y laúd* (1977) **1ª audição mundial**	oboé e violão
Juán José Iturribery	*Auletas y citaritas* (1977) **1ª audição mundial**	oboé e violão
Sergio Cervetti	*Stela Vindemiatrix* (1977)	oboé e fita
Antônio Mastrogiovanni	*Aulos* 91977)	oboé e fita
Jesus Pinzón	*Quatro Micromovimentos* (1977) **1ª audição mundial**	oboé solo
César Frachisena	*Moviles Sonantes* (1977) **1ª audição mundial**	conjunto instrumental
Henrique de Curitiba	*Trio* (1977) **1ª audição mundial**	oboé, clarineta e fagote
Esther Scliar	*Imbricata* (1977) **1ª audição mundial**	flauta, oboé e piano
Ernst Mahle	*Trio* (1977) **1ª audição mundial**	flauta, oboé e clarineta
Aylton Escobar	*Dimensional* (1977)	barítono e fita
Dante Grela	*Imágenes* (1977) **composta durante o Festival**	oboé e piano (2 executantes)
Dante Grela	*Espacio-tiempo* (1978) **composta durante o Festival**	10 fontes sonoras
León Biriotti	*Metamorfose segundo Kafka*	oboé e fita

	(1977)	
León Biriotti	*Geminis* (1978) **composta durante o Festival**	dois violinos
León Biriotti	*Memória de la vilhuela de Indo Ignez* (1978) **composta durante o Festival**	violão
León Biriotti	*Crônica de Ouro Preto* (1978) **composta durante o Festival**	barítono-recitante, oboé e piano
Lourival Silvestre	*Le sorcier fou à la campagne* (1978) **1ª audição mundial**	clarineta e piano
Nicolás Pérez-González	*Tres juguetes rotos* (1978)	canto e violão
Nicolás Pérez-González	*9 Poemas de El Gran Zôo* (1979) **1ª audição mundial**	barítono, flauta e violão
Renée Pietrafesa	*Estoy a dos* (1978) **1ª audição mundial**	oboé e violão
Ricardo Tacuchian	*Ciclo Lorca* (1979) **1ª audição mundial**	barítono, clarineta e piano
Ricardo Tacuchian	*Libertas quae sera tamen* (1979)	grupo instrumental, coro falado e público Regente: Afrânio Lacerda
Mário Ficarelli	*Idéia* (1979)	flauta
Carlos Guastavino	*Las Presencias: Jeromita Linares* (1981)	violão e quarteto de cordas

1.1.4 Um breve retorno a Ouro Preto – os anos 1978 e 1979

A partir de uma avaliação dos resultados do XII Festival de Inverno em 1978, foi feita a programação para o próximo ano. Segundo o coordenador geral prof. José Tavares de Barros, a consolidação da imagem do Festival como programa de extensão da UFMG mereceu o apoio da Funarte e de outros órgãos governamentais, como o convênio celebrado com a Coordenadoria de Cultura do Estado.[130]

[130] O Festival foi patrocinado pelo Ministério de Educação e Cultura, Fundação Nacional de Arte – Funarte e Governo do Estado de Minas Gerais. Além de 1977, outros dois Festivais foram realizados em BH – 1989 e 1992. Segundo Oliveira, esse fato trouxe benefícios à comunidade local, embora tenha havido críticas a esse

Ao divulgar seus objetivos para aquele ano, percebe-se a preocupação da área de Música em dar continuidade ao trabalho de formação e profissionalização do músico:

- propõe a reflexão sobre a participação do músico na vida cultural brasileira;
- debate e realiza processos de criação musical e a busca de novas formas de expressão;
- estimula a revisão de conceitos que norteiam o ensino musical;
- favorece o aperfeiçoamento técnico;
- reúne seus participantes para estudo e difusão da música do século XX e especialmente para estímulo dos compositores brasileiros contemporâneos.[131]

Além dos cursos habituais na área de Música, o Festival ofereceu uma oficina de criação envolvendo som/forma/movimento com o compositor Rufo Herrera, cujo "[...] conteúdo e processo serão de integração de diferentes níveis e tipos de experiência no fazer artístico, para a busca coletiva de outras possibilidades de expressão".[132]

Segundo Paoliello, a contribuição de Rufo Herrera ao movimento de música contemporânea "[...] se constitui, sobretudo, nas relações entre música e cena. Para [Rufo], a performance do concerto estava 'gasta, ultrapassada', haveria uma contradição entre a postura do músico no palco e os avanços sonoros da música contemporânea".[133] Oriundo do Grupo de Compositores da Bahia, Herrera nomeou "ópera multimeios" as primeiras obras (que prefere considerar experiências), compostas a partir desse tipo de preocupação.[134] Esse trabalho com atores, bailarinos e músicos iniciado por Rufo Herrera em 1977, no XI Festival de Inverno, acabou "originando um dos grupos de atuação mais regular e de maior longevidade na história da FEA: o Oficina Multimédia".[135]

No Festival de 1979, foram oferecidas as oficinas de criação – com Marco Antônio Guimarães; composição – Aylton Escobar, Cláudio Santoro, Joaquin Orellana; estágio para cantores e instrumentistas – Eladio Pérez-González e Margarita Schack (canto); Betho Davezac (violão), Afrânio Lacerda (oboé), Fernando Lopes (piano), Lola Benda (violino),

---

respeito. Julio Varella comenta que "[...] os anos mais criticados foram, sem dúvida, os de Belo Horizonte. Ao contrário do que acontecia na pequena Ouro Preto, em Beagá, o Festival perdeu a sua essência e diluiu-se na imensidão da cidade". OLIVEIRA, Nelson Salomé de. *A música contemporânea em Belo Horizonte na década de 80*. 129f. 1999. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro, 1999. p.56.

[131] Texto do programa do XIII Festival.

[132] Estado de Minas, 29 de maio de 1979.

[133] PAOLIELLO, Guilherme. *A circulação da linguagem musical: o caso da Fundação de Educação Artística.* ?224f. 2007. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, 2007, p.113.

[134] *Ibid*.

[135] Em 1978, o grupo apresentou a "Sinfonia em re-fazer", criação coletiva, utilizando alguns dos primeiros instrumentos criados por Marco Antônio Guimarães. *Ibid.*, p.114

Marco Antônio Cancello (flauta), estágio para professores de escola de música – José Adolfo e Marco Antônio Guimarães; estágio para regentes corais – Koellreutter.

Nota-se uma grande presença de autores brasileiros nos concertos de música do século XX realizados no Teatro Municipal e na Igreja São Francisco de Assis – Villa-Lobos, Almeida Prado, Koellreutter, Jorge Antunes, Sérgio Vasconcellos Corrêa, Guilherme Bauer, Aylton Escobar, Henrique David Korenchendler, Arthur Nestrovski, Vânia Dantas Leite, Guerra-Peixe, José Siqueira, Murilo Santos, Ernst Widmer, Osvaldo Lacerda e outros – além de Schoenberg, Alban Berg, Nilko Kelemen, Barna Kováts e Darius Milhaud, reforçando a ideia da abrangência estética que compunha a programação musical do Festival.

Foi apresentada a obra *Libertas quae sera tamen*, de Ricardo Tacuchian (para grupo instrumental, coro falado e participação do público, sob a regência de Afrânio Lacerda) e obras dos latino-americanos Carlos Chávez e Nicolás Pérez-González, *9 Poemas de El Gran Zôo*,i apresentada em 1ª audição mundial por Eladio, Marco Antônio Cancello e Betho Davezac).[136]

Foram programadas atividades culturais na Praça Tiradentes, patrocinadas pela Prefeitura de Ouro Preto e Empresa Brasileira de Turismo – Embratur, "[...] objetivando responder às expectativas de numerosos turistas que afluem a Ouro Preto no mês de julho, muitos deles totalmente desinformados sobre a realização do Festival de Inverno". Para o Secretário de Cultura da cidade, Ângelo Osvaldo, era esperado um fluxo de 200 mil turistas no período e a ênfase dada à programação ao ar livre buscava "propiciar aos visitantes um turismo cultural de alta categoria".[137]

Houve o lançamento do disco do XIIº Festival composto por obras de autores brasileiros ainda não gravadas e selecionadas a partir dos critérios afinados com o espírito do Festival: a prioridade foram as peças inéditas preparadas durante o Festival em trabalho coletivo – *Iauti-mirim, lendas tupis,* de Marco Antônio Guimarães, *Outros Aspectos de Ouro Preto,* de Lindembergue Cardoso e *Cantata dos Mortos,* de Ricardo Tacuchian – e também duas obras solo – *Flautaualf,* de Jorge Antunes, para flauta, e *Ritmata,* de Edino Krieger, para violão.[138]

[136] Boletins do XIII Festival, 10 de julho de 1979, 15 de julho de 1979, 24 de julho de 1979, 26 de julho de 1979.
[137] O Estado de Minas, 29 de maio de 1979.
[138] Foi feita a gravação de um disco com obras solo ou para pequenas formações apresentadas no XIII Festival – *Peça para violino solo* de Michel Philipot (Lola Benda), *Retrato* de Gilberto Mendes, para flauta e clarineta (Marco Antônio Cancello e Walter Alves de Souza), *Episódio animal: Sinimbú* de Almeida Prado (Margarita Schack), uma obra para flauta e piano de Armando Albuquerque ((Marco Antônio Cancello e Sônia Maria Vieira), *Litania* de Arthur Nestrovski (Cancello) e *Ajur-amô* de Vânia Dantas Leite (Eladio e sintetizador).

1.1.5 O Festival de Inverno se despede de Ouro Preto

Em 1980 houve a primeira interrupção do Festival de Inverno (seguida de outra em 1984). Por meio de nota em jornal, a UFMG comunicou ao público a não realização do XIV Festival de Inverno de Ouro Preto, promoção de extensão universitária que vinha mantendo há treze anos. Segundo Paoliello, "[...] o motivo teria sido as ingerências da FUNARTE em relação ao conteúdo do Festival. Em protesto, os coordenadores resolveram não realizar o evento naquele ano, marcando sua resistência ao dirigismo ideológico daquele órgão do governo federal".[139]

Para o ano de 1980 estavam previstas atividades na área de Música envolvendo as comunidades local e regional: a Oficina Multimédia com o compositor Rufo Herrera, uma Oficina Coral, reunindo todos os corais e regentes da região, que seriam treinados diariamente para ampliar sua capacidade de ação e uma Oficina de Teatro orientada pelo diretor João das Neves que atenderia os grupos de teatro da região. Estas foram realizadas no ano seguinte.[140]

Junto à decepção provocada pela notícia do cancelamento do Festival – "Berenice prefere acreditar numa pausa do Festival de Inverno do que em sua morte", a situação trouxe alguns desconfortos para a coordenadora que tinha o hábito de escrever anualmente aos compositores de várias partes do Brasil solicitando o envio de partituras para o Festival. Foi feita também a encomenda de uma obra à compositora Maria Helena da Rosa Fernandes que, imaginava Berenice, àquela altura deveria estar pronta.[141] Outro constrangimento era desmarcar compromissos assumidos com diversos profissionais, alguns deles residentes no estrangeiro. A alternativa encontrada pela coordenadora foi manter a vinda do violonista Betho Davezac, da França e do compositor argentino Dante Grela a Belo Horizonte. "Não vou desconvidá-los. Vou ter que inventar qualquer curso para eles aqui em Belo Horizonte", comunicava Berenice.[142]

---

[139] PAOLIELLO, Guilherme. *A circulação da linguagem musical: o caso da Fundação de Educação Artística.* 224f. 2007. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, 2007, p.117.

[140] Estado de Minas, 15 de maio de 1980. Segundo nos informou Eladio, antes de participar do Festival de Diamantina, João das Neves havia dado um curso para atores em Montes Claros a convite do cantor. João das Neves e Rufo Herrera se conheceram na Bahia na década de 1970 e realizaram o primeiro trabalho profissional na peça *O último carro* (de sua autoria), em 1976-1977, cuja trilha sonora foi feita por Rufo Herrera. João das Neves também fez a direção cênica na cantata multimeios *Continente Zero Hora*, de Rufo Herrera. Esta obra foi encomendada pela FEA para a comemoração de seus 20 anos de fundação (1963-1983) e apresentada em BH nos dias 25 e 26 de junho de 1983, no Teatro Francisco Nunes, sob a regência de Afrânio Lacerda.

[141] Estado de Minas, 15 de maio de 1980.

[142] *Ibid*.

Retomado no ano seguinte, no período de 1981 a 1985 o Festival de Inverno passou a ser realizado na cidade de Diamantina.[143] Uma vez anunciado que Diamantina seria a sede do XIV Festival de Inverno, o jornal Estado de Minas tentava encontrar explicações para o silêncio que pairava no ar a três meses de sua realização. A mudança do cargo de reitor da UFMG seria uma hipótese, uma vez que o primeiro "não se achava em condições de oferecer colaboração às outras entidades culturais", exigindo do novo dirigente uma atitude firme para cuidar do importante evento. Como era de se supor, "dificilmente será exeqüível programar para valer todas as atividades de costume (...)".[144] Por outro lado, aguardava-se para aquele ano um evento que fizesse jus às comemorações do sesquicentenário da Vila Diamantina e que o início do Festival pudesse coincidir com o 4 de junho, data comemorativa da instalação do município. "De acordo com o decreto estadual que oficializou a mencionada comemoração, a sede do governo será simbolicamente transferida para Diamantina, em expressivo coroamento das atividades comemorativas.[145]

A participação dos professores, Lindembergue Cardoso, Rufo Herrera, Willy Corrêa de Oliveira, Odette Ernest Dias, Eladio Pérez-González no XIV Festival, representou um novo um incentivo à produção musical. Foram compostas três obras para solistas, coro e orquestra – *Carinhinho a Diamantina* de Lindembergue Cardoso (sobre poema-roteiro de Eladio), *O que se diz sim e o que se diz não,* ópera da Oficina de composição de Willy Corrêa e *Cena 1 do Continente Zero Hora* de Rufo Herrera. Ainda em 1981, foi executada uma obra latino-americana – *Las presencias: "Jeromita Linares"* de Carlos Guastavino, para violão e quarteto de cordas (possível estreia nacional) e uma obra do século XVIII – *Antífona Regina Coeli Laetari* (1779) de José Joaquim Emerico Lobo de Mesquista, para solistas, coro e orquestra.[146]

Graças ao especial trabalho da orquestra-laboratório, sua excepcional dedicação durante todo o mês, foi possível a realização das obras acima citadas, registrou a coordenadora. "Seus componentes demonstraram possuir uma compreensão exata da função que lhes coube: de possibilitar o estudo e a apresentação em público de um grande número de

[143] Do XIV ao XVII, o Festival foi realizado em Diamantina. Em 1986 e 1987, o XVIII e o XIX Festivais de Inverno aconteceram em São João del-Rey.
[144] O Estado de Minas, 1 de abril de 1981. Segundo consta no programa do Festival, o reitor da UFMG era o professor José Henrique Santos.
[145] *Ibid*.
[146] Boletim nº 4: concerto de participantes do XIV Festival de Inverno de Diamantina. Divulgados ainda o Seminário sobre Patrimônio Cultural de Diamantina: sua preservação e valorização, Sessão de cinema (um longa e um curta), Espetáculo Internacional de Dança e Sarau.

obras e de estimular o trabalho dos compositores – profissionais e estudantes – sob a orientação do maestro Jorge Salim".[147]

Considerando o êxito completo da realização do Festival de Inverno em Diamantina, era grande o desejo da comunidade de repetir a experiência vitoriosa no próximo ano. O acontecimento agradou a todos os setores da sociedade local. Além da Câmara Municipal, os diversos estabelecimentos de ensino (das escolas de primeiro grau às faculdades), a Associação Comercial e o Clube dos Diretores Lojistas reconhecem os "benefícios mediatos, imponderáveis, mas significativos" da feliz iniciativa de levarem o Festival de Inverno para Diamantina. "O ambiente mudou na cidade".[148]

A expectativa era dar continuidade às atividades realizadas no ano anterior, incentivando e valorizando o aspecto cultural local que precisava ser multiplicado. Segundo Paoliello, "[...] a direção adotou um discurso que manifestava os objetivos de 'centrar as atenções na gente e na cultura do Jequitinhonha' (...). Assim, em 1982 (décimo quinto Festival), investe-se novamente num grupo de oficinas que centralizam a questão da criação musical".[149]

Fora a Oficina Livre de Musicalização com Lindembergue Cardoso e o Festival Mirim com José Adolfo Moura, foram oferecidas oficinas de composição e interpretação, subdivididas em três tópicos. O compositor Jaceguay Lins dirigiu o curso de técnicas de estruturação e análise; Lindembergue Cardoso o de pesquisa de fontes e instrumentação aplicada à criação musical e Adolfo Reisin (argentino radicado na França) o de improvisação e recursos de integração na composição musical. Na oficina de interpretação, Jaceguay Lins ministrou dois cursos – orquestra-laboratório e técnicas de regência coral e introdução ao repertório coral contemporâneo, enquanto Beatriz Román ministrou prática de execução e repertório para pequenos grupos e solistas. Havia também uma novidade com relação aos alunos: eles poderiam atuar como monitores, sejam visitantes ou moradores.[150]

A apresentação de um sarau com música romântica do século XIX, realizado pela professora-flautista Odette Ernest Dias, estava na eminência de se transformar em gravação sob os auspícios de uma entidade artística dos Estados Unidos. A revelação de talentos em

[147] Boletim nº 48. Foram também divulgadas atividades de Teatro de Bonecos, apresentação de bandas de música de Diamantina e a Festa do Divino.
[148] Boletim nº48.
[149] PAOLIELLO, Guilherme. *A circulação da linguagem musical: o caso da Fundação de Educação Artística.* 224f. 2007. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, 2007. p.117.
[150] Nos boletins de divulgação do XVII Festival aparecem os nomes dos monitores Eduardo José Guimarães Álvares (Coral do Festival), Carlos Villavicencio (assistente do regente Adolfo Reisin). O nome de Berenice Menegale aparece no folder na parte de assessoria.

artes cênicas e o consequente fortalecimento da área na região eram uma questão importante para a comunidade diamantinense, que acreditava estar "[...] contribuindo para que se reviva a antiga tradição do Teatro Santa Isabel, que precisa ser restaurado".[151]

FIGURA 02



Programa do XV Festival de Inverno de Diamantina (1982)

Assim, sob o título *Diamantina recebe inscrições para o Festival*, o jornal O Estado de Minas divulgava a decisão da UFMG de manter o Festival de Inverno na cidade histórica, mediante "[...] as manifestações de apoio de toda a comunidade local [e] em decorrência dos resultados alcançados no ano passado em todos os cursos promovidos pelos organizadores".[152] A Associação Comercial e Industrial de Diamantina mobilizou-se em várias frentes: ofereceu seu espaço para servir de central de inscrições para os cursos de música, artes plásticas, teatro, dança, literatura brasileira, história do Brasil, história de Minas Gerais e fotografia, e para o funcionamento do Centro de Exposições de Artesanato, enquanto sua diretoria se encarregava de conseguir a hospedagem para os professores (aproximadamente 50). Percebe-se, portanto, a instalação de um clima de entusiasmo e cooperação por parte da comunidade diamantinense e dos organizadores do Festival.

[151] Boletim nº48 do XIV Festival de Inverno.
[152] O Estado de Minas, 12 de maio de 1982.

Dentre algumas primeiras audições, podem ser citadas as *3 Miniaturas*, para flautas e *Seresta*, para orquestra de Carlos Villavicencio; *Reveião 999*, música incidental para atores, coro e orquestra, *Ideofonia I*, para clarineta, violoncelo e piano de Rufo Herrera e *Densidades*, para pianos de Eduardo Seincman, além de possíveis estreias nacionais ou locais de Jamary Oliveira, Jorge Antunes, Penderecki, Stravinsky, Debussy, Bartók e outros.

1.1.6 A presença dos irmãos Paulo Sérgio e Eduardo José Guimarães Álvares

Os irmãos Paulo Sérgio e Eduardo José Guimarães Álvares, que foram alunos em vários cursos oferecidos pela FEA, frequentaram os Festivais de Inverno e conquistaram uma maior participação em 1983 – Eduardo dirigiu uma Oficina de Técnica Vocal e Paulo Sérgio Guimarães Álvares assumiu a coordenação do XVI Festival de Inverno de Diamantina, sob a assessoria de Berenice Menegale.

Participaram da área de Música os professores-intérpretes Afrânio Lacerda (orquestra-laboratório e oficina coral), Andréa Ernest Dias (flauta), Beatriz Román (oficina de prática de pequenos conjuntos), Dante Grela (composição), Leopold la Fosse (violino, Universidade de Iowa/USA), Cláudio Urgel (cello), Lindolfo Bicalho (violão), Paulo Florêncio (violino), Paulo Pedro Linhares (clarineta) e José Maria Florêncio (viola).

Nessa fase em que os Festivais foram realizados em Diamantina, houve uma maior preponderância de autores estrangeiros nos concertos – György Ligete, Erik Satie, Dieter Kaufmann, John Cage, Walter Piston, Claude Debussy, Henri Pousseur, Luciano Berio, Anton Webern, Charles Ives, Igor Stravinsky, Arthur Honegger e Maurice Ohana.[153] Acreditamos que esse fato está relacionado à influência dos dois irmãos no que tange a prioridade dada à música contemporânea estrangeira. Além da ausência do professor e intérprete Eladio Pérez-González nos Festivais de Inverno de Diamantina, a partir de 1981, nota-se a presença diminuta de compositores e intérpretes latino-americanos entre os anos 1981 e 1986, à exceção de Dante Grela, Rufo Herrera e Beatriz Román.

Com relação às primeiras audições, o XVI Festival apresentou três obras brasileiras – *Peça Concertante para Piano e Banda* de Eduardo Álvares (1983), executada por Paulo Álvares e a Banda do 3º Batalhão da Polícia Militar de Diamantina, sob a regência do maestro Paulo Pedro Linhares; *Fantasia Sul-América*, para violino de Cláudio Santoro (1983),

[153] Os concertos eram realizados no Conservatório Estadual de Música Lobo de Mesquita e em outras ocasiões na Igreja Nossa Senhora do Carmo.

executada por Paulo Florêncio e *Relatividade IV* de Lindembergue Cardoso (1983), executada por Beatriz Román.

Durante o Festival, Dante Grela compôs *Musica para un espacio,* que foi apresentada no encerramento do Festival, na Gruta do Salitre.

> Berenice comentou que havia perto de Diamantina a Gruta do Salitre e que eu devia conhecê-la para ver se me ocorria compor alguma coisa. (...) Era um espaço muito interessante e pensei em fazer uma obra experimental. No outro dia voltei à gruta com um grupo de executantes e começamos a experimentar o espaço, a colocar os músicos em lugares distintos e vi que se produziam fenômenos muitos interessantes de ecos com os *pizzicatos* de viola, o trombone também, etc. Então, fiz um mapa desse lugar e comecei a trabalhar nessa peça para vários grupos distribuídos em toda a gruta que intitulei *Musica para un espacio.* E ficou programada a sua apresentação para o encerramento do Festival. (...). Odette fez um solo de flauta, Eduardo Álvares um solo vocal, tinha um coro masculino pequeno, um grupo de percussão perto das árvores, uma abertura no alto da entrada da gruta. Foi uma experiência incrível, deixei que todos andassem uma meia hora para conhecer a gruta e depois começamos.[154]

O compositor argentino coordenou ainda um concerto de obras latino-americanas, incluindo duas composições suas – *Colores* (1983), para orquestra, executada em 1ª audição sob sua regência, e *Configuraciones Espaciales* (1982), para sons eletrônicos -; *Penetrations* (1969), para conjunto instrumental e sons eletrônicos de Alcides Lanza, também sob sua regência, e *Sonatina* (1932), para flauta e clarinete de Juán Carlos Paz (com Andréa Dias e Nelson Fuentes).[155] Merece menção a participação dos intérpretes Berenice Menegale e Leopold la Fosse executando *Duo-opus 127* de Ernst Widmer (1980) e *Sonata* (1943) de Aaran Copland.[156]

Com base na avaliação final do XVI Festival de Inverno, pelo terceiro ano consecutivo em Diamantina, o coordenador Paulo Sérgio Guimarães Álvares acredita ter sido aquele Festival "o melhor, dentre os cinco que [participou]". Analisando os três objetivos principais que nortearam o Festival – concentrar os trabalhos em torno da música contemporânea, antecipar a divulgação das propostas de cursos [...] e aumentar a integração com a comunidade" – Paulo Sérgio acredita que alguns aspectos podem ser melhorados. Ainda que a proposta de concentrar os trabalhos em torno da música contemporânea não tivesse sido suficientemente divulgada, ocasionando surpresa em alguns participantes, isto não impediu

[154] Entrevista com Dante Grela, Rosário (Argentina), 3 de maio de 2006.
[155] Menegale apud Boletim do XVI Festival de Inverno, Diamantina, dos dias 17, 19, 24, 27 e 29 de julho de 1983.
[156] Boletim do XVI Festival de Inverno de Diamantina, 7 de julho de 1983.

que outras propostas fossem contempladas. O coordenador considera fundamental que a proposta tenha continuidade, pois o Festival "[...] tem que assumir a vanguarda, ocupando espaços que não são preenchidos por outras instituições, em parte alguma do País.[157]

Entretanto, esta encontrou resistência por parte da comunidade diamantinense e mesmo entre alguns músicos, que podem ter se sentido deslocados em relação à música contemporânea, colocando em segundo plano a cultura da região do Vale do Jequitinhonha, baseada em cantos populares, serestas e outros elementos. Paulo Sérgio admitiu que a questão era problemática, mas, por outro lado, defendeu que "[...] o espaço que existe hoje para compositores e instrumentistas que fazem música contemporânea é mínimo e precisa ser ampliado". Portanto, o Festival "[...] não pode assumir uma atitude passiva, precisa ser mais provocativo para forçar uma abertura de linguagem musical.[158]

Paulo Sérgio argumenta que os trabalhos desenvolvidos nesses dois anos ajudaram a "[...] fermentar a idéia de criação de um Núcleo de Música Contemporânea na Fundação de Educação Artística (...), que se dedicará à realização de cursos, execução de peças de compositores contemporâneos e a incentivar o intercâmbio com pessoas de outros locais". A expectativa era de que o Festival de Inverno "[...] [pudesse] tornar-se uma referência em nível nacional a respeito da música contemporânea, já que seria o único evento inteiramente dedicado a ela".[159]

Além do Núcleo de Música Contemporânea, dois eventos de música contemporânea foram criados em Belo Horizonte, a partir de 1984 – os Simpósios para Pesquisadores de Música Contemporânea e os Ciclos de Música Contemporânea de BH – promovidos pela FEA e coordenados pelos irmãos Paulo Sérgio e Eduardo Guimarães Álvares.[160] Acreditamos que alguns fatores contribuíram para isto: já havia um movimento de música contemporânea na cidade, provocado pelo trânsito de professores que vinham para o Festival de Inverno de Ouro Preto e eram convidados a dar cursos da FEA. A realização do XI Festival de Inverno

[157] Boletim do XVI Festival de Inverno de Diamantina, 7 de julho de 1983.
[158] Boletim do XVI Festival de Inverno, 28 de julho de 1983.
[159] *Ibid*. Em 1983, foi criado o Grupo Experimental de Câmara da FEA, a partir do trabalho desenvolvido por Beatriz Román nas Oficinas de Execução Musical no Festival de Inverno de Diamantina (1982-1983). "Formado pelo pianista Paulo Sérgio Álvares, pelo violoncelista Cláudio Urgel e pelo violonista Lindolfo Bicalho, o grupo teve uma atuação decisiva para o desenvolvimento da música contemporânea em Belo Horizonte (…), podendo ser considerado pioneiro, tal a formação peculiar e a natureza de suas propostas". OLIVEIRA, Nelson Salomé de. *A Música contemporânea em Belo Horizonte na década de 80.* 129f. 1999. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro, 1999. p.57.
[160] Este tema será comentado na introdução do próximo capitulo – *Um pouco da história dos Encontros de Compositores Latino-americanos de BH e outros eventos do gênero no Brasil*. Mais detalhes sobre os eventos coordenados pelos irmãos Guimarães Álvares ver em OLIVEIRA, Nelson Salomé de. *A Música contemporânea em Belo Horizonte na década de 80.* 129f. 1999. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro, 1999.

em BH, em 1977, favoreceu um maior envolvimento da comunidade artística com a proposta do Festival, que apresentou uma extensa programação de concertos privilegiando obras contemporâneas latino-americanas.

Outro aspecto que acentuou o interesse pela criação de eventos de música contemporânea em BH foram os cancelamentos do Festival de Inverno nos 1980 e 1984, em função das greves de professores e funcionários da UFMG. Os belorizontinos passaram a sentir a necessidade de ter um espaço para a música contemporânea na capital independente do Festival. A experiência de Paulo Sérgio na coordenação do Festival de Inverno de Diamantina, em 1983, um ardoroso divulgador da música contemporânea, somada ao idealismo de um grupo de jovens músicos e a referência do trabalho de compositores e intérpretes engajados na música contemporânea – Rufo Herrera, Eladio Pérez-González, Odette Ernst Dias, Berenice Menegale, Beatriz Román e outros – davam indícios de que o terreno estava preparado para se criar em BH projetos culturais semelhantes aos dos Festivais de Ouro Preto e Diamantina.[161]

No quadro abaixo, estão discriminadas as obras apresentadas em 1ª audição nos XIV, XV e XVI Festivais de Inverno de Diamantina.[162]

QUADRO 03

Obras apresentadas em 1ª audição nos XIV, XV e XVI Festivais de Inverno de Diamantina.

COMPOSITOR	OBRA	FORMAÇÃO
Composição coletiva dos alunos de Willy Corrêa	*Ópera O que se diz sim e o que se diz não* (1981) **composta durante o Festival**	solistas, coro e orquestra Regente Jorge Salim
Lindembergue Cardoso	*Carinhinho a Diamantina* (1981) **composta durante o Festival**	barítono, coro e orquestra Regente Jorge Salim
Rufo Herrera	Cena 1, 1º ato da ópera *Continente Zero Hora* (1981) **1ª audição mundial**	solistas, coro e orquestra Regente Jorge Salim
Rufo Herrera	*Reveião 999* **1ª audição mundial**	música incidental (atores, coro e orquestra
Rufo Herrera	*Ideofonia 1* **1ª audição mundial**	clarineta, violoncelo e piano

[161] Com relação à criação dos Encontros de Compositores Latino-americanos de BH, a partir dos anos 1986, essa questão será posteriormente abordada.

[162] Os programas não informam acerca de possíveis primeiras audições, se nacionais, estaduais ou locais

Carlos Villavicencio	*3 Miniaturas* (1982) *Seresta* (1982) **1ª audição mundial**	flautas orquestra
Eduardo Seincman	*Densidades* (1982) **1ª audição mundial**	pianos
Rufo Herrera	*Continente Zero Hora* (1983) **encomenda** 20 anos da FEA	Cantata multimeios Regente: autor
Eduardo Álvares	*Peça Concertante para Piano e Banda* **1ª audição mundial**	Regente: Paulo Pedro Linhares
Cláudio Santoro	*Fantasia Sul-América* (1983) **1ª audição mundial**	violino
Lindembergue Cardoso	*Relatividade IV* (1983) **1ª audição mundial**	piano
Dante Grela	*Colores* (1983) **1ª audição mundial** *Configuraciones Espaciales* (1982)	orquestra sons eletrônicos
Alcides Lanza	*Penetrations* (1969)	conjunto instrumental e sons eletrônicos
Juán Carlos Paz	*Sonatina* (1932)	flauta e clarineta
Ernst Widmer	*Duo - opus 127* (1980)	violino e piano
Aaran Copland	*Sonata* (1943)	violino e piano

1.1.7 Um novo incentivo à improvisação

Com a interrupção do Festival de Inverno, em 1984, foram analisados os impactos negativos para Diamantina e, em especial, para o Vale do Jequitinhonha, e sua repercussão no plano regional e nacional. Nos últimos três anos, Diamantina vinha recebendo o Festival e "[...] estabelecendo uma sólida aliança com a comunidade regional, mergulhando em seus problemas, para discuti-los com a própria comunidade". O Festival se tornou "um espaço de resistência permanente contra a pouca importância dada à questão cultural no Brasil".[163]

Retomado em 1985, as atividades desenvolvidas no XVII Festival foram concentradas em cinco núcleos – Teatro e Dança, Música, Literatura, Artes-visuais e Arte-educação. Em função dos poucos recursos, a temática escolhida para a área de música foi a improvisação. Um dos objetivos era promover "a interação entre compositor e intérprete, diminuindo assim

[163] Boletim do XVI Festival de Inverno, 28 de julho de 1983.

a distância entre estas duas categorias e o aperfeiçoamento do intérprete (instrumentista, cantor, regente) da música nova".[164] Rubner de Abreu coordenou a Oficina de Improvisação Instrumental, Eduardo Guimarães Álvares a de Improvisação Vocal e Odette Ernest Dias participou como professora.

Entrevistados pela Revista do Festival – sob o título *Núcleo de Música: improvisação, emoção e técnica* – a respeito do trabalho, Berenice, Odette e Rubner acreditam ser esta experiência imprescindível na formação do músico contemporâneo. Segundo Odette, todos nós temos um banco de dados humanos – emocionais e musicais – de onde são retirados os elementos, as ideias para se usar durante a improvisação e que surgem como catalisadores da emoção. Geralmente, essa escolha é feita de forma inconsciente e, à medida que o músico adquire a prática da linguagem, absorvendo a riqueza de novas informações e a experiência de lidar com diversos recursos que o instrumento oferece, ganha-se em criatividade e repertório. Improvisar é um jogo, uma coisa lúdica, a pessoa conta com o que tem e com o que o outro tem, diz Odette.[165]

Para Rubner, algumas atitudes são necessárias para se praticar a improvisação: a postura, a atenção, o relacionamento e o diálogo que se estabelece: "Não se pode ter uma atitude passiva quando se ouve e uma ativa quando se toca, mas sim uma postura ativa também quando se ouve". Odette consegue criar essa situação com os alunos, um ambiente onde não ficam separados os ouvintes e os músicos que tocam e cantam, observa Rubner, que busca a mesma sintonia em seu trabalho.[166]

Rubner reconhece que "[...] a proposta é nova para o músico educado simplesmente com a leitura de partituras. Não deveria ser assim". A improvisação deveria estar incluída no processo de desenvolvimento das habilidades necessárias ao músico. Entretanto, existe aí um paradoxo, pois "[...] a inclusão da improvisação no ensino é uma coisa recente para nós, mas, ao mesmo tempo, é uma coisa antiga". Nas culturas antigas, a improvisação funcionava como processo transmissor e educador natural. Hoje, "suas conseqüências no ensino são muito amplas. É algo realmente transformador", salienta Rubner.[167]

Para Berenice, a escolha do tema improvisação para aquele Festival significou não apenas "[...] uma alternativa de atividade musical, mas a complementação que se faz tanto na composição quanto na execução". Os alunos devem participar dessa atividade de criação

[164] Programa do XVII Festival de Inverno, 1985.
[165] *Ibid.*
[166] *Ibid*.
[167] *Ibid*.

musical, pois essa aproximação entre compositor e intérprete beneficia não só o trabalho de ambos, mas a própria atividade musical institucional, "[já que] o músico fica distanciado justamente da parte criativa". É importante que "o compositor encontre, nos intérpretes, pessoas mais próximas da linguagem que ele se expressa", ressalta.[168]

Como visto antes, o Festival de Inverno já tinha passado por Ouro Preto e Diamantina, e agora era chegada a hora de São João del-Rey receber o evento: "[...] por ser considerada um centro cultural possuidor de um grande movimento e potencial artístico".[169] Durante as diversas fases do Festival, percebeu-se "[...] a necessidade de atribuir ao evento um caráter itinerante e descentralizado, através do qual várias cidades pudessem usufruir, por um determinado tempo, das atividades nele desenvolvidas". A ideia principal era que as cidades contempladas dessem continuidade ao movimento cultural iniciado pelo Festival.[170]

Em 1986, Berenice Menegale atuou como coordenadora do XVIII Festival de Inverno, sendo aquela a sua última administração. A partir de 1987, a área de Música passou a ser coordenada por professores da Escola de Música (ESMU) da UFMG. Segundo Oliveira, este fato "contribuiu para a atualização e modernização [da referida Escola]", promovendo um maior envolvimento do corpo discente e docente desta Instituição, a contratação de novos professores da área de instrumento e outros benefícios, como a criação do Grupo de Música Contemporânea da ESMU e o ingresso de professores para a área de composição.[171]

Para o XVIII Festival de Inverno foram oferecidos cursos nas áreas de criação (composição, orquestração e improvisação), interpretação e análise (com ênfase na atual música brasileira) e musicologia (conferências, debates, seminários e apresentação de trabalhos). As conferências foram apresentadas por José Maria Neves, Eduardo Bértola, H.J. Koellreutter e Carlos Kater. Era a primeira vez que a área de musicologia estava sendo contemplada no Festival de Inverno, provavelmente, por incentivo de José Maria Neves, um dos mais importantes musicólogos brasileiros, nascido em São João del-Rey.[172]

---

[168] Programa do XVII Festival de Inverno, 1985. Essa temática será abordada nos Encontros de Compositores Latino-americanos de BH, que dará referência à necessidade das universidades e escolas de música oferecerem ao intérprete uma formação musical adequada à sua época.

[169] Alternativa, jornal-laboratório do Curso de Comunicação Social da UFMG, nº 32, 1986.

[170] *Ibid*.

[171] OLIVEIRA, Nelson Salomé de. *A Música contemporânea em Belo Horizonte na década de 80*. 129f. 1999. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro, 1999. p. 38. "Os Festivais de Inverno do período de 1989 a 1992 foram realizados em Belo Horizonte, apresentando uma programação em que a música contemporânea ainda ocupou significativamente seu espaço" (OLIVEIRA, 1974.).

[172] É interessante registrar que nos anos 1978 e 1979, a cidade de São João del-Rey já havia sediado o Curso Latino-americano de Música Contemporânea, coordenado por Coriún Aharonián e José Maria Neves. Em 1982, o evento se realizou em Uberlândia, por indicação dos irmãos Eduardo e Paulo Sérgio Guimarães Álvares, nascidos nessa cidade.

Para os outros cursos foram convidados o Grupo Multimédia, coordenado por Ione Medeiros, os compositores Raul do Valle, Oscar Bazán (Córdoba/Ar), [173] o violinista Leopold la Fosse (USA), três músicos portugueses – o compositor Jorge Peixinho, a violoncelista Luíza Vasconcelos e o clarinetista Antônio Saiote – a flautista Odette Ernest Dias, o violonista Edelton Gloeden, Maria Amélia Martins (prática de coro), Isaac Chueke, Antonieta Silva (arranjos de música popular), a cantora Martha Herr, o pianista Paulo Sérgio Guimarães Álvares e o Grupo de Percussão da Universidade Estadual de São Paulo – UNESP, sob a direção de John Boudler.

Pelas características do corpo docente, pelas propostas de trabalho, a temática relacionada à música contemporânea estava assegurada. Em nota no Estado de Minas, Wilson Simão lembra que seria "[...] abordada, principalmente, a música contemporânea brasileira, mas toda a música contemporânea será objeto de estudo e haverá espaço para estudos sobre a música mineira do período colonial".[174]

A título de complementação, destacamos um concerto realizado no Teatro Municipal de São João del-Rey durante o XIX Festival (1987), organizado por Eduardo Álvares, que contou com a participação de professores da FEA e do Grupo Oficina Multimédia,[175] que apresentou o espetáculo *Quantum.*[176] Das quatro obras apresentadas, duas eram estreias: *Ricercar* de Eduardo Álvares, com Berenice Menegale ao piano e *Intangíveis Universos* de Dante Grela (peça eletroacústica). Foram também apresentados o ciclo de canções *Ou Isto ou Aquilo* de Ricardo Tacuchian, com Vânia Lovaglio e a pianista Patrícia Santiago e *Neumes* de Maurice Ohana, executada pelo oboísta Carlos Ernest Dias e pelo pianista Miguel Rosselini. Para Eduardo Álvares, aquela iniciativa significava uma "homenagem discreta" a Berenice Menegale, "[...] uma pessoa que se dedicou ao Festival de Inverno desde seu início, mas que, em 1987, preferiu acompanhá-lo como espectadora".[177]

---

[173] A proposta de trabalho de Bazán estava baseada na *Experimentacion Espontánea*, dividido em seis itens – *del caos al ordem, sistema y antisistema, música experimental y teatro musical, nuevas propuestas y minimismo, música austera, un plan de trabajo* – além de um concerto com obras suas que poderia contar com a participação dos alunos de outros cursos (Teatro, Filosofia, Dança) e do público. Carta-proposta de Oscar Bazán enviada a Berenice Menegale, 18 de junho de 1986.

[174] O Estado de Minas, coluna de Wilson Simão, 14 de junho de 1986.

[175] Como visto anteriormente, o Grupo Multimédia teve sua origem no X Festival de Inverno, em 1977. Criado pelo compositor Rufo Herrera, buscava um nova proposta dentro das Artes Cênicas: a integração de diversas formas de expressão. A ideia de utilizar a música de forma mais abrangente onde som-forma-movimento se justapõem, se alternam e se inter-relacionam, permite brincar com todos os elementos, criando uma nova estética. Sua preocupação é com o lado sensível do espectador. Sob a direção de Ione Medeiros, a partir de 1981, o Grupo criou vários trabalhos: *Biografia* (1983), *Kafka* (1984), *Domingo de Sol* (1985), entre outros. Boletim do XIX Festival de Inverno, Boletim do XIX Festival de Inverno, São João del-Rey, 13 de julho de 1987.

[176] Palavra de origem latina, significa a cota de cada um na execução de um partilha. Boletim do XIX Festival.

[177] Boletim do XIX Festival de Inverno, 13 de julho de 1987.

Na realidade, aquele concerto era uma mostra do 4º Ciclo de Música Contemporânea realizado em BH, no final de junho, cujo sucesso o coordenador desejava reviver em São João del-Rey. A integração com as escolas de música de Belo Horizonte e uma grande afluência de público que fez lotar o Teatro Ceschiatti no Palácio das Artes, "[...] chegou até a espantar músicos de fora, mais acostumados a apresentações menos prestigiosas". Para Eduardo, "[...] o importante é que conseguimos que a música mexesse com as pessoas, que as fizesse discutir, entender e participar desse universo".[178]

Para concluir, podemos fazer as seguintes considerações: o Festival de Inverno de Ouro Preto, a partir da década de 1970, tornou-se um evento nacional único no gênero, com clara proposta de valorização da música contemporânea, principalmente brasileira e latino-americana. Para alunos, jovens compositores, intérpretes brasileiros e estrangeiros, o Festival de Inverno representou uma importante oportunidade de complementação em sua formação musical, bem como o contato com a música experimental que era praticada cotidianamente e o convívio com alguns dos mais importantes profissionais da época, músicos brasileiros e latino-americanos engajados com a música contemporânea. Já na década de 1980, quando realizado em Diamantina (1981-1985), teve um caráter misto – de estímulo a valores e cultura locais e de incentivo à divulgação da música contemporânea, não prioritariamente brasileira e latino-americana. Em São João del-Rey (1986), último ano coordenado por Berenice Menegale, ele retoma seu aspecto vanguardista.

Quanto ao processo histórico que levou à construção do movimento de música latino-americana em Belo Horizonte, especificamente os Encontros de Compositores Latino-americanos de BH, propomos dividir o Festival de Inverno em três fases para melhor compreensão. Primeiramente, a fase de valorização da música do século XX, que teve início em 1971, após a vinda simultânea de Koellreutter e Eladio no IV Festival de Inverno de Ouro Preto (1970), refletindo a mentalidade vanguardista de ambos e que recebeu o apoio de Berenice Menegale. A segunda fase se localiza em meados da década de 1970, quando foi instalada uma política cultural de incentivo à produção e divulgação da música contemporânea brasileira e latino-americana. Além das encomendas e outras estréias, foram compostas obras durante o Festival, concomitante à vinda dos compositores latino-americanos Joaquin Orellana, Rufo Herrera, Dante Grela, Eduardo Bértola e León Biriotti. A reunião desse grupo de compositores e outros intérpretes afeitos ao movimento latino-americanista (Eladio, Odette, Amílcar Rodriguez) e, posteriormente, o contato de muitos deles com a FEA,

[178] Boletim do XIX Festival de Inverno, 13 de julho de 1987.

na década de 1980, serão os elementos construtores da terceira fase que denominaremos o cerne do movimento latino-americano em BH. A criação dos Encontros de Compositores Latino-americanos de BH representará o mais audacioso projeto cultural empreendido pela FEA.

Além de Berenice Menegale, diretora artística da FEA, e Eladio, que a partir de 1970 passou a lecionar na FEA, Rufo Herrera e Eduardo Bértola passaram a residir em BH e Dante Grela passou a vir sistematicamente à BH para dar cursos de composição na FEA. Podemos somar ao "grupo dos cinco", o importante trabalho de coordenação e divulgação de música contemporânea iniciado pelos irmãos Paulo Sérgio e Eduardo Guimarães Álvares no mesmo período, por meio dos Ciclos de Música Contemporânea e os Simpósios para Pesquisadores de Música Contemporânea, contribuindo para preparar o terreno para o movimento de música contemporânea em BH.

Nesse sentido, acreditamos estar respondendo a uma das nossas problemáticas: seriam as afinidades estética, intelectual e ideológica as responsáveis pela formação de um grupo capaz de provocar a criação de um movimento cultural da proporção dos Encontros de Compositores Latino-americanos? Certamente, o "encontro" de pessoas idealistas, engajadas politicamente com a arte contemporânea brasileira e latino-americana foi o elemento catalizador que propiciou a sua realização. Quanto à sua concretização, ao aspecto organizacional do evento, foram empreendidos inúmeros esforços, principalmente na obtenção de recursos financeiros, demandando intensa dedicação da parte de Berenice Menegale e da comissão organizadora.

Como coordenadora da área de Música do Festival de Inverno no período de 1969 a 1986, as iniciativas e ações tomadas por Berenice Menegale em prol da música contemporânea – valorizar e divulgar a música do século XX (incluindo-se aí compositores brasileiros e estrangeiros) e fomentar a criação e a interpretação de música contemporânea brasileira e latino-americana – tiveram reflexos na capital mineira na década de 1980. Os eventos promovidos pela FEA provocaram forte impacto cultural em BH: 1) no ensino universitário de música, frente às oportunidades oferecidas aos intérpretes locais para a execução de obras contemporâneas e para os jovens compositores mineiros, exigindo-lhes um melhor preparo e uma nova postura profissional; 2) na formação de público para a música contemporânea.[179]

[179] Iniciados em 1984, os Ciclos e Simpósios estiveram vinculados à FEA até 1990. Mais detalhes sobre o impacto social que esse movimento produziu em BH nas décadas seguintes poderão ser apreciados na conclusão da tese.

Com isso, Belo Horizonte se tornou um centro irradiador de música contemporânea no País e, posteriormente, de música latino-americana, estando em pé de igualdade com outras cidades brasileiras – Rio de Janeiro, São Paulo, Santos, Salvador, Porto Alegre – oferecendo ao público um dos mais importantes movimentos culturais do País e da América Latina: os Encontros de Compositores Latino-americanos de BH, promovidos pela FEA.

Apêndice: Um pouco da história dos Encontros de Compositores Latino-americanos de BH e outros eventos do gênero no Brasil

Para falarmos do movimento de música latino-americana que se instalou em Belo Horizonte na década de 1980 – os Encontros ode Compositores Latino-americanos de BH – se faz necessário situar o panorama cultural relacionado à música contemporânea na cidade, bem como dar a conhecer outros eventos do gênero realizados no Brasil e na América Latina. Nosso intuito foi identificar aspectos que pudessem contribuir para nossa discussão: em que circunstâncias esses eventos foram realizados, quais as principais questões discutidas na época, quem foram seus coordenadores e em que medida poderiam apresentar pontos comuns com os Encontros de Compositores.

A década de 1980 foi marcante para a música contemporânea em Belo Horizonte. A capital mineira foi sítio de alguns dos mais importantes eventos do gênero realizados no País, promovidos pela Fundação de Educação Artística: os Ciclos de Música Contemporânea de BH, os Simpósios para Pesquisadores em Música Contemporânea e os Encontros de Compositores Latino-americanos de BH. Como os próprios nomes revelam, esses eventos tinham como ênfase a música contemporânea, entretanto, se distinguiam em alguns aspectos.

Em se tratando dos Ciclos, iniciados em 1984, a sua programação de concertos privilegiou essencialmente a música contemporânea estrangeira e brasileira, incluindo-se também obras de compositores mineiros e/ou residentes em Belo Horizonte. Observando o quadro comparativo de obras estrangeiras apresentadas nos sete Ciclos, de 1984 a 1990, que foram promovidos pela FEA, Oliveira indica uma presença pouco representativa de latino-americanos nesses eventos.[180]

[180] No I Ciclo, de 40 obras estrangeiras, 4 foram latino-americanas; no II não há menção a esse respeito; nos III e IV Ciclos, de 26 estrangeiras, 6 foram latinas; no V Ciclo, não há nenhuma obra latina dentre as 24 estrangeiras; no VI Ciclo, das 11 estrangeiras, 2 foram latinas e no VII Ciclo, das 13 estrangeiras, 1 foi latina. OLIVEIRA,

Quanto aos Simpósios, que também tiveram início em 1984[181], o evento reservou seu principal espaço para discussões a respeito da atividade de pesquisa relacionada à música contemporânea e ao papel do pesquisador brasileiro, contemplando uma parte de sua programação para cursos, concertos e audiovisuais. Dentre os objetivos dos Simpósios, chamamos a atenção para aquele que melhor o caracteriza:

> "[...] renovar o intercâmbio entre as novas pesquisas musicológicas desenvolvidas no país em nível de música contemporânea, permitindo aos vários expositores a apreciação e a discussão crítica pelos colegas [...] sempre coordenadas por pesquisador experiente na questão abordada".[182]

A coordenação dos sete Ciclos e dos cinco Simpósios esteve a cargo dos irmãos Eduardo e Paulo Sérgio Guimarães Álvares, sendo este último responsável também pela captação de recursos para os eventos.[183] Com relação aos Encontros de Compositores Latino-americanos de BH, realizados nos anos 1986, 1988, 1992 e 2002, Berenice Menegale assumiu a coordenação geral junto ao trabalho de uma comissão organizadora.

Para a construção de projetos culturais dessa envergadura, é possível prever o grau de mobilização que tomou conta das pessoas diretamente envolvidas na idealização e realização dos eventos mencionados, contando sempre com o apoio irrestrito da diretora da FEA, Berenice Menegale, nos aspectos artístico, administrativo, organizacional e político, além de outros colaboradores.[184] Ao idealismo e sonho de verem instalados os primeiros eventos de música contemporânea em BH na década de 1980, somavam-se esforços e dedicação irrestrita

---

Nelson Salomé de. *A Música Contemporânea em Belo Horizonte na década de 80.* 129f. 1999. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro, 1999, p. 71.

[181] Este evento aconteceu simultaneamente com o I Ciclo – no período de 28 de março a 8 de abril de 1984 – mas nos anos seguintes os dois eventos passaram a ser realizados independentemente. O I Simpósio foi coordenado pelo compositor argentino Dante Grela. Do II ao V Simpósio, o evento foi coordenado por Paulo Sérgio Guimarães Álvares. OLIVEIRA, Nelson Salomé de. *A Música Contemporânea em Belo Horizonte na década de 80.* 129f. 1999. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro,, 1999, p. 60-62. Mais detalhes sobre a programação dos Ciclos e dos Simpósios estão disponíveis na dissertação de OLIVEIRA, páginas 60 a 79.

[182] OLIVEIRA, Nelson Salomé de. *A Música Contemporânea em Belo Horizonte na década de 80.* 129f. 1999. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro, 1999, p. 66.

[183] Os sete primeiros Ciclos foram promovidos pela FEA, sendo este último coordenado por professores da instituição. A partir do VIII ao XI, o evento continuou a ser coordenado pelos irmãos Guimarães Álvares, porém de forma independente, sem vínculo com a FEA (OLIVEIRA, 1999, p. 69).

[184] A FEA promoveu os cinco Simpósios e os sete Ciclos, sendo que a coordenação do VII Ciclo foi assumida pelos professores Rubner de Abreu, Rogério Vasconcelos e Eduardo Campolina. Do VIII ao XI Ciclo, a coordenação volta novamente para as mãos de Eduardo Guimarães Álvares, com supervisão de Paulo Sérgio Guimarães Álvares, e inicia-se outra fase do evento, "[...] caracterizada principalmente pelo desligamento da FEA e pela presença de grupos estrangeiros, que passaram a ser freqüentes a partir de então" (OLIVEIRA, 1999, p.77).

dos participantes para que, após iniciados, pudessem ter continuidade. A partir do momento que os projetos saíam do papel, seus coordenadores se movimentavam em direção a captação de recursos que incluíam desde as instâncias governamentais – municipal, estadual e federal – à conquista de patrocínio por meio de empresas diversas e outros apoios financeiros.[185]

Como a presença da música latino-americana era pouco expressiva na programação dos Ciclos e Simpósios, tornou-se desejo de um determinado grupo criar um evento que pudesse acolher os anseios da classe artística em prol desse ideal. Figuras como Rufo Herrera e Eladio Pérez-González, que já mantinham importantes laços profissionais com a FEA e, posteriormente, a presença de Eduardo Bértola e Dante Grela, juntamente com a diretora Berenice Menegale e outros professores da instituição – Eduardo Guimarães Álvares, Rubner de Abreu e Teodomiro Goulart –, formaram um grupo de músicos empenhados na criação de um evento que reservasse um espaço exclusivo para a música latino-americana.

O momento de amadurecimento de ideias e de tomada de decisão que levou à realização do I Encontro de Compositores Latino-americanos de BH, em 1986, significou "a concretização de um projeto concebido como necessário e acalentado longamente por todos os que estamos dedicados ao ideal de conquistar o espaço definitivo para a música latino-americana contemporânea". Dentre os diversos obstáculos "que têm impedido a ampliação de horizontes para uma produção musical de nosso tempo, nosso meio e nosso momento social e histórico", chamava a atenção o processo de dependência cultural em relação à Europa e Estados Unidos para música de concerto da América Latina, cabendo à sociedade latino-americana a responsabilidade "de afirmar sua identidade e conquistar a sua maioridade como povo consciente de seus próprios valores".[186] Às portas do 3º Milênio, o grupo defendia a conscientização e a ativação da potencialidade e das possibilidades expressivas latino-americanas para que, a partir daí, os músicos pudessem assumir a condução do seu próprio destino. Estavam todos cientes de que aquela era uma tarefa "árdua, complexa, porém estimulante e decisiva".[187]

A ideia da criação de um encontro de compositores latino-americanos já vinha sendo alimentada desde 1984, quando a área de Música do 17º Festival de Inverno de Diamantina propôs a sua realização, por meio do "intercâmbio e difusão da produção musical de hoje na

[185] Posteriormente, quando foram criadas as leis de incentivo à cultura, abriu-se um leque maior de possibilidades de patrocínio.
[186] Texto produzido pelo referido grupo e divulgado no folder do I Encontro de Compositores Latino-americanos de BH, 10/10/1986.
[187] *Ibid*.

América Latina, especialmente daqueles que estão empenhados com novas propostas".[188] Em carta dirigida ao Embaixador da Venezuela, Ildegar Pérez-Signini, a coordenadora, solicita a participação da referida Embaixada no sentido de patrocinar a vinda de compositores de seu país para o Encontro de Compositores Latino-americanos previsto para a última semana de julho.[189] Com o cancelado do Festival em 1984, esse fato alterou os planos e o projeto teve que ser adiado para 1986.

Com relação ao movimento de música latino-americana na América Latina, países como Argentina, Uruguai, Chile, Venezuela, México e Cuba, foram os primeiros a organizar festivais, cursos, seminários e simpósios de música contemporânea onde se discutiam questões como identidade cultural latino-americana, problemas de difusão da música contemporânea e outros temas. Um importante exemplo foram os Cursos Latino-americanos de Música Contemporânea, que tiveram início em 1971 no Uruguai e foram realizados em distintas cidades da América Latina até o ano de 1989, sob a coordenação geral de Coriún Aharonián.[190]

No Brasil, os primeiros eventos que tiveram a preocupação de prestigiar a música dos compositores latino-americanos surgiram no Rio de Janeiro e em Santos. Na capital do antigo Estado da Guanabara, foram realizados o I Festival de Música das Américas: música jovem de vanguarda (em março de 1969)[191] e o Festival de Música da Guanabara. Graças aos esforços de Cláudio Santoro[192] na coordenação, o I Festival de Música das Américas contou com a presença de vários compositores de reconhecido prestígio em seus países de origem. Como Santoro tinha amigos em todas as partes da América Latina e dos Estados Unidos, em função

[188] Documento com timbre da Universidade Federal de Minas Gerais, contendo a proposta básica da área de Música para o XVII Festival de Inverno.

[189] Na carta constam os nomes de Alfredo Rugeles, Emilio Mendoza, Eduardo Kusnir (argentino) e do boliviano Cérgio Prudêncio. Retirado do documento dirigido ao Embaixador da Venezuela, em nome do Festival de Inverno (FI/048/84), BH, 28 de maio de 1984.

[190] Participaram também da coordenação os compositores uruguaios Héctor Tosár, Conrado Silva, Miguel Marozzi, Maria Teresa Sande, Cérgio Prudêncio, a argentina-uruguaia Graciela Paraskevaídis e o musicólogo brasileiro José Maria Neves. Como uma das características dos Cursos era ser itinerante, os mesmos foram realizados em diversas cidades latino-americanas: Cerro del Toro, Uruguai, nos anos 1971, 1972, 1974, 1975 e 1986; Buenos Aires, em 1976 e 1977; S. João del-Rey, MG, em 1978 e 1979; Itapira, Uberlândia, Tatuí e Mendes, Brasil, em 1980, 1982, 1984 e 1989, respectivamente; Santiago de los Caballeros, República Dominicana, em 1981; San Cristóbal, Venezuela, em 1985. AHARONIÁN, Coriún. *Educacion, Arte, Música.* Montevidéu, Ediciones Tacuabé, 2004, p. 143.

[191] Até o momento, consideramos este o primeiro evento dedicado à música latino-americana no Brasil.

[192] Nascido em Manaus (1919-1989), aos 13 anos de idade, Cláudio Santoro mudou-se para o Rio de Janeiro para aperfeiçoar-se no estudo do violino. Juntamente com Koellreutter e outros compositores formaram no Rio de Janeiro o Grupo Música Viva. Estudou com Nadia Boulanger em Paris. Na década de 1960, participou da recém-inaugurada Universidade de Brasília, mas teve que afastar-se por diversas circunstâncias. Transferiu-se para o exterior, fixando-se na Alemanha, e tornou-se professor de regência e composição na Universidade de Heidelberg. Faleceu em 1989, regendo a Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional de Brasília, orquestra que ele próprio criou. Retirado do Catálogo Geral de 2005 da Academia Brasileira de Música, p.149.

dos encontros internacionais que participava, contou com a colaboração de vários deles e conseguiu organizar o Festival com apenas 3.000 dólares.[193]

Além dos diversos concertos, fazemos um destaque para a conferência de Roque Cordero intitulada "40 anos de Música Latino-Americana".[194] O evento homenageou vários compositores – Villa-Lobos, Charles Ives e Aaron Copland (USA), Carlos Paz e Alberto Ginastera (Argentina), Domingos Santa Cruz (Chile) – "pela contribuição para o desenvolvimento da Música Jovem das Américas" e, em especial ao colombiano "Guilhermo Espinosa (diretor de orquestra e chefe do Departamento de Música da OEA), um batalhador incansável pela música das Américas".[195]

Após a realização desse evento, Santoro não encontrou mais condição de manter-se profissionalmente no País. Como o Brasil estava sob o regime militar e Santoro era conhecido por sua posição política de esquerda, não sobrou alternativa ao compositor, senão exilar-se.[196] O mesmo aconteceu com Tosár, quando fora demitido de seu cargo de professor na Universidade Nacional, em Montevidéu, quando o país também se encontrava sob ditadura, passando a viver em três outros países: Porto Rico, 1974-1976; Venezuela, 1979 e Estados Unidos, 1981-1982, retornando em definitivo ao Uruguai em 1982.[197]

Voltando ao Rio de Janeiro, naquele mesmo ano fora realizado o I Festival de Música da Guanabara, que teve duas edições (anos 1969-1970) sob a coordenação do compositor Edino Krieger. Este evento se diferenciou do 1º Festival de Música das Américas por ser um concurso de composição, destinado a compositores brasileiros natos, naturalizados ou

---

[193] Retirado da intervenção de Cláudio Santoro no II Encontro de Compositores Latino-americanos de BH, em 1988 (transcrição feita por Vânia Lovaglio). Para a realização do evento, Santoro contou ainda com a colaboração de governos e embaixadas de vários países: Argentina, Uruguai, Chile e Colômbia, da Embaixada dos Estados Unidos, Departamento Cultural do Ministério das Relações Exteriores, Centro Latino-americano do Instituto de Música Comparada de Berlim Ocidental, Centro Latino-americano da Escola de Música da Universidade de Indiana, Departamento de Música da Organização dos Estados Americanos (Washington), além das Orquestras Sinfônica Brasileira, Sinfônica do Teatro Municipal e da Rede de Televisão Globo. Programa do evento.

[194] No evento, foram apresentadas obras de Cláudio Santoro, Marlos Nobre, Gilberto Mendes, Jocy de Oliveira e Edino Krieger, dos argentinos Gerardo Gandini, Mário Davidovsky, Antonio Tauriello, Armando Krieger e Alcides Lanza, dos uruguaios Conrado Silva e Sergio Cervetti, do colombiano Blas Emilio Atehortua, dos chilenos Juan Orrego Salas, Gustavo Becerra e León Schidlovsky, do equatoriano Mesias Maiguashca, do peruano Pozzi Escott, do panamenho Roque Cordero, do mexicano Manuel Enriquez, do cubano/americano Aurelio de la Vega, dos norte-americandos Gunther Schuler, Alden Ashforth, Earle Brown, Donald Andrews, Gerard Strang, Robert Cogan, Vladimir Ussachevsky e Lejaren Arthur Hiller.

[195] Dados retirados do folder.

[196] Outras declarações do compositor sobre essa fase de sua vida e sobre a realização do referido evento poderão ser apreciados no capítulo seguinte, quando este participou do II Encontro de Compositores Latino-americanos de BH.

[197] Com o fim da ditadura, em 1985, Tosár se tornou regente da Orquestra Sinfônica do Sodre e assumiu o cargo de diretor do Conservatório Nacional, em 1988. SOARES, Teresinha Rodrigues Prada. *A utopia no horizonte da música nova.* 202f. 2006. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2006. p.88

residentes no País por mais de cinco anos consecutivos, sem limite de idade. A obra inscrita deveria ser inédita e composta para orquestra, havendo premiação para o 1º ao 5º lugar, além de um prêmio do público para a obra que obtivesse o maior número de votos.[198] A ideia de criar um festival de música erudita nos mesmos moldes de um festival de música popular, em que os compositores pudessem concorrer a premiações, partiu de seu coordenador que, nos anos de 1967 e 1968, teve a oportunidade de participar do Festival Internacional da Canção, no Rio de Janeiro.[199] No ano seguinte, Edino Krieger levou o projeto do festival de música erudita ao governo do Estado da Guanabara e este lhe ofereceu os recursos necessários para a sua realização.

Em 1970, o Festival de Música da Guanabara saiu do âmbito nacional e ampliou o concurso para compositores das três Américas. Além de compositores de vários estados brasileiros e de estrangeiros residentes no Brasil, foram selecionadas obras de compositores da Argentina, Uruguai, Chile e Estados Unidos. O júri internacional concedeu a Ernst Widmer o primeiro prêmio na categoria música sinfônica (seguido por Marlos Nobre) e aos argentinos José Ramón Maranzano e Hilda Dianda os dois primeiros lugares na categoria música de câmara. Aylton Escobar teve sua *Missa Orbis Factor, in memoriam de Mário de Andrade* classificada em 3º lugar, que foi também a obra premiada pelo público.[200]

Com relação ao I Festival de Música da Guanabara, José Antônio de Almeida Prado foi quem recebeu o primeiro prêmio no disputadíssimo concurso e, juntamente com os outros jovens selecionados, o grupo de compositores da Bahia – Ernst Widmer, Fernando Cerqueira, Milton Gomes, Lindembergue Cardoso e Jamary Oliveira – passou a ganhar o reconhecimento nacional. Segundo Edino Krieger, "como o movimento musical baiano estava circunscrito à Bahia, o Festival deu visibilidade a todos os participantes do Grupo e ao próprio Almeida Prado, que até então era desconhecido no Brasil".[201]

Além da premiação em dinheiro, os semifinalistas concorriam à oportunidade de ter sua obra apresentada na Bienal de Paris. "Entre as condições estabelecidas para a escolha, destaca-se a da idade, que deverá estar compreendida entre 20 e 25 anos, uma vez que a

[198] As premiações variavam entre NR$25.000,00 e NR$5.000,00 (cruzeiros novos), o que representavam boas somas de dinheiro. As oito obras finalistas não contempladas com os cinco primeiros lugares e a obra escolhida pelo público receberiam um prêmio de estímulo (em dinheiro). Informações retiradas do folder de inscrição.

[199] Edino Krieger recebeu o quarto lugar nos dois anos com as canções *Fuga e Antifuga* e *Passacalha*, respectivamente.

[200] Fizeram parte do júri: Camargo Guarnieri, Francisco Mignone, Cláudio Santoro, Guerra-Peixe, Jorge Peixinho, de Portugal; Domingo Santa Cruz e Gustavo Becerra, do Chile; Ricardo Malipiero, da Itália; Luiz de Pablo, da Espanha; Franco Autuori, dos Estados Unidos; Guilhermo Espinosa, da Colômbia; Roque Cordero, do Panamá; Héctor Tosàr, do Uruguai; Vaslav Smetacek, da Tchecoslováquia e Tadues Baird, da Polônia.

[201] Entrevista com Edino Krieger, Rio de Janeiro, 29/11/2006. Em 1969, o jovem Aylton Escobar foi também agraciado com o Prêmio do Público com a obra *Poemas do Cárcere.*

Bienal de Paris destina-se a revelar valores novos nos campos de atividades artísticas".[202] Segundo José Maria Neves, a ida de Almeida Prado para Paris e a chance de estudar com Nádia Boulanger, provocou mudanças radicais em sua maneira de compor. "A constante busca de novas sonoridades e de nova estruturação formal, a influência da moderna música européia (especialmente da escola polonesa), (...) levam Almeida Prado a criar obra que mostra-se perfeitamente pessoal".[203]

Ao possibilitar um encontro entre gerações de compositores e intérpretes, o Festival de Música da Guanabara se tornou um espaço reservado à apreciação de obras da atualidade e fomentou discussões em torno de posições estéticas e ideológicas assumidas pelos participantes. O ano 1950 simbolizou o ápice dos ideais radicais em torno do nacionalismo e da vanguarda em função da polêmica Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil de autoria de Camargo Guarnieri, obrigando a comunidade artística a tomar posição contrária ou favorável ao autor. A questão já vinha sendo amplamente discutida nas décadas anteriores e teve continuidade nos anos seguintes. Nesse sentido, o Festival de Música da Guanabara ainda guardava resquícios desse momento da história da música brasileira, representando uma fase de transição entre dois momentos: o de polaridade estética (1950-1960) e um segundo de grande aceitação da música contemporânea (1980).

A realização de festivais de música nas décadas de 1960-1970 significou também um movimento de resistência ao regime político vigente à época. Como visto anteriormente, o Festival de Inverno de Ouro Preto pode ser considerado um exemplo a esse respeito. Junto ao ideal de grande parte dos jovens de acompanhar as inovações da arte contemporânea no mundo e obter o reconhecimento social, havia o desejo de lutar pela liberdade de expressão e subverter determinados padrões de comportamento social.[204]

Apesar de não ter tido continuidade, o Festival de Música da Guanabara foi um marco na história da música contemporânea brasileira; teve grande repercussão na vida cultural da cidade do Rio de Janeiro e acabou dando origem a um dos mais importantes eventos de

[202] Jornal do Comércio, 28/05/1969. Em entrevista, Krieger nos informou que não havia nenhum compromisso do Festival em relação a este fato. Os próprios compositores enviaram suas obras por conta própria para serem selecionadas.
[203] LUCAS, Marcos. A música polonesa dos anos 60-70 e sua influência na música brasileira. *Brasiliana*, Rio de Janeiro, n. 6, p.7, Set. 2000.
[204] Houve uma polêmica em torno da reivindicação de alguns jovens compositores e intérpretes do Festival da Guanabara de poder usar um traje menos formal nos concertos, que foi negada pela direção do Teatro Municipal.

música contemporânea do País, a Bienal de Música Brasileira Contemporânea, que teve início em 1975 sob a coordenação de Edino Krieger.[205]

Outro local importante de divulgação da música contemporânea no País foi o Festival Música Nova de Santos, coordenado por Gilberto Mendes desde a sua criação, em 1962. O Festival buscava abranger a vanguarda universal, favorecendo o fluxo de várias correntes estéticas. Anualmente chegava a Santos músicos brasileiros e estrangeiros dos quatros cantos do planeta. Já em 1968, o evento deu uma abertura para a América Latina. Segundo o coordenador Gilberto Mendes, "o início desse relacionamento internacional que começou com a América Latina, partiu de uma conscientização política do grupo e que tinha uma clara posição de esquerda". Logo após, decidiu-se prestigiar a Península Ibérica, apresentando obras de compositores portugueses e espanhóis – Luiz de Pablo, Ramón Barce e Jorge Peixinho – e, em seguida, a Europa e os Estados Unidos, tornando-o internacional, principalmente sob o aspecto de tendências estéticas.[206]

O Festival nasceu de uma tomada de posição de um grupo de compositores de São Paulo – Gilberto Mendes, Rogério Duprat, Damiano Cozzela e Willy Corrêa de Oliveira – com o apoio dos poetas concretistas Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari. O pensamento inicial era criar um espaço para divulgar a música do grupo, que era diferente das outras e ninguém queria tocar, mas isto acabou sendo a característica principal do Festival. "Aos poucos, ele foi acolhendo outras tendências, até porque a idéia de música de vanguarda, música experimental foi se tornando tão ampla", foram surgiram outras correntes "e, hoje em dia a gente não sabe muito direito como selecionar uma obra que vai ser apresentada no Festival, [pois] não têm muitos critérios".[207]

Depois de Santos (1968), Rio de Janeiro (1969-1970) e Ouro Preto (1975), somente na década de 1980 é que surgiram outros eventos do gênero no Brasil, com o propósito de valorizar a produção latino-americana e promover discussões sobre o tema. Em 1982, houve o I Encontro Interamericano de Música Contemporânea do Rio do Janeiro[208], promovido pela

[205] Edino Krieger coordenou a Bienal até 1997, ano em que completou 70 anos e se aposentou. Após esta data, Krieger atuou na comissão de coordenação do evento até 2003. Em 2005, não houve Bienal. Dados retirados dos folders das Bienais pertencentes ao acervo do compositor.

[206] Retirado da palestra de Gilberto Mendes durante o II Encontro de Compositores de BH, em 11/12/1988.

[207] *Ibid*. A Tese de Doutorado de Teresinha Rodrigues Prada Soares, *A utopia no horizonte da música nova*, (História/USP, 2006), analisa em profundidade o Festival Música Nova de Santos e o Curso Latinoamericano de Música Contemporânea, bem como o papel de seus coordenadores e a participação de figuras ilustres em ambos os eventos, enfatizando a questão do engajamento político.

[208] Obras de compositores brasileiros – Villa-Lobos, Ernst Widmer, Lindembergue Cardoso, Guerra-Peixe, José Siqueira, Osvaldo Lacerda, Guilherme Bauer, Ricardo Tacuchian, Ernani Aguiar, Cláudio Santoro, Aylton Escobar, Mário Ficarelli, Francisco Mignone, Radamés Gnatalli, Tim Rescala, Camargo Guarnieri, Koellreutter, Jocy de Oliveira, Edino Krieger, Marlos Nobre, Gilberto Mendes, Ronaldo Miranda, Luiz Carlos Csekö, Rodolfo

Fundação de Artes do Estado do Rio de Janeiro – Funarj – sob a coordenação geral do compositor Ricardo Tacuchian. No ano seguinte, um grupo de compositores formado por Edino Krieger, Hans-Joachim Koellreutter, Ricardo Tacuchian e Vânia Drummond Bonelli (funcionária da Funarte) organizou o I Festival de Música do Terceiro Mundo[209], patrocinado pelo Ministério de Educação e Cultura/Secretaria de Cultura, sob a realização da Funarte/Instituto Nacional de Música com apoio do Jornal do Brasil, com o objetivo de divulgar a música de concerto produzida nos países em desenvolvimento da África, Ásia e América Latina.[210]

Ao redigir o texto de abertura do I Encontro Interamericano, *Vizinhos e Desconhecidos*, Ricardo Tacuchian chama a atenção para dois aspectos: o fato de nossa história ser recente e nossa música muito nova e o nosso continente ser extenso, novo e apresentar um forte desequilíbrio social. A afirmação de uma cultura própria passa pelo enfrentamento de uma série de questões – "a libertação de uma tradição européia ortodoxa, o reconhecimento da influência de etnias autóctones, africanas e asiáticas como formadoras de nossas raízes culturais, a luta contra o esnobismo carrancudo das escolas oficiais, a dificuldade de difusão e intercâmbio de nossa música". A existência de um paradoxo insustentável como a rapidez e eficiência com que podemos ter acesso à música produzida na Europa ou nos Estados Unidos e o desconhecimento em relação à música de um país vizinho ou da América Latina, reflete a relação colonizador-colonizado mantida com o Velho Mundo.[211]

A expectativa inicial do coordenador do I Encontro Interamericano era de que o evento fosse intercalado com a Bienal de Música Brasileira Contemporânea para que houvesse um maior intercâmbio entre a música brasileira e latino-americana e gerasse ações mais integradoras entre as Sociedades Brasileira e Interamericana de Música Contemporânea. No

---

Coelho de Souza, Almeida Prado, Vânia Dantas Leite, Marco Antônio Guimarães, Antônio Santos, Maria Luiza Corker, Eduardo Seincman, Celso Mojola e Henrique de Curitiba, e latino-americanos, Blas Galindo, Manuel de Elias e Mario Kuri-aldana do México; Luis Jorge González, Osías Vilensky, Manuel Juarez, Alicia Terzian, E. Tejeda e Emilio Terraza da Argentina; Leo Brouwer e Almadéo Roldán de Cuba; John Cage, Aaron Copland, Charles Ives, Armand Russel e James Cuomo dos Estados Unidos; Gerardo Guevara do Equador, Antonio Estevez da Venezuela e Nicolás Pérez-González do Paraguai.

[209] Foram apresentadas obras acústicas e eletroacústicas dentre os seguintes compositores: Ramon Papyon Santos e Lúcio San Pedro (Filipinas), Jimmy Boyle (Malásia), Sukhi Kang (Coréia), Habib Touma (Povos Árabes), Alberto Lopez (Colômbia), León Biriotti e Fernando Condon (Uruguai), Raul Schemper (Argentina), Carlos Fariñas (Cuba), Carlos Chávez (México), Joaquim Orellana (Guatemala), Maria Helena Rosas Fernandes, Guerra-Peixe, Marcos Leite, Tato Taborda, Wenceslau Moreira, Koellreutter, Sérgio de Freitas, Ricardo Tacuchian e Tim Rescala.

[210] Participaram do Festival, entre outros intérpretes, Margarita Schack, o grupo afro-brasileiro Olodum Baba, grupos indígenas Karowara Tata-Upá, Kadiweu, Otaié, Tiryó, Xavante e o grupo de música instrumental do Vietnã, Tran Quang Hai.

[211] Retirado do folder do I Encontro Interamericano de Música Contemporânea do Rio de Janeiro.

entanto, isso não veio acontecer. Havia também a expectativa de que os países da América Latina pudessem assumir o compromisso com as próximas realizações, mas todos enfrentavam grandes dificuldades econômicas, inclusive o Brasil, que não podia arcar sozinho com os custos do evento.[212] Fora a participação predominante de brasileiros, estiveram presentes compositores da Argentina, Estados Unidos, México, Cuba e intérpretes de diversas localidades.[213]

A ideia central do I Encontro Interamericano era "criar um espaço mais confortável para os compositores do Novo Mundo, que dificilmente o encontravam na Europa", comentou o coordenador. Considerando a América como um todo e a sua heterogeneidade, de um lado os Estados Unidos e o Canadá e do outro lado os países da América Latina, criou-se um impasse a respeito da participação desses dois países no evento. Como se tratava de uma conquista de espaço, o evento deveria também integrar os Estados Unidos e o Canadá, países do I Mundo?

Tacuchian defendia a tese de que se deveria trabalhar com os Estados Unidos e Canadá, "senão nós ficaríamos muito isolados e o nosso trabalho teria pouca repercussão". Segundo o coordenador, era necessário chamar a atenção dos artistas: "a gente não podia ficar só de frente para a Europa e de costas para a América. A gente tinha que ver o nosso próprio mercado e difundir a nossa obra nos países como México, Argentina, Venezuela". E, ao mesmo tempo, era preciso fazer os encontros acontecerem. Ao final, os Estados Unidos participaram como convidados, mas houve opiniões divergentes como a de José Maria Neves que defendeu a não inclusão dos dois países da América do Norte.[214]

O Festival de Música do Terceiro Mundo diferenciou-se do I Encontro Interamericano não só pela questão geográfica, mas também pelas possibilidades de linguagens, ou seja, a música de concerto era também etnomusical. Além de palestras e mesas-redondas sobre as culturas dos três continentes, que contou com a participação de Koellreutter, Elizabeth Travassos, Rafael Menezes e outros, foram apresentados "alguns exemplos de expressões musicais mais diretamente ligadas às raízes das culturas musicais milenares da África, Ásia e América Latina, culturas que pertencem à consciência musical ancestral do homem e que,

[212] Entrevista com Ricardo Tacuchian, Rio de Janeiro, 21/11/2006.
[213] O grupo *Encuentros de Musica Contemporânea de Buenos Aires*, dirigido pela compositora Alicia Terzian, teve grande participação no Encontro: apresentando obras de compositores brasileiros, bolivianos, argentinos, mexicanos e cubanos. O Quarteto de Cordas da Bahia veio para o Festival com apoio do Governo do Estado da Bahia. Houve ainda a participação da Orquestra de Câmara da Rádio MEC, do Quarteto da Guanabara, liderado pela violinista Mariucia Iacovino, e de outros intérpretes nacionais. Entrevista com Ricardo Tacuchian, Rio de Janeiro, 21/11/2006.
[214] Entrevista com Ricardo Tacuchian, Rio de Janeiro, 21/11/2006.

permanecendo vivas até hoje, poderão conter os elementos potencializadores da música de amanhã".[215]

Para Edino Krieger, ainda que a música de concerto tenha atingindo, no início da década de 1980, níveis consideráveis em termos de participação do público e de divulgação por meio dos meios de comunicação, principalmente com relação ao disco, "o repertório que alimenta essas diferentes formas de difusão musical é constituído, quase que exclusivamente de obras musicais já consagradas, representativas das culturas musicais predominantes, beneficiadas por todo um processo histórico de desenvolvimento material e cultural e pela indústria cultural do presente".[216]

Sob essa perspectiva, a preocupação do I Festival de Música do Terceiro Mundo era divulgar a música de diversas culturas, principalmente aquelas, "[relegadas] à completa obscuridade, até mesmo dentro de suas próprias fronteiras geográficas, [significando] uma parcela considerável da produção musical, por falta de acesso aos meios de comunicação". Pela quase absoluta falta de divulgação, tanto a música latino-americana quanto a de outros países em desenvolvimento eram vistas como música "marginal", em função "da precariedade de uma infra-estrutura industrial e comercial de apoio à criação musical, por meio da edição de partituras e discos, indispensável à difusão, à aceitação e possível integração dessa produção no mercado".[217]

Outro evento brasileiro que contemplou a música latino-americana foi o Encontro de Compositores – Encompor, realizado em Porto Alegre, a partir de 1988, apresentando em sua programação concertos, painéis e seminários. O objetivo inicial do Encompor foi discutir a produção musical contemporânea da Região Sul: Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul e, posteriormente, envolveu os países do Cone Sul.

O Encompor[218] foi criado pelo Governo do Estado do Rio Grande do Sul e, após quatro anos de interrupção (1991-1994), foi retomado pela Discoteca Pública Natho Henn,

---

[215] Texto de Edino Krieger no folder do evento. Foram apresentadas obras acústicas e eletroacústicas dentre os seguintes compositores: Ramon Papyon Santos e Lúcio San Pedro (Filipinas), Jimmy Boyle (Malásia), Sukhi Kang (Coréia), León Biriotti e Fernando Condon (Uruguai), Habib Touma (Povos Árabes), Alberto Lopez (Colômbia), Raul Schemper (Argentina), Carlos Fariñas (Cuba), Carlos Chavez (México), Joaquim Orellana (Guatemala), Maria Helena Rosas Fernandes, Guerra-Peixe, Marcos Leite, Tato Taborda, Wenceslau Moreira, Koellreutter, Sérgio de Freitas, Ricardo Tacuchian e Tim Rescala.

[216] Texto de Edino Krieger no folder do evento.

[217] *Ibid*.

[218] A cada ano era homenageado um compositor: Armando Albuquerque, mestre de toda uma geração de compositores e músicos gaúchos; Bruno Kiefer, naturalizado brasileiro e "gaúcho de coração", consagrado nacionalmente por sua obra composicional e musicológica; Ernst Widmer, líder do Grupo de Compositores da Bahia; Hans-Joachim Koellreutter, em comemoração aos seus 80 anos em 1995, "formador de toda uma geração de músicos brasileiros [e] responsável pela introdução de novas técnicas composicionais que modificaram o panorama da música brasileira"; Edino Krieger, catarinense e incentivador das Bienais de Música

juntamente com a Secretaria do Estado da Cultura e do Departamento de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS. A partir de 1995, o evento passou a ter um caráter latino-americano, promovendo a vinda de compositores do Cone Sul e de diversas regiões do Brasil, além de musicólogos brasileiros e da América Latina. Em 1997, o 6º Encompor reuniu compositores do Brasil, Argentina, Paraguai, Uruguai, Venezuela e Alemanha, passando a se chamar Encontro Latino-americano de Compositores e a partir de 1998 passou a ter periodicidade bienal.[219]

Em vários aspectos o Encompor se aproximou do formato apresentado pelos Encontros de Compositores Latino-americanos de BH, diferenciando-se deste último principalmente na questão da programação musical, pois os concertos não contemplavam exclusivamente a música brasileira e latino-americana e incluíam obras de compositores europeus e norte-americanos, como Ligeti, Xenakis, Berio, Varèse, Ferneyhough, Crumb e outros.

É importante ressaltar que todos esses movimentos de música latino-americana giravam em torno da produção de música contemporânea e, portanto, se completavam em termos de esforços para levar adiante as propostas de renovação estética e de construção de uma política cultural voltada para esse tipo de expressão. Ao traçarmos um panorama geral dos primeiros movimentos de música contemporânea realizados no Brasil e em outros países latino-americanos, percebemos uma proximidade histórica entre esses eventos.

Segundo José Maria Neves, o movimento de renovação musical representado pelo Grupo Música Viva não se processou somente no Brasil, mas simultaneamente em diversos países da América Latina. Já em 1930, antes de Koellreutter chegar ao Brasil, um grupo de

---

Contemporânea do Rio de Janeiro e, em 1998, Esther Scliar no transcurso dos 20 anos de seu falecimento. "Compositora e pedagoga sul-riograndense, Ester foi responsável pela formação musical de vários intérpretes, educadores e compositores brasileiros". Retirado dos programas do Encompor e da entrevista realizada com a coordenadora do evento Hélvia Miotto, em Porto Alegre, 17 de julho de 2007.

[219] Compositores que tiveram obras apresentadas: Uruguai – Héctor Tosár, León Biriotti, Antonio Mastrogiovanni, Beatriz Lockhart, Graciela Paraskevaídis, Juaréz Lamarque Pons, Ulisses Ferretti. Argentina – Emilio Terraza (Ar/Brasília), Alicia Terzian, Gerardo Gandini, Alberto Ginastera, Dante Grela, José Alberto Kaplan (Ar/Paraíba). Cuba/Canadá - Sergio Barroso. Brasil – Edino Krieger, Ernst Widmer, Cláudio Santoro, Lívio Tragtenberg, Silvio Ferraz, Roberto Victorio, Caio Senna, Edson Zampronha, Fernando Cerqueira, Ricardo Tacuchian, Guilherme Bauer, Guilherme Vaz, Harry Crowl e Gilberto Carvalho. Região Sul – Rodolfo Richter, Bruno Kiefer, Radamés Gnattali, Flávio Oliveira, Dimitri Cervo, Henrique de Curitiba, Lourdes Saraiva, Fernando Matos, Wenceslau Moreira, argentino se destacaram internacionalmente como foi o caso de Francisco Kröpfl, Mário Davidovxky, Miguel Gielen Eduardo Reck Miranda, Celso Loureiro, Clodomiro Caspary, Murilo Furtado e outros, e os grupos Novo Horizonte de São Paulo, Ex-machina, Ensemble Cantus Firmus e Orquestra Sinfônica de Porto Alegre, Grupo Instrumental da Universidade Federal da Bahia – UFBa e o Georg Crumb Trio. Um convidado especial para o evento foi o compositor britânico Bryan Ferneyhough (1943), *figura de destaque do Movimento "New Complexity" que floresceu na Inglaterra em anos recentes*, "sendo considerado um dos mais importantes compositores de música contemporânea, juntamente com György Ligeti, Pierre Boulez, Luciano Berio e Karlheinz Stockhausen". Informações retiradas dos programas.

compositores argentinos se colocava contra o academismo da velha Sociedade Nacional de Música e criava o Grupo *Renovación.* Esta linha de ação será a mesma adotada pelo grupo homônimo que se criou em Cuba na década de 1940. Esse processo se estendeu ao México, Peru, Venezuela e Chile sem que isso representasse um rompimento total com os princípios nacionalistas, mas apenas a adoção de fórmulas composicionais renovadas.

Em 1937, no mesmo ano em que Koellreutter iniciou suas atividades no Brasil[220], nasce na Argentina a *Agrupación Nueva Musica*, liderada pelo compositor Juán Carlos Paz, que mantinha relacionamento muito próximo com o Grupo Música Viva, sobretudo no que se refere à divulgação de obras de jovens compositores argentinos e brasileiros. Alguns membros do novo grupo, Edgardo Cantón, Carlos Roqué Alsina, Maurício Kagel e muitos outros.[221] Ainda em Buenos Aires, a criação do *Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales* – Claem do *Instituto Torquato de Tella,* deu oportunidade a diversos compositores brasileiros (Marlos Nobre, Jorge Antunes e outros) e latino-americanos de serem premiados com bolsas de estudo para cursos com professores como Alberto Ginastera.

No Uruguai, dois importantes movimentos foram criados: o Grupo Música Nova de Montevidéu e, posteriormente, o Curso Latino-americano de Música Contemporânea. Em 1975, graças à participação de Eduardo Bértola e Graciela Paraskevaídis no IV Curso Latino-americano e ao trabalho do Grupo Música Nova "Bértola, Jorge Rapp y Paraskevaídis fundaron el efímero Núcleo Música Nueva de Buenos Aires (al que se integraron poco después los más jóvenes Maria Ester Cora y Raúl Rodriguez)".[222]

Fora a importância cultural que todos os eventos citados tiveram em seus países de origem, privilegiando a música latino-americana contemporânea, não somente a que era composta recentemente, mas a partir da segunda metade do século XX, seus reflexos foram sentidos em outras localidades da América Latina. Nesses espaços, estabelecia-se o intercâmbio entre músicos de diversas áreas de atuação – compositores, intérpretes, educadores e musicólogos – e a oportunidade para se debater questões de interesse coletivo.

---

[220] A partir da segunda metade do século XX houve uma expansão de espaços apropriados à divulgação da música contemporânea no País. O primeiro no gênero foi o Curso Internacional de Férias Pró-Arte de Teresópolis, coordenado por Hans-Joachim Koellreutter.

[221] "[...] Francisco Kröpfl (um dos responsáveis pelo Centro Latino-Americano de Altos Estudos Musicais de Buenos Aires, por onde passou grande parte da nova geração de compositores latino-americanos entre 1963 e 1973), Mário Davidovxky (Diretor-associado do Centro de Música Eletrônica da Universidade de Columbia-Princeton), Miguel Gielen (que se dedicou especialmente à regência), Edgardo Cantón (ex-membro do Grupo de Pesquisas Musicas da ex-ORTF), Carlos Roqué Alsina (do conjunto de improvisação *New Phonic Art*), Maurício Kagel (que se radicou definitivamente na Alemanha, onde é professor) e muitos outros". NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira.* São Paulo: Ricordi, 1981. p. 91-92.

[222] PARASKEVAÍDIS, Graciela. Eduardo Bértola, *Revista del Instituto Superior de Música,* Argentina, n.8, p.20, junho. 2001.

Entretanto, um dos maiores problemas para se reunir um número representativo de pessoas era a distância continental entre cidades de distintos lugares da América Latina - Montevidéu (Uruguai), Buenos Aires (Argentina), Santiago (Chile) e Caracas (Venezuela), Havana (Cuba) e Cidade do México (México) -, dificultando o contato entre compositores, entre estes e os intérpretes, e entre os intérpretes e o público de diversas partes do continente e, consequentemente, reproduzindo o desconhecimento da música latino-americana, do trabalho e das ações de inúmeras pessoas.

Essa questão foi discutida de forma recorrente em vários eventos. Para Manuel Enriquez, coordenador do *I Encuentro Latinoamericano de Musica*, realizado no México em 1990, um dos fatores que dificulta o acesso à música dos colegas latino-americanos diz respeito à condição de vivermos num continente de grande extensão. Por consequência, "las grandes distancias que separan los países que lo componen, hacen que sean poco frecuentes las ocasiones que permitan mostrar y comprobar lo que es ya generalmente reconocido: la extraordinaria originalidad de la creación musical latinoamericana y la importância primordial de ésta al desarrollo estético del arte actual".[223]

O contato entre compositores, intérpretes e público é extremamente produtivo.

> Cada país de la América Latina posee un considerable grupo de compositores e intérpretes que se expresan a través de diversos lenguajes y tendencias, que van desde el más acendrado nacionalismo hasta las más avanzadas técnicas, con él común denominador de un alto nível profesional y depurado "oficio". Esta satisfactoria realidad relacionada con nuestra particular produción artística, palidece frente a la carencia de una mayor información e intercambio de inquietudes.[224]

Como poderemos acompanhar nos próximos capítulos, algumas das questões citadas serão também abordadas nos Encontros de Compositores Latino-americanos de BH, demonstrando a necessidade de dar continuidade à discussão de temas tão importantes: a dificuldade de acesso à música latino-americana em função de vivermos num continente de grande extensão, o espaço reduzido para que os compositores do Novo Mundo pudessem divulgar a sua música, visto que estes dificilmente o encontravam na Europa e Estados Unidos e o problema da difusão da música latino-americana relacionado à falta de edição de partituras, discos e livros. Um aspecto positivo a ser ressaltado é o intercâmbio que se

[223] Folder do *I Encuentro Latinoamericano de Musica*. Foram apresentadas 63 obras de compositores de diversos países da América Latina, dentre eles os brasileiros Villa-Lobos, Cláudio Santoro, Gilberto Mendes e Marlos Nobre. O evento contou com a presença de conceituados intérpretes de prestígio internacional, entre eles a pianista Beatriz Balzi e o barítono Eladio Pérez-González.
[224] *Ibid*.

instalava nesses eventos, provocando uma troca de informações e ideias entre os grupos, servindo como termômetro sobre o que se avançou e de objetivos para alimentar as discussões posteriores.

O surgimento de Cursos, Festivais e outros eventos de música contemporânea no País e na América Latina foi inspirado no que estava acontecendo na Europa e Estados Unidos. As cidades de Darmstadt e Donaueschingen, na Alemanha, tornaram-se mundialmente cotejadas como centros da vanguarda européia nas décadas de 1950 e 1960 e se tornaram alvo de interesse de compositores e intérpretes afinados com a vanguarda.

> A partir dos anos de 1950 o serialismo tornou-se o principal método e teoria de composição, deixando na sombra todos seus rivais. Liderados por Boulez e Stockhausen, na Europa, e Milton Babbitt, nos Estados Unidos, a nova geração de compositores, com ajuda dos escritos de Schoenberg, Adorno e Olivier Messiaen, tratou de fazer dos cursos de verão de Darmstadt e das universidades da costa leste norte-americana, principalmente Princeton e Yale, templos de legitimação da nova linguagem musical [...].[225]

Entrar em contato com a música da atualidade era sonho de muitos brasileiros e latino-americanos e se transformou em realidade para alguns, mas esse trânsito também se dava numa via de mão dupla. Assim como nossos compositores e intérpretes viajavam à Europa e Estados Unidos em busca de investimento na sua formação musical, vários músicos estrangeiros vieram para o Brasil atraídos pela cultura exótica de um país tropical (Darius Milhaud), pela esperança de aqui encontrar outras oportunidades profissionais e melhores condições de vida ou ainda pela questão de incompatibilidade política em seu país. Nesse intercâmbio, muitos elegeram o Brasil como sua segunda pátria. São músicos de primeiro quilate, que ajudaram a construir a história da música contemporânea brasileira: Hans-Joachim Koellreutter, Bruno Kiefer, Ernst Widmer, Ernst Mahle, Eladio Pérez-González, Rufo Herrera, Conrado Silva, Emilio Terraza, Eduardo Bértola e muitos outros.

Foi a partir do contato com Darmstadt e recarregados estética e intelectualmente que muitos músicos sentiram-se motivados a realizar algo em favor da mudança do quadro de conservadorismo instalado em seu país. No período em que estiveram juntos na França, José Maria Neves e Coriún Aharonián discutiram muito a respeito das questões socioculturais da América Latina e o eurocentrismo cultural era uma das preocupações desses jovens.

---

[225] NASCIMENTO, Guilherme. *A avant-garde e as manifestações menores na música contemporânea.* São Paulo: Annablume/Fapesp, 2005. p.31.

> Eu achava que a situação na América Latina era muito urgente e que precisava de todos nós. Provavelmente no Uruguai era muito mais difícil. A visão crítica que eu tinha da Europa era elaborada na vivência do dia-a-dia, com respeito à visão eurocentrista de todo o sistema cultural, especialmente do nosso aspecto musical e de todo um sistema de ensino. E a experiência nos Cursos de Verão de Darmstadt foi muito interessante (...). Nos fins dos anos 60, boa parte da vanguarda européia tinha feito os Cursos de Darmstadt e aquilo ali tinha uma importância muito grande como um lugar fermental, de onde saíam as coisas, onde se elaborava e se discutia muito. Mas mesmo para aquelas pessoas progressistas na sua visão de homem, de sociedade, de política, na parte especificamente musical, eles ficavam essencialmente eurocentristas.[226]

Em seu retorno ao Uruguai, Coriún idealizou o Curso Latino-americano de Música Contemporânea e, com o apoio de seu professor, o compositor Héctor Tosár e dos colegas Conrado Silva (uruguaio que já vivia em Brasília e era professor da UNB) e do brasileiro José Maria Neves, inauguraram o Curso em 1971, na cidade Cerro del Toro – Uruguai. Ao todo, foram 15 o número de edições do Curso Latino-americano, tornando-se um dos mais importantes eventos relacionados à música contemporânea na América Latina. Um dos méritos do Curso foi aglutinar nomes mundialmente respeitáveis nas áreas de composição, interpretação, educação musical e musicologia. Coriún se orgulha em dizer que conseguiu trazer professores do porte de Luigi Nono para a área de composição, Folke Rabe e Jan Bark para a área de educação musical para a estreia do 1º Curso.[227]

A propósito da vinda de Nono para os Cursos Latino-americanos, que compartilhava as ideias de Coriún, este "escreveria que a América Latina deveria romper com a dominação cultural europeia e norte-americana. Para ele, a Europa já havia perdido muito tempo e deveria, a partir de agora, de forma consciente, passar a estudar, analisar e apropriar-se das outras culturas do mundo".[228]

O fato de o Curso Latino-americano ter sido itinerante[229], transformava-o num projeto ousado que precisava conjugar custo baixo – por meio do autofinanciamento bancado pelos alunos e o trabalho voluntário dos docentes – com atividades concentradas no maior tempo possível. Isto significava inventar, reinventar e redimensionar uma estrutura latino-americana

---

[226] Entrevista com Coriún Aharonián, Montevidéu, 05/05/2006.

[227] *Ibid*. Coriún teve aulas com o compositor italiano Luigi Nono em Veneza no período em que esteve estudando em Paris.

[228] NASCIMENTO, Guilherme. *A avant-garde e as manifestações menores na música contemporânea.* São Paulo: Annablume/Fapesp, 2005, p.55.

[229] Além da primeira edição em Cerro del Toro (Uruguai), em 1971, o Curso realizou-se nessa cidade nos anos de 1972, 1974, 1975 e 1986; em Buenos Aires em 1976 e 1977; em São João del-Rey em 1978 e 1979; Itapira (SP), Uberlândia (MG), Tatuí (SP) e Mendes (RJ) em 1980, 1982, 1984 e 1989, respectivamente; em Santiago de los Caballeros (República Dominicana) em 1981 e em San Cristóbal (Venezuela) em 1985. AHARONIÁN, Coriún. Seguir? In: _____. *Educación, arte, música.* Montevidéu: Ediciones Tacuabé, 2004. p.143.

que partia do conceito mais amplo possível de música (a culta, a popular, a necessária) que mostrasse as vias e as possibilidades reais de capacitar o aluno no nível internacional – "aquel nivel que puede hacer cesar el signo colonial de igual entre capacitación y lugar metropolitano de capacitación -, y que no dependiese de ningún centro o foco de poder".[230]

O Curso Latino-americano se diferenciava estruturalmente do Festival de Inverno de Ouro Preto, como também do Festival Música Nova de Santos. Como o próprio nome diz, para o primeiro, os cursos eram sua prioridade e tratava-se de uma questão de honra trazer professores de prestígio mundial, mas que tivessem compromisso político e ético. Havia também uma programação cultural que entrava como um momento de fruição e discussão.

> Um dos princípios que foi colocado desde o início é que a discussão tinha que ser central, não havia verdades já pré-estabelecidas. Então a cada noite, depois da audição, havia a discussão, a gente ficava refletindo sobre tudo o que tinha acontecido durante o dia. Houve a presença de compositores mais engajados da vanguarda argentina. Nos primeiros quatro cursos, por exemplo, (o 4º Curso teve a presença de Eladio) participaram na área de composição Oscar Bazán, Eduardo Bértola e Mariano Etkin, Joaquin Orellana da Guatemala.[231]

Para o Festival de Inverno, ambas as categorias tinham o mesmo peso, tanto os cursos quanto concertos eram programados com o mesmo critério. E para o Música Nova, o centro das atenções estava na sua programação artística. Como havia uma grande afinidade estética e ideológica entre este e o Curso Latino-americano, os convidados de um participavam do outro.[232] Gilberto Mendes ressalta esse aspecto de cunho político-ideológico que perpassava o Curso Latino-americano:

> Um ponto de honra dos Cursos Latino-americanos era só aceitar musicistas de reconhecido caráter, postura política corretíssima. Importantes compositores, mas ligados à música oficial, ao *establishment* de seu país, podiam perder as esperanças, porque jamais seriam convidados a participar dos Cursos.[233]

---

[230] *Ibid.*, p.142.
[231] Entrevista com Coriún Aharonián, Montevideu, 05/05/2006.
[232] Mais detalhes sobre a realização do Festival Música Nova, o Curso Latino-americano de Música Contemporânea e seus respectivos organizadores – Gilberto Mendes e Coriún Aharonián – ver em SOARES, Teresinha R. Prada. *A utopia no horizonte da música nova*. 202f. 2006. Tese (Doutorado em Música) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2006.
[233] MENDES, Gilberto. *Uma odisséia musical: dos mares do sul à elegância pop/art déco.* São Paulo: Giordano, 1994. p.215.

Apresentada essa parte introdutória, localizando os primeiros eventos de música contemporânea latino-americana no País e na América Latina, faremos algumas considerações acerca da criação dos Encontros de Compositores Latino-americanos de BH. A presença de Eduardo Bértola na capital mineira, onde passou a residir, a vinda consecutiva de Dante Grela ao Festival e o seu contato frequente com a FEA, na década de 1980 e 1990, e a consequente proximidade com Berenice Menegale, Eladio Pérez-González e Rufo Herrera, foram os ingredientes necessários para fomentar a ideia de se iniciar um movimento de música latino-americana em Belo Horizonte. Militantes e frequentadores de diversos eventos nacionais e internacionais de música contemporânea, atentos às questões culturais e políticas da América Latina, e influenciados pela repercussão dos movimentos em prol da música latino-americana, esses músicos propõem a realização do I Encontro de Compositores Latino-americanos de BH, em 1986.

Ao assumir o importante compromisso com a construção desse evento, Berenice Menegale, diretora artística da FEA, apostou no sonho de uma geração de compositores e intérpretes, o de manter vivo em Minas Gerais o movimento de música contemporânea latino-americana iniciado em Ouro Preto nos anos 1970. Os vínculos que este grupo manteve com a FEA, por meio da realização de cursos regulares ou esporádicos oferecidos pela Escola e da participação em seus projetos artísticos, repercutiram de forma significativa no ensino de música em Belo Horizonte, na formação de compositores e intérpretes de mais de uma geração, na constituição de novos grupos de câmara e na recepção do público para a música contemporânea. Enfim, provocou um grande impacto na vida sociocultural da cidade.

Antes de ressaltarmos o importante trabalho que Berenice Menegale vem desenvolvendo junto ao ensino de música e ao meio artístico e político-cultural na capital mineira, faremos um breve histórico sobre a importância de cada um desses músicos na construção do movimento de música latino-americana em Minas Gerais.

Paraguaio de nascimento, Eladio foi o primeiro latino-americano a participar dos Festivais de Inverno de Ouro Preto. Presença constante nos principais eventos de música contemporânea no País, o intérprete vem divulgando a obra de inúmeros compositores brasileiros. Participou também de debates acerca da função do intérprete na música contemporânea – no I Encontro Interamericano do Rio de Janeiro, em 1982, com a temática "A música contemporânea nas Américas: problemas de divulgação e intercâmbio", no I Encontro de Compositores Latino-americanos de BH, em 1986, no painel "O Papel do

intérprete – a comunicação com o público" e no *I Encuentro Latinoamericano de Musica* (México), em 1990.

O argentino Rufo Herrera, que realizou importante trabalho com o Grupo Oficina Multimédia criado em 1977 no Festival de Inverno[234], passou a residir em BH após esse evento e desde então mantém um estreito relacionamento com a FEA. Herrera estreou diversas obras nos Festivais de Inverno de Ouro Preto, nos Ciclos de Música Contemporânea e nos Encontros de Compositores Latino-americanos, compondo especialmente para essas ocasiões.[235]

Desde 1994, Rufo Herrera é professor da Universidade Federal de Ouro Preto e leciona nas áreas de Música e Teatro. Contratado inicialmente como *Notório Saber*, em 2005 recebeu o título de *Doutor Honoris Causa* e a defesa de sua titulação esteve assentada nos benefícios que o compositor vem prestando a Universidade Federal de Ouro Preto – UFOP, principalmente na formação de jovens músicos, que são preparados para atuar na orquestra (modelo que vivenciou na Venezuela).[236]

Também argentino, Eduardo Bértola lecionou em diversos Cursos Latino-americanos de Música Contemporânea – em 1971, 1972 e 1975, Cerro del Toro, Uruguai, em 1976, Buenos Aires, em 1978, São João del-Rey e em 1984, Tatuí. Segundo Paraskevaídis, Bértola foi um dos compositores mais notáveis da geração de 1960, como a colombiana Jacqueline Nova, o gualtemalteco Joaquin Orellana e os argentinos Oscar Bazán e Eduardo Kusnir.[237]

Depois de frequentar os Festivais de Inverno, Bértola passou a residir em BH (nos períodos de 1975 a 1978 e de 1985 a 1996, intercalado por um período em Brasília, de 1979 a 1984), deu cursos na FEA e lecionou durante alguns anos na Escola de Música da UFMG. Em

---

[234] Apoiado pela FEA, em 2008 o Grupo completou 30 anos de atividades ininterruptas sob a coordenação de Ione Medeiros, apresentado trabalhos inéditos em BH e outras cidades do País.

[235] Além de compositor, Rufo Herrera é bandoneonista e, em 1989, fundou o Quinteto Tempos, com o qual vem se apresentando em diversas oportunidades. Em 1985, Herrera estreou a ópera *Balada para Matraga*, encomendada pelo Palácio das Artes, baseada no texto de Guimarães Rosa, que obteve um resultado de público surpreendente. OLIVEIRA, Nelson Salomé de. *A Música Contemporânea em Belo Horizonte na década de 80.* 129f. 1999. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro, 1999. p. 47.

[236] Rufo também compõe para a Orquestra da UFOP e faz adaptações de obras para ela. Entrevista com Rufo Herrera, BH, 23/04/2007.

[237] PARASKEVAÍDIS, 2001, p.12-13. Eduardo Bértola nasceu em 14 de julho de 1939, na cidade de Coronel Moldes, Argentina, e faleceu em BH em 1996. RODRIGUES, Sérgio Freire; RODRIGUES JÚNIOR, Avelar. *A produção musical de Eduardo Bértola (1939-1996)*, Revista Opus nº6, Out. 1999. www.anppon.iarunicamp.br/opus/indice6.htm Entre o período de 1967 e o ano de sua morte (1996), Bértola viveu mais de quinze anos fora da Argentina, primeiro na França e depois no Brasil.

1988, Bértola assume a direção do Centro de Pesquisa em Música Contemporânea – CPMC, devidamente equipado.[238]

Segundo Oliveira, "é interessante observar que, após anos de experiência com meios eletroacústicos, Bértola em seus últimos anos de vida se dedicou à música instrumental utilizando somente recursos acústicos, porém buscando sonoridades que remetessem aos sons eletrônicos".[239] Dentre essas obras, Sergio Freire cita *A hora e a vez – Septeto Matraga* (1990), dedicada a Oiliam Lanna, *Rituais do Imaginário* (1993), *Cantos a Ho* (1993), dedicada ao Grupo de Música Contemporânea da UFMG, *Luchipherez*, dedicada a Fausto Borém e *Grandes Trópicos* (1990-1995), para grande orquestra, dedicada ao Núcleo Música Nova de Montevidéu.[240]

Concomitante às suas vindas para o Festival de Inverno, o argentino Dante Grela passou a dar cursos de composição e análise na FEA, num período aproximado de duas décadas, tendo sido seus alunos diversos professores da FEA e da UFMG – Paulo Sérgio e Eduardo Guimarães Álvares, Teodomiro Goulart, Rubner de Abreu, Rogério Vasconcelos, Guilherme Paoliello, Eduardo Campolina, Eduardo Ribeiro, Oiliam Lanna e Gilberto Carvalho. Grela teve várias obras apresentadas nos Festivais de Inverno de Ouro Preto e Diamantina (algumas compostas durante o Festival), nos Ciclos de Música Contemporânea, Simpósios para pesquisadores e Encontros de Compositores Latino-americanos. Além dos eventos promovidos pela FEA, Grela participou do Encompor e foi um dos responsáveis pela criação do *Encuentro Internacional de Compositores y Intérpretes*, em Rosário, 1992.[241]

---

[238] O CPMC foi criado em 1985, sendo Koellreutter seu primeiro diretor, que "pôde realizar um intenso trabalho de improvisação, composição e treinamento auditivo. Vários trabalhos foram também desenvolvidos por seus alunos, em áreas como estética, análise, improvisação e composição". FREIRE, Sérgio; BELÉM, Alice; MIRANDA, Rodrigo. *Do conservatório à escola: 80 anos de criação musical em Belo Horizonte*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. p.57. RODRIGUES, Sérgio Freire; RODRIGUES JÚNIOR, Avelar. *A produção musical de Eduardo Bértola (1939-1996)*, Revista Opus nº6, Out. 1999.

[239] OLIVEIRA, Nelson Salomé de. *A Música Contemporânea em Belo Horizonte na década de 80.* 129f. 1999. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro, 1999; p.33.

[240] Outras obras de Bértola de diversos períodos e seus respectivos dedicatários: *Las doradas manzanas del Sol* (1966) – *Resistência*/Argentina, a Gerardo Gandini; *Trópicos* (1975) - Ouro Preto, a Joaquin Orellana; *Anjos Xipófagos* (1976) – BH, a Rosana Bassi; *Translaciones* (1976) – Buenos Aires e BH, a Odette Ernest Dias; *La vision de los vencidos* (1978) – BH, a Graciela Paraskevaidis e Coriún Aharonián; *Os Sonhos* (1980) – Brasília, a Emílio Terraza; *De Sonhos e Quedas* (1990) – BH, a Celina Srvinsk e Miguel Rosselini; *Retornos do tempo* (1991) – BH, a Benjamim Coelho; *Rituais do Imaginário* (1992) – BH, obra encomendada pela Secretaria Municipal de Cultura de BH; *Caminhos de Sinais* (1992) – BH, a Maurício Loureiro. FREIRE, 2006; p.58. Sérgio Freire, professor de composição da Escola de Música da UFMG, e Avelar Rodrigues Jr., ex-alunos de Bértola, realizaram um trabalho de resgate das obras de Eduardo Bértola e publicaram o artigo *A produção musical de Eduardo Bértola (1939-1996)* na Revista Opus n. 6, versão eletrônica: http://www.anppon.iarunicamp.br/opus/indice6.htm.

[241] Em maio de 2008, Dante Grela retornou a BH a convite da Escola de Música da UFMG para ministrar curso de análise musical para alunos e professores da referida Escola e lançou o livro *Piano Contemporâneo* – obras para piano e sons eletrônicos – além de palestra sobre a música latino-americana do século XX, na Série Viva

Com relação à Berenice Menegale, que atuou como coordenadora da área de Música do Festival de Inverno de Ouro Preto durante vários anos e, a partir de 1971, acolheu a ideia de privilegiar a música do século XX em sua programação, revolucionando os rumos do Festival de Inverno, sua vontade política foi determinante para a construção de um projeto político-cultural de valorização e incentivo à criação da música brasileira e latino-americana.

Já nas décadas de 1980-1990, quando a capital mineira foi contemplada com a realização de importantes eventos de música contemporânea promovidos pela FEA, Berenice Menegale manteve sempre uma postura sensível e acolhedora no sentido de atender aos anseios dos grupos e foi a mola-mestra na viabilização e concretização dos Encontros de Compositores Latino-americanos de BH.

A atuação de Berenice Menegale não se restringe à Belo Horizonte, cidade natal onde desenvolveu intensa atividade pedagógica (atuando como professora de piano na Escola de Música da UFMG e na FEA), artística e cultural, mas inclui diversas cidades do País e do exterior, onde tem se apresentado como solista e ao lado de músicos renomados. A partir de 1970, formou um duo com o barítono Eladio Pérez-González, frequentemente agraciado com obras dedicadas aos intérpretes e responsável por inúmeras primeiras audições nos principais eventos de música contemporânea do País.

Dentre suas notáveis qualidades intelectuais, podemos destacar sua capacidade de mobilização e determinação para viabilizar a construção de importantes projetos culturais, bem como conquistar recursos e alternativas para a realização desses. Berenice Menegale ocupou o cargo de Secretária Municipal e Estadual de Cultura (1989-1992). Nesse período, foram criados os projetos Novo Acervo de Música de Câmara, a Orquestra Sinfônica Jovem de BH e outros.

Música, promovida pela FEA, seguida de um concerto com obras de sua autoria, incluída a estreia da obra *Música para piano y flauta*. Dados fornecidos por Ana Claudia Assis.

SEGUNDO CAPÍTULO

A música latino-americana se instala em BH

2.1 I Encontro de Compositores Latino-americanos de Belo Horizonte

Nos anos 1986, 1988, 1992 e 2002 foram realizados em Belo Horizonte os Encontros de Compositores Latino-americanos, promovidos pela Fundação de Educação Artística – FEA, sob a coordenação geral de Berenice Menegale. Em todos eles houve uma ampla programação de concertos composta por autores brasileiros de vários estados e latino-americanos de diversos países, prestigiando-se também os jovens compositores mineiros e/ou residentes na capital mineira. Entretanto, os Encontros se diferenciaram em alguns aspectos: o III e o IV tiveram como ênfase a produção musical, enquanto o I e o II Encontros ofereceram também à comunidade um importante espaço de discussões, abordando problemáticas relativas à situação da música contemporânea brasileira e latino-americana.

Merece a nossa observação outro aspecto – a distância de quase duas décadas que separa o I do IV Encontro (1986 e 2002), ou seja, o I e o II Encontros de Compositores aconteceram num momento histórico distinto do IV Encontro, refletindo, portanto, preocupações e acontecimentos característicos de uma determinada época. Essa questão será discutida ao longo do nosso trabalho, quando teremos a oportunidade de analisar algumas das questões abordadas levando em consideração os aspectos político, econômico e cultural dos respectivos períodos, bem como o impacto cultural desse movimento para a cidade de Belo Horizonte na década de 1990 e início do século XXI.

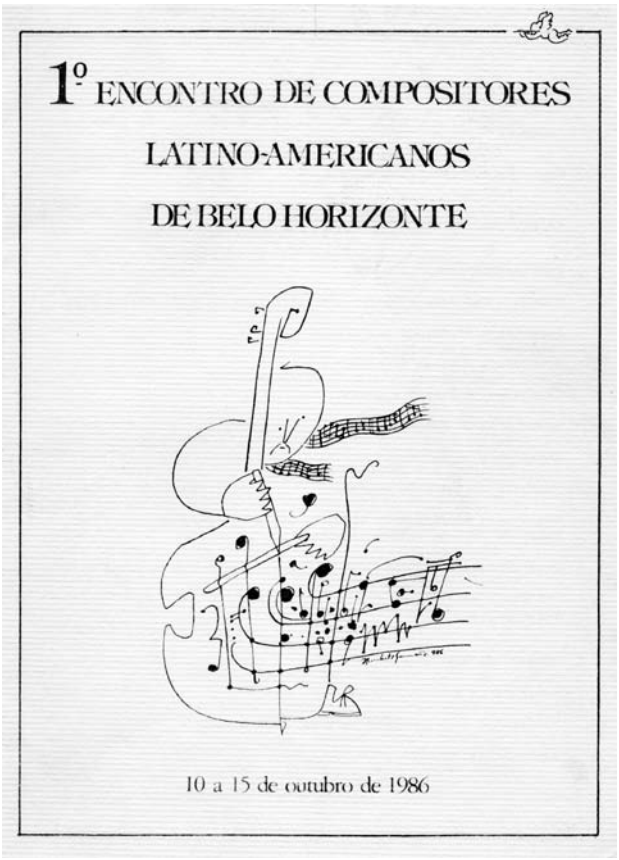
O princípio que levou a FEA à realização do I Encontro de Compositores Latino-americanos de BH foi a necessidade de "[...] tirar a música contemporânea das salas de concerto e levá-la ao público". Durante sua programação "[...] foram discutidas propostas para maior difusão da música em todo o Continente e apresentados concertos com alguns dos mais expressivos nomes do gênero".[1] Ao reunir compositores e intérpretes brasileiros e

[1] Diário da Tarde, 8 de dezembro de 1988.

latino-americanos de diversas localidades para tratar da situação da música erudita em seus países, o evento procurou também fazer um "[...] estudo do papel do compositor e do músico latino-americano na cultura, na educação e no campo social".[2]

A oportunidade de os participantes se conhecerem pessoalmente, tomarem contato com a música de seus colegas brasileiros e latino-americanos, "[...] avaliar conteúdos, pensar juntos, detectar necessidades fundamentais, procurando objetivar soluções viáveis para os problemas comuns", era vista como um caminho que os conduziria a uma unidade, "[...] à desejada identidade como música de um povo entre outros povos do mundo contemporâneo".[3]

FIGURA 03



Programa do I Encontro de Compositores Latino-americanos de Belo Horizonte (1986)

[2] Retirado de folha datilografada com a marca da FEA, divulgando o evento.
[3] Folder da programação do I Encontro de Compositores Latino-americanos de BH, 10 de outubro de 1986.

2.1.1 Programação artística

O I Encontro de Compositores Latino-americanos de BH foi realizado no período de 10 e 15 de outubro de 1986[4], constando sua programação de uma série de concertos e painéis temáticos. O evento contou com o patrocínio do INM/Funarte/MinC e da Projetos e Construções Elétricas de Minas Gerais Ltda – Promig.[5]

A maioria dos concertos aconteceu no Auditório da Associação Médica de MG. Após a Cerimônia de Instalação do Evento (abertura e apresentação dos compositores participantes), realizou-se o Concerto Inaugural com as obras *Y ahora?* de Coriún Aharonián, *Simurg* de Mario Lavista e *Assembly* de Aylton Escobar, executadas pela pianista Beatriz Balzi, *Improviso* com o Grupo Uakti e *Ideofonia III* de Rufo Herrera, para o Grupo Uakti e voz (estreia mundial).

O concerto do dia 11 de outubro apresentou as obras *Tres Juguetes Rotos* de Nicolás Pérez-González, para barítono e piano, *Seis Bagatelas* de Vicente Moncho, para flauta, clarineta e violão, *Dos por dos* de Manuel Juàrez, para duas flautas transversais, *Ciclo nº 2* de Maria Helena Rosas Fernandez, para piano, *Mudai* de Koellreutter, para voz solo e fita magnética, *El Elogio de la Danza* de Leo Brouwer, *Ritmata* de Edino Krieger, ambas para violão, *Cemitério de bolso* de Antônio Jardim, para voz solo, *Primitiva I* de Joaquin Orellana (música eletroacústica gravada com instrumentos típicos da Guatemala).

No dia 12 de outubro foram apresentadas as obras *Pexoa* de Eduardo Bértola (música eletroacústica), *Três Canções para barítono e clarineta* de Eduardo Guimarães Álvares, *Três poemas* de Bruno Kiefer, *Voyage autour de mon nombril* de León Biriotti, para oboé solo (executada pelo próprio compositor) e *Variaciones en Punta* de Luiz Szarán, para quinteto de sopros. No Teatro João Ceschiatti, o Grupo Oficina Multimédia, dirigido por Ione Medeiros apresentou seu recente trabalho *Decifra-me que eu te devoro.*

[4] A comissão de apoio foi formada por Miguel Queiroz na produção executiva, Maria Valéria da Costa Val como secretária-geral, Maria Lúcia Florêncio na produção musical, Patrícia Clair na divulgação, Rubens Simões na parte de relações públicas, Márcia Menegale na comunicação e Robson Dias na secretaria. Desenho e *layout* de Humberto Guimarães.

[5] Consta ainda da lista de patrocinadores as Secretarias de Estado da Cultura, da Ciência e Tecnologia, da Educação, Secretaria Municipal da Cultura, Fundação Clovis Salgado, Biblioteca Pública Estadual, Rádio Inconfidência, TV Minas, Conselho de Extensão da UFMG, Museu de Arte de BH, Departamento Sócio-cultural da Associação Médica de MG. Como colaboradores: Governo do Distrito Federal, Decanato de Extensão a UnB, Pró-Reitoria de Extensão da UFBa e Reitoria da Unirio.

O concerto do dia 13 de outubro foi realizado no Grande Teatro do Palácio das Artes, contemplando principalmente obras de câmara – *O Amor é um som* de Ernst Mahle, para soprano e grupo instrumental, *Tlachtli* de Manuel Enriquez (ambas regidas por Aylton Escobar), *Trio* de Dante Grela, *La Vision de los Vencidos* de Eduardo Bértola (na versão para flautas, contrabaixo e percussão) – além dos *Três Movimentos* de Antônio Gilberto de Carvalho, para clarineta e de *Soniar* de Luiz Henrique Xavier, para flauta solo.

Com relação ao programa do dia 14 de outubro, que foi dedicado quase exclusivamente a autores brasileiros, foram apresentadas as seguintes obras: *Atotô Balzare* de Paulo Costa Lima, *Expressões Cibernéticas* de Fernando Cerqueira, *Cenas Sugestivas* de Carlos Kater, *Ave, palavra* de Jaceguay Lins, *Variações Rítmicas* de Marlos Nobre e *Ihr Alten Weib* de Gilberto Mendes (para percussão); *Trio* de Cláudio Santoro, para piano, violino e violoncelo; *Prelúdio op. 2* de Willy Corrêa (piano); *Trio op. 144* de Ernst Widmer, para piano, clarineta e violoncelo; *Estrias* de Raul do Valle (flauta) e *Tres Milongas Orillenas* de Augusto Rattenbach (violino e piano).

O concerto de encerramento foi realizado no Museu de Arte Moderna, na Pampulha, com as seguintes obras: *Troppo* de Rogério Vasconcelos, para clarineta, *Cinco Postales* de Gerardo Guevara, *Colóquio* de Lindembergue Cardoso, para violoncelo e tocador gramático, *Pequeña Suíte* de Enrique Iturriaga, *A-jur-amô* de Vânia Dantas Leite, para voz e fita magnética, *Três Impressões Cancioneirígenes* de Jorge Antunes e *Música Incidental para Espetáculo sobre Brecht* de Eduardo Guimarães Álvares, para trombone, fita magnética e percussão.[6]

No quadro abaixo, estão discriminadas as obras apresentadas durante o evento segundo sua formação instrumental e/ou vocal.

[6] Participaram dos concertos os intérpretes Eladio Pérez-González, Berenice Menegale, Mauricio Freire, Maria Lúcia Florêncio, Miguel Rosselini, Vânia Lovaglio, Antônio Carlos Guimarães, Quinteto Novarte (Mauro Rodrigues, Gustavo Vilalba, Nelson Fuentes, Washington Vitalino, Daniel Araújo), Áurea Arruda Tavares, José Mauricio Guimarães, Hugo Cambuim Filho, Expedito Vianna, Patrícia Furst Santiago, Emilio Gama, Odette Ernest Dias, Débora Cheyne, Fernando Araújo, Peter Persohn, Lídia Limp Persohn, Carlos Ernest Dias, Décio Ramos, Paulo Sérgio dos Santos, Arthur Andrés, Aluísio Brant, Fausto Borém, Paulo Lacerda, Grupo de Percussão da UNESP, dirigido por John Boudler, Martha Herr, Paulo Sérgio Álvares, Moisés Mandel, Ludmila Vinecka, Guerra Vicente, Walter Alves de Souza, Claudio Urgel, Regina Stela Amaral, Maria Clara Jost.

QUADRO 04

Obras apresentadas no I Encontro de Compositores Latino-americanos de BH

COMPOSITOR	OBRA	FORMAÇÃO
Coriún Aharonián	*Y ahora?*	piano
Mario Lavista	*Simurg*	piano
Aylton Escobar	*Assembly*	piano
Maria Helena Rosas Fernandes	*Ciclo nº 2*	piano
Willy Corrêa	*Prelúdio op. 2*	piano
Leo Brouwer	*El Elogio de la Danza*	violão
Edino Krieger	*Ritmata*	violão
Antônio Jardim	*Cemitério de bolso*	voz
León Biriotti	*Voyage autour de mon nombril*	oboé
Raul do Valle	*Estrias*	flauta
Luiz Henrique Xavier	*Soniar*	flauta
Gilberto de Carvalho	*Três Movimentos*	clarineta
Rogério Vasconcelos	*Troppo*	clarineta
H.J. Koellreutter	*Mudai*	voz e fita magnética
Manuel Juárez	*Dos por dos*	duas flautas
Augusto Rattenbach	*Tres Milongas Orillenas*	violino e piano
Nicolás Pérez-González	*Tres Juguetes Rotos*	voz e piano
Vicente Moncho	*Seis Bagatelas*	flauta, clarineta e violão
Cláudio Santoro	*Trio*	violino, cello e piano
Ernst Widmer	*Trio op. 144*	clarineta, cello e piano
Eduardo Bértola	*Pexoa*	música eletroacústica
Grupo Uakti	*Improviso*	grupo misto de percussão
Rufo Herrera	*Ideofonia III* **1ª audição mundial**	voz e grupo misto de percussão
Joaquin Orellana	*Primitiva I*	música eletroacústica com instrumentos da Guatemala
Eduardo Guimarães Álvares	*Três Canções para barítono e clarineta*	barítono e clarineta

Bruno Kiefer	*Três poemas*	clarineta, barítono e piano
Dante Grela	*Trio*	flauta, oboé e clarineta
Luiz Szarán	*Variaciones en Punta*	quinteto de sopros
Paulo Costa Lima	*Atotô Balzare*	grupo de percussão
Fernando Cerqueira	*Expressões Cibernéticas*	grupo de percussão
Carlos Kater	*Cenas Sugestivas*	grupo de percussão
Jaceguay Lins	*Ave, palavra*	grupo de percussão
Marlos Nobre	*Variações Rítmicas*	grupo de percussão
Gilberto Mendes	*Ihr Alten Weib*	grupo de Percussão Direção de John Boudler
Ernst Mahle	*O Amor é um som*	soprano, grupo instrumental Regência: Aylton Escobar
Manuel Enriquez	*Tlachtli*	grupo instrumental Regência: Aylton Escobar
Eduardo Bértola	*La Vision de los Vencidos*	flautas, contrabaixo e percussão
Eduardo G. Álvares	*Música Incidental para Espetáculo sobre Brecht*	trombone, fita magnética e percussão

2.1.2 Painéis temáticos

Para tomarmos contato com o conteúdo dos painéis apresentados no I e II Encontros de Compositores, optamos por realizar a transcrição das gravações relativas aos dois eventos.[7] O Boletim do Centro Latino-americano de Criação e Difusão Musical – CLCDM, criado após o I Encontro, havia publicado em 1988 as resenhas de alguns painéis do I Encontro, mas não contemplara os debates e as intervenções de outros participantes que passaram a ganhar o interesse desta pesquisadora.[8]

[7] O material foi originalmente gravado em 10 fitas cassetes e após a regravação em CD resultou num total de 12 CDs com a seguinte numeração 01A, 01B, 02, 03, 04, 05, 06, 07, 08A, 08B, 09A e 09B. A transcrição do I Encontro foi realizada, em grande parte, por Vânia Lovaglio, durante os meses de abril a novembro de 2008, em Uberlândia, e contou com a colaboração de Ruth de Sousa, Carolina Alfonso e Paula Callegari.

[8] Por entender que uma resenha tem como objetivo sintetizar uma ideia principal, não incluindo naturalmente outros aspectos de uma exposição, que poderiam vir a ganhar o interesse desta pesquisadora e a relevância em nosso trabalho, decidimos realizar a transcrição de todas as gravações do I e II Encontros de Compositores Latino-americanos de BH.

Além dos aspectos cultural, político e econômico implícitos nas temáticas, esses eventos representaram uma oportunidade excepcional de reunir pessoas de gerações e distintas localidades que encontraram ali um espaço para defender suas ideias e propor soluções para os problemas de sua época. Junto à bagagem musical e intelectual, esses indivíduos traziam consigo aspectos humanos próprios de sua cultura, suas idiossincrasias e distintas maneiras de ver o mundo que foram valorizados em nossa narrativa.

Assumir a responsabilidade de realizar a transcrição de temas tão caros, com a exigência de uma escuta apurada para ouvir distintos sotaques latinos (argentino, chileno, venezuelano, mexicano, cubano, francês, etc.), muitas vezes associados a uma fala acelerada, foi o primeiro desafio enfrentado. Diante de uma riqueza incomensurável de informações suscitadas durante as intervenções e debates, isso nos levou a considerar irrecusável a oportunidade de o leitor tomar contato com esse importante material. Naturalmente que o nosso objetivo não era discutir todos os temas dos painéis, mas trazer a público o que as pessoas pensavam à época, quais eram suas inquietações, conflitos e esperanças quanto aos rumos da música contemporânea brasileira e latino-americana.[9]

Construir uma narrativa a partir das exposições e intervenções dos participantes, privilegiando ao máximo as suas falas sem, contudo, interferir no seu conteúdo, foi um segundo desafio. Sob essa perspectiva, nossa intenção foi atuar como mediadora, por meio de uma presença coadjuvante, buscando ressaltar as questões de maior interesse. Portanto, ao longo de todo o texto, consideramos desnecessário o uso de nota de rodapé para fazer referência à sua origem, uma vez que ela pertence à transcrição que está sendo comentada.[10]

Foram cinco os temas abordados durante o I Encontro de Compositores Latino-americanos – *Identidade da Música Latino-americana, A Situação da Música na América Latina, A Formação do Compositor, Difusão e Edição e O papel do Intérprete na Difusão*

[9] O fato de alguns palestrantes terem apresentado de forma clara e organizada o conteúdo de suas exposições, mereceu de nossa parte um espaço mais generoso em nossa narrativa para melhor apreciação do leitor.

[10] Durante a transcrição do I Encontro nos deparamos com algumas dificuldades técnicas próprias de uma gravação, provavelmente, não profissional, comprometendo a inteligibilidade da comunicação: a fala do palestrante disputada com os ruídos do ambiente e outros tipos de interferências, o microfone que não chegava à pessoa, a gravação era interrompida, perdendo-se uma parte da exposição ou a sua continuidade. E, por último, enfrentamos problemas com relação à ordem das gravações do I Encontro, exigindo-nos um esforço no sentido de elucidar um tipo de "quebra-cabeças" e dar uma nova numeração às mesmas.

da Música.[11] As exposições foram realizadas na Sala Multimeios da Biblioteca Pública Estadual e a Conferência de Abertura foi realizada pelo musicólogo Francisco Curt Lange, radicado no Uruguai.[12]

Apesar de as temáticas proporem discussões específicas aos painéis, em diversos momentos os temas se entrecruzaram, o que nos levou a decisão de abordar os temas a partir dos quatro grandes campos de estudo da música – composição, interpretação, musicologia e educação musical. A proposição de um tema dentro de um dos campos mencionados, não significa que a sua discussão está limitada àquele campo. Em muitas ocasiões, o tema ultrapassa o campo proposto e, portanto, poderia também ser discutido em mais de um campo. Essa escolha não se deu por meio de critérios rigorosos, mas de forma a melhor se adequar à nossa discussão.

FIGURA 04



Conferência de Abertura do I Encontro proferida pelo musicólogo Francisco Curt Lange

[11] Informação retirada do Boletim, onde constam as resenhas dos painéis do I Encontro.

[12] Compositores palestrantes e outros participantes: brasileiros – Berenice Menegale, Ricardo Tacuchian, Odette Ernest Dias (França/Br), Eladio Pérez-González (Paraguai/Br), Conrado Silva (Uruguai/Br), Estércio Márquez, Beatriz Balzi (Argentina/Br), Emilio Terrazza (Argentina/Br), Paulo Sérgio Guimarães Álvares, Eduardo Guimarães Álvares, Teodomiro Goulart, Dagmar Bastos, Celina Zrvinsk, Paulo Affonso de Moura, Antonio Jardim, Ernst Widmer (Suíça/Br), Paulo Chagas, Leonardo Sá, Paulo Costa Lima. Latino-americanos – Dante Grela, Manuel Juárez, Gustavo Molina, Vicente Moncho, Jorge Molina e Bernardo Ilari da Argentina, León Biriotti do Uruguai, Curt Lange (Alemanha/ Uruguai), Joaquin Orellana da Guatemala.

2.1.2.1 Composição[13]

2.1.2.1.1 A Situação da Música na América Latina

A importante iniciativa da FEA de realizar o
I Encontro de Compositores Latino-americanos
nos permite *conversar, discutir e pensar*
no nosso futuro como compositores
e representantes da música da América Latina.
(Gerardo Guevara)

Convidado a falar sobre A Situação da Música na América Latina, Dante Grela referiu-se especificamente à criação musical e à situação do compositor e do intérprete em seu país, Argentina, mas considerou que "[...] as situações de fundo não são muito diferentes do que acontece em toda nossa América Latina. E, justamente por isto, torna-se exeqüível a elaboração de propostas".[14]

Inicialmente, Grela buscou analisar o processo histórico-cultural que levou à produção musical atual em seu país e citou a música aborígene pré-hispânica como origem de sua cultura, referindo-se a ela como "[...] uma forma de representação do pensamento e da vida do homem dessas comunidades e sua relação com o mundo que o rodeia e ao qual pertence". Com a conquista europeia, instalou-se "[...] na América Latina a tradição cultural pertencente à Europa Renascentista, dando-se um processo de assimilação forçada, por uma parte, e de ruptura violenta com os valores culturais autenticamente locais, por outra".

Grela esclarece que não pretende estabelecer nenhum tipo de comparação entre a música da América Latina pré-hispânica e a tradição musical europeia imposta pela conquista, pois considera "[...] que estaria caindo no círculo vicioso e negativo de usar padrões de comparação de estágios de evoluções culturais, tomando sempre como ponto de referência e modelo o processo cultural europeu". Por outro lado, quer chamar a atenção para o fato de que esse processo de aculturação vem se mantendo até hoje. "Mais que a

[13] Os painéis *A Situação da Música na América Latina* e *A Formação do Compositor* serão discutidos no campo da composição.
[14] Grela ressaltou que não iria estender sua exposição à música popular, por ser uma área que não domina.

opção de instrumentos e técnicas musicais, nos foram passadas as estruturas histórico-sócio-culturais que deram origem a todas estas formas de expressões musicais".

Referindo-se ao período do nacionalismo musical, final do século XIX e as primeiras décadas do XX, no qual melodias e ritmos do folclore foram fartamente utilizados pelos compositores, Grela salienta que o tratamento musical dado às essas expressões sofreu duas grandes influências: "[...] a ópera italiana verista, de uma parte, e a música francesa de fins do século XIX, de outra". Diante da frequente utilização da técnica de composição europeia, "[...] a maior ambição dos nossos melhores compositores era ter a possibilidade de viajar para a Europa para aperfeiçoar seus conhecimentos e sua técnica" e, com isso, a Europa e sua cultura constituíam um único modelo para os nossos músicos, uma vez que eles não o encontravam em sua própria terra.

A partir do segundo quarto do século XX, ainda dentro desse processo de assimilação de técnicas composicionais europeias, alinhado com "[...] as distintas correntes do pensamento musical neoclássico – o atonalismo livre e o serialismo dodecafônico e não dodecafônico, as formas móbiles, etc." –, surge uma nova dependência musical, agora em relação aos EUA (música gráfica, música minimalista, etc.), que tem início na segunda metade do século.

Grela considera legítima a incorporação de técnicas das chamadas comunidades mais desenvolvidas, que podem contribuir para a ampliação de horizontes no campo criativo. No entanto, teme "[...] que, junto com elas absorvamos indiscriminadamente todos aqueles condicionantes históricos, estéticos e culturais" que são autênticos em seus lugares de origem. Segundo Grela, não faz sentido sentirmo-nos expressionistas, herdeiros diretos e legítimos dos compositores da Escola de Viena, cujo "[...] substrato histórico e sócio-cultural que [pairava] sobre a Europa na 1ª Guerra Mundial deu lugar a gênese do expressionismo literário, musical e histórico". Nem tão pouco minimalistas, "[...] já que esse tipo de expressão musical foi gerada por um certo tipo de comunidade, com determinadas características históricas, culturais, sociais e políticas".

Sob essa perspectiva, são compreensíveis os motivos que levaram os compositores do passado a se apoiarem nos mestres europeus, uma vez que "[...] não encontravam em sua própria terra a possibilidade de um caminho para o ofício de compositor". Entretanto, é lamentável que essa situação tenha se perpetuado, levando ao esquecimento o que fizeram

"Heitor Villa-Lobos, Alberto Ginastera, Juán Carlos Paz, com todos os defeitos e virtudes que podem ter". Para Grela, a partir do momento que esses compositores passarem a ser apreciados como merecem e formos tomando contato com a nossa realidade, "[...] poderemos ir gerando um fio condutor para essa tão desejada identidade cultural", que deve ser conquistada continuamente e não por meio de uma decisão ou sob decreto.

Como professor universitário, Grela vem priorizando cada vez mais em sua atividade de ensino o estudo dos compositores de seu país e do continente, buscando conhecer suas características genéricas, sem significar com isso a defesa de uma atitude nacionalista ou latino-americanista fechada, que nega os diversos aportes que recebem constantemente. Ao contrário, Grela defende a necessidade de vivenciá-los, principalmente se existe a intenção de se modificar essa realidade.

Quanto à prática musical em seu país, Grela considera-a fundamentalmente negativa sob o aspecto da execução da música argentina ou latino-americana na formação dos intérpretes.[15] É dramática a constatação de que na programação musical dos organismos oficiais e privados, o número de obras de compositores europeus se aproxima de 90%, ficando o resto "[...] dedicado 'generosamente' aos compositores argentinos e, muito casualmente, a algum latino-americano que, obviamente, soa tão desconhecido para o público como a maioria dos argentinos".

A exceção de algumas instituições – as orquestras Sinfônica Nacional e Filarmônica de Buenos Aires – que buscam valorizar a música argentina atual, o que "[...] representa somente um certo paliativo e, de nenhum modo, uma tomada de consciência para sair desse estado", as obras de compositores argentinos ou latino-americanos são tratadas como objetos "raros" em meio aos programas contendo obras de Beethoven, Brahms ou César Franck, afirma Grela. Na maioria dos casos, o compositor local tem "[...] que se conformar que sua obra seja tocada quase que à primeira vista ou estudada rapidamente nos dois últimos ensaios, enquanto que o resto do ensaio fora dedicado, por exemplo, a um estudo minucioso de uma Sinfonia de Mozart e um Concerto para Piano e Orquestra de Schumann". Grela ressalta que possui grande admiração por todos esses notáveis criadores e que, de modo algum, pretende responsabilizá-los por esses acontecimentos. Sua crítica é

[15] Apesar de os temas prática musical e formação do intérprete pertencerem ao campo da interpretação, resolvemos mantê-los neste item para dar prosseguimento ao pensamento de Grela e demonstrar que os campos estão inter-relacionados e as problemáticas e soluções estão intimamente ligadas.

dirigida a aqueles que administram "[...] a máquina cultural que, com sua mentalidade colonialista e seus interesses (...) perpetuam esse tipo de situação".

Grela aponta também uma questão que se apresenta como um paradoxo: alguns compositores, após frequentarem congressos e simpósios, em que grande parte dos concertos é dedicada à música da América Latina, ao retornarem à sua vida cotidiana passam a sentir-se ilhados em sua própria casa "[...] e [voltam] a fazer as peças 'raras' nos programas de concertos".

Com relação à formação do intérprete, incluídos os regentes de coro e orquestra, Grela considera a situação bastante preocupante. Tomando como base a maioria das instituições de música ou a prática dos alunos de instrumentos e canto que estudam sempre as obras mais conhecidas dos compositores europeus, entre o século XVII e às vezes chega às primeiras décadas do século XX, teremos como consequência "[...] um intérprete formado com uma mentalidade baseada no desconhecimento e, em inúmeros casos também, no desprezo por tudo o que significa a música que reflete a época em que está vivendo, ou ainda pior, a música produzida por compositores de seu próprio país".

Como em geral, esse tipo de formação "[...] está baseado num processo eminentemente artesanal, sem muita preocupação em desenvolver as faculdades criativas do indivíduo, no qual vão se transmitindo de mestres a discípulos e assim constantemente de geração em geração", Grela conclui que o intérprete não é preparado para ter "[...] uma real consciência de sua função e seu compromisso com a sua época e o seu meio".

Sobre a situação atual do compositor, Grela admite que, sensivelmente, o ofício não existe, uma vez que a constante falta de recursos financeiros impede o indivíduo de sobreviver a partir da sua profissão. Para estes profissionais, a docência acaba se tornando uma saída, "a via mais habitual para que nossos compositores consigam viver" (caso isto lhes agrade ou não). Com o agravamento da situação econômica na América Latina, os compositores "[...] acabam se vendo obrigados a dar cada vez mais aulas e a ter cada vez menos tempo para compor". Surge aí outro paradoxo que merece atenção, pois "[...] ensinamos composição a nossos alunos para que eles, por sua vez, sobrevivam ensinando

composição e assim sucessivamente, como se fossemos perdendo o objetivo principal do ensino da composição, que é ajudar alguém a realizar seu próprio trabalho criador".[16]

Grela convoca a todos para uma mudança substancial na realidade da criação musical latino-americana: é preciso que "[...] a coloquemos em pé de igualdade com a música produzida em qualquer outra latitude e deixemos de vê-la como um complemento de programas de concertos e de planos de ensino". Segundo Grela, "[...] não [são] só as circunstâncias externas que geram e mantém este estado de coisas". Em determinada medida, considera que os compositores são também culpados pelas situações das quais reclamam amargamente.

Como podemos perceber, os três temas estão intimamente relacionados e a preocupação de Grela não diz respeito somente ao seu país, seguramente, ela pode ser estendida à realidade de outros países da América Latina.

Grela procura chamar a atenção para a valorização acentuada que é dada à música estrangeira, principalmente europeia, reforçada secularmente pelo *colonialismo cultural*. Diante da urgência de que algo seja feito em prol da música argentina e latino-americana, sugere que a primeira atitude seja uma tomada de consciência coletiva acerca dessa realidade, envolvendo compositores, intérpretes e instituições de ensino. Grela enfatiza a necessidade de que os próprios latino-americanos coloquem a sua música em pé de igualdade com qualquer outra, por meio da observação e da valorização da produção dos nossos antepassados e dos compositores atuais. Assim, "[...] poderemos ir gerando um fio condutor para essa tão desejada identidade cultural".

Frente à assustadora constatação de que a quase totalidade da música divulgada em seu país (e sem receios, podemos estender à América Latina), executada por intérpretes solistas, grupos de câmera ou orquestras, é esmagadoramente estrangeira e se localiza entre os séculos XVIII e XIX, aproximando-se das primeiras décadas do XX, temos como consequência um desconhecimento generalizado da produção atual dos nossos países. Essa situação afeta não só o compositor e o intérprete, que se sente despreparado e desmotivado a enfrentar um repertório novo, mas atinge diretamente o público que não tem acesso à música contemporânea de seu país e de seu continente.

[16] Eduardo Bértola também abordará o tema referente à situação do compositor que assume a atividade de professor de composição no painel Formação do compositor – o papel do compositor na educação musical.

Deve-se ainda considerar, por parte da classe musical, a expectativa de que o Estado arque com determinados recursos para a concretização de importantes projetos culturais, promovendo o tão desejado reconhecimento da função social de compositores e intérpretes. Entretanto, o que geralmente se percebe é uma falta de articulação e organização política entre os grupos para a criação de um projeto de interesse coletivo, que vem somada à situação de instabilidade política e econômica de vários países da América Latina. O problema se agrava ainda mais ao nos depararmos com a extensão continental do Brasil e outros países da América do Sul, em que a reunião de músicos de diversas regiões representa uma série de obstáculos a serem vencidos, dentre eles o econômico. O mesmo raciocínio pode ser estendido à própria América Latina.[17]

Como poderemos observar a seguir, muitas das questões apresentadas por Grela terão ressonância nas falas de seus colegas e determinados conceitos serão compartilhados pelos seus pares, muitos deles professores universitários, caracterizando uma preocupação daquele momento histórico e cultural. A temática que trata do desconhecimento da música latino-americana entre os próprios compositores será recorrente ao longo do evento e também durante o II Encontro de Compositores. Carlos Kater chamou o fenômeno de "lamento latino-americano".

Para o uruguaio León Biriotti, o desconhecimento musical entre compositores latino-americanos seria o principal responsável pela falta da identidade cultural da América Latina. "Assim, não posso ser influenciado por nenhum compositor do meu país nem da América Latina e, portanto, só posso estar influenciado por Bela Bártok e Ligeti". Para que haja esse intercâmbio de conhecimento "[...] que nos alimentaria e realimentaria, formando assim uma verdadeira identidade nacional e latino-americana", é preciso que se realizem festivais, encontros, simpósios, etc. Ainda que os resultados não se mostrem tão positivos, Biriotti acredita que este seria o único meio capaz de alcançar uma identidade.

[17] É também importante lembrar que, até a década de 1980, os meios mais rápidos de comunicação eram o telefone, o correio ou o transporte aéreo, sendo esse último não tão acessível como hoje. Nos anos seguintes, com a disseminação da informática, o acesso aos computadores e, consequentemente, à internet, houve uma revolução nos meios de comunicação, proporcionando facilidade e rapidez na comunicação entre pessoas de todas as partes do mundo.

Foram também convidados para falar da *Situação da Música na América Latina* os compositores Gerardo Guevara, Ricardo Tacuchian, Gustavo Molina e Vicente Moncho.[18]

Gerardo Guevara informou que a difusão da música equatoriana em seu país é mínima, apenas 5% a 8% da difusão da música em geral. "Isto significa que a informação que os equatorianos recebem sobre sua música é muito baixa. De música elaborada, de música acadêmica se escuta talvez uns 10%, e o resto, 82% é tudo música comercial". Guevara acredita, entretanto, que deve acontecer uma mudança e a porcentagem de música nacional passar para 20%, tomando como base uma tendência em transformar os ritmos tradicionais equatorianos em cumbias. "Porque a cumbia é muito bailável, todo mundo se diverte com isso, o que transforma uma melodia e um ritmo tradicional em música colombiana de segunda". Guevara esclarece que a música colombiana de primeira categoria é muito boa, mas considera ruim o que está acontecendo: "[...] destruir a música equatoriana em benefício comercial de uma pseudo-música colombiana".

Guevara solicita ao I Encontro de Compositores Latino-americanos que seja feita uma recomendação junto ao Ministério da Educação e da Cultura do Equador, no sentido de mudar as porcentagens de difusão da música em seu país. "Creio que não seria muito pedir uns 20% para [a música nacional] e 20% para [a música acadêmica]". Na realidade, Guevara entende que essa recomendação deveria se estender a toda América Latina e envolver todo tipo de entidade governamental para que tenham consciência do problema. "É necessário que o digamos com muita força através dos meios de comunicação".

A respeito desta proposta, Manuel Juárez rememora uma decisão tomada nos anos 1974-1975 pelo Congresso Nacional, solicitada por alguns autores, que estabeleceu uma porcentagem de 75% de obras de autores nacionais distribuída da seguinte forma: "[...] 25% para a música do interior chamada folclórica (música de Atahualpa Yupanqui e Mercedes Sosa), outros 25% para o tango, 25% para a música sinfônica e de câmara de autores nacionais e universais e 25% para comumente chamada música de gêneros livres".

Juárez faz críticas à medida por considerá-la coercitiva e pouco clara. Recobrando o provérbio "criada a lei, criada a armadilha", o compositor chama a atenção para a situação absurda que se instalou em seu país. As porcentagens eram cumpridas, "[...] porém, as

[18] Apesar de se ter anunciado na gravação que o tema do painel seria *A Formação do Compositor Contemporâneo – o papel do compositor latino-americano na educação musical*, as exposições trataram de temas diversos.

obras de autores nacionais eram difundidas às três ou quatro horas da manhã, quando ninguém podia escutar, a não ser algum compositor destrambelhado, algum aspirante a vampiro ou algo parecido". Criou-se outra recomendação, tanto o intérprete nacional ou estrangeiro que fosse fazer concertos na Argentina, deveria apresentar uma obra de autor argentino. Novamente, a lei era cumprida, mas os intérpretes acabavam executando "[...] obras curtas de autores mais tradicionais, como Carlos Guastavino que duravam um minuto e meio, dois minutos".

Para Juárez, "[...] se o Congresso recomendar, que recomende com precisão, em horários centrais a difusão da obra do gênero sinfônico e de câmara com proeminência de características latino-americanas". O que não pode acontecer é que esta música fique "[...] à sorte de um funcionário corrupto que determine que (...) essa música seja marginalizada e colocada no horário que não lhe corresponde".

Segundo os relatos dos participantes, as recomendações feitas aos governos para que divulguem a música nacional não têm trazido os resultados desejados. Por outro lado, parece que os envolvidos não se dão conta de que a intervenção governamental, nesse caso, pode ser vista como uma forma de autoritarismo. Entendemos que, mais do que propor uma lei a ser cumprida, seriam necessárias ações no sentido de mobilizar a sociedade para que esta tome conhecimento a respeito do problema, bem como tentar sensibilizar os responsáveis pelos meios de comunicação para que estes se apercebam da importante função que lhes cabe. Reservar um determinado espaço para a música erudita ou "acadêmica" nas programações culturais deve ser compreendido como uma forma democrática de reconhecimento a todo tipo de expressão cultural.[19]

Ao fazer uso da palavra, o compositor Ricardo Tacuchian anunciou que, ao contrário de seus companheiros, não pretendia propor nenhuma recomendação, apenas expor um fato para que seja de conhecimento do plenário. No próximo ano (1987), Tacuchian estará "[...] completando 25 anos como compositor, participando de reuniões como esta, mesas, seminários, congressos, e já [assinou] dezenas de recomendações. Lembra aos presentes que, antes de nascer já existiam leis protecionistas da chamada música culta brasileira e, na realidade, nada aconteceu". Portanto, é preciso mudar a tática,

[19] Jorge Molina abordará o problema sob outra ótica, envolvendo o Estado na construção de uma política cultural para a difusão da música erudita contemporânea latino-americana. Teremos oportunidade de conhecê-la em profundidade por meio de sua exposição no painel sobre identidade na música latino-americana.

diz ele. “Não adianta fazer recomendações, há necessidade de ir à luta, nós é que temos que fazer as coisas [acontecerem]. Não temos uma infra-estrutura e um poder econômico por atrás de nós”.

Além de suas atividades como compositor, regente e professor universitário, Tacuchian passou a desenvolver um trabalho de animação cultural comunitária por meio das bandas de música do Rio de Janeiro (na época, contava com cerca de 100 bandas civis), “[...] uma tradição que nós herdamos da Europa, que veio com os portugueses, mais tarde foi fortalecida pela colonização alemã e italiana, e que hoje praticamente conta a história do interior do Estado do Rio de Janeiro”.[20]

Durante a pesquisa foram levantados os aspectos sociocultural e econômico que compõem a estrutura das bandas do interior: classe social, repertório e formação dos músicos. “A banda é formada por músicos amadores, muitos deles são camponeses que trabalham a semana inteira com enxada, operários, comerciários e, às vezes, até profissionais liberais que, uma ou duas vezes por semana se reúnem para fazer um repertório que conta a história da música do interior do Brasil, do interior do Estado do Rio”. Observou-se um aspecto musical interessante: “[...] a [preservação] de certos ritmos e certos gêneros que já há muitos anos saíram do circuito comercial e que (...) contam o início da história da música popular brasileira e, de certa maneira, a história do gosto musical do brasileiro”. O material é todo manuscrito e o repertório inclui também “[...] certas melodias de aberturas de óperas italianas do século XIX, [que] são assobiadas e cantaroladas pelo homem do interior e não são reconhecidas pelo homem da cidade, a não ser aquele que é *habitué* da ópera do Teatro Municipal”. Portanto, o repertório, “[...] é um registro do gosto e das diferentes influências musicais que o nosso povo sofreu na sua formação musical com influências africanas, européias, etc.”.

Sob o aspecto social, existe uma distinção entre as pessoas que saem de casa para ouvir uma banda de música e aquelas que frequentam outro ambiente como o Teatro Municipal, que saem numa determinada hora, usam uma roupa especial para a ocasião. “É uma coisa que está um pouco separada da vida cotidiana”. Já a banda de música é presença fundamental nos principais eventos culturais da cidade. “Não pode ter uma festa de

[20] Projeto Bandas de Música Civis Fluminenses do Departamento de Cultura da Secretaria de Ciência e Cultura do Rio de Janeiro. Informação retirada de: TACUCHIAN, Ricardo. O Terceiro Mundo afina sua música. *Revista do Brasil*. Rio de Janeiro, n.3, p.138-143, 1985.

padroeira, um enterro de pessoa famosa, uma procissão, um comício político, jogos da juventude, receber uma autoridade ou até inaugurar um monumento público sem aquela bandinha". Conhecida como *furiosa*, porque é tocada de forma violenta e com muitas desafinações, a banda de música representa o mundo sonoro das comunidades do interior, ela faz parte do cotidiano dessas pessoas.

Tacuchian ressalta ainda o vasto campo musicológico a ser pesquisado por meio do repertório musical das bandas. "Nós estamos precisando de várias equipes de musicólogos para fazer o levantamento desse material manuscrito que existe espalhado nos arquivos das nossas bandas e acredito que serão encontradas verdadeiras jóias que precisam ser redescobertas".

Com relação à educação não formal, o compositor "[...] tem verificado que a banda de música é o conservatório de música do interior, é onde a criança talentosa, que tem uma vocação especial para música encontra a sua formação inicial". Observa-se uma presença considerável de músicos de banda nas duas maiores orquestras do Rio de Janeiro – a do Teatro Municipal e a Sinfônica Brasileira – ou seja, mais de 50% dos músicos de sopro. Quanto às bandas profissionais militares, "[...] 99% do seu contingente vem de jovens que começaram a sua formação numa banda civil no interior". Por isso, é sempre motivo de admiração acompanhar a ascensão econômica de "[...] um jovem de 18 anos, filho de um camponês que nunca ganhou um salário mínimo e, de repente, é sargento-músico da banda da Polícia Militar do Estado do Rio de Janeiro, ganhando 5.000 cruzados". Já aqueles músicos mais talentosos que almejam um futuro melhor, fazem concurso para o Teatro Municipal ou para a Sinfônica Brasileira e depois complementam a sua formação.

Segundo o relato de Tacuchian, um músico acadêmico, com formação universitária, a oportunidade de coordenar esse trabalho, em que a pessoa se torna um pouco anônima, tem lhe permitido aprender muito. Considerando que "[...] o Brasil ainda é um projeto de país", assim como a América Latina é um projeto de continente, "[...] que ainda está encontrando o seu caminho, a sua linguagem, a sua maneira de ser, a nossa revolução [deve ser] através da educação".[21]

[21] Berenice Menegale relatou o trabalho pedagógico que a compositora Antonieta Silva e Silvério vem realizando no Conservatório Estadual de Música de Montes Claros, uma vez que a mesma esteve impossibilitada de comparecer ao evento. A compositora "[...] faz arranjos e instrui os estudantes a fazerem arranjos também. E essa prática leva a execuções de excelente qualidade". Antonieta ia solicitar aos

Como podemos notar, Tacuchian reitera o seu compromisso com a educação e é enfático ao dizer que o compositor latino-americano não pode se dedicar exclusivamente à sua vida artística ou acadêmica, ele precisa tomar contato com a realidade social e entrar "na guerra pela educação, fazer um país que ainda não foi feito". Visto que os compositores não têm uma infraestrutura, não podem contar com um poder econômico que sustente seus projetos culturais e, dessa forma, difundir amplamente a música de seu país e da América Latina, uma alternativa de aproximação entre a música erudita e o grande público passa necessariamente pelo ensino. Ao entrar em contato com o público das escolas de nível fundamental ou médio (inclusive dos Conservatórios) ou de projetos comunitários, o compositor passa a conhecer a realidade cultural local e com ela também pode aprender e interagir. Além de levar a sua música, o seu conhecimento e suas propostas de trabalho a esses espaços, o compositor está investindo na formação de novos públicos e contribuindo efetivamente para a mudança do quadro educacional instalado no Brasil.

Em sua intervenção, Manuel Juárez contrapõe o pensamento de Tacuchian ao afirmar que a América Latina está buscando seu caminho e vem tentando encontrá-lo. "Apesar das pressões das multinacionais, das mortes e das repressões, das quais têm sido alvo todos os homens que têm tentado ter um pensamento livre", a América sabe quem são seus constantes inimigos, "[...] aqueles que impedem e menosprezam toda atitude nacional e que são a cúpula do poder" – o Mozarteum Argentino, a Fundação do Teatro Colón, a Associação Wagneriana. Juárez cita o fato de "[...] não lhes afetar a sangrenta ditadura militar argentina, a abertura da democracia do dr. Alfonsín, o Golpe de Estado implantado através da força nazi-fascista dos militares (...) e muito menos lhes interessa o pensamento popular".

Sob esse aspecto, falar sobre música dodecafônica, novo atonalismo ou analisar a última conquista de Ligeti são assuntos de menor interesse para Juárez. "O que mais me importa é instrumentar o meu povo para que possa em forma racional estruturar seu pensamento". Muitas vezes o povo elege um material musical não muito recomendável para se cantar cotidianamente. "Todas as multinacionais lhe dão a pior música para o seu afã consumista e, na falta de uma música autêntica, de uma educação musical, de um

---

compositores arranjos para esse tipo de formação instrumental e, desse modo, os estudantes estariam recebendo estímulo para tocar em conjunto.

contexto social que lhe permita a liberdade de eleger a tendência ou o gosto pessoal que sente como adequados, toma esta música de baixa categoria para si". Contudo, Juárez defende a ideia de que "[...] o povo nunca se equivoca, porque o povo passa por um filtro tudo isso e o que realmente lhe interessa, transforma-o num canto anônimo".

Por transitar nos dois campos culturais, Juárez enfrenta também uma problemática pessoal: a dualidade de um homem que compõe música sinfônica e de câmara e que é malvisto por ser da música popular, e na música popular é malvisto por escrever música clássica. Com relação à Argentina, considera-a "[...] um país que tem características particulares, positivas e, ao mesmo tempo negativas. É um país que se sente latino-americano quando as coisas vão mal e quando vão bem se sente europeu".

Vicente Moncho comunicou a realização da 4ª Jornada de Música do Século XX em Córdoba,[22] com destaque para um simpósio de compositores que abordou o tema "Inserção da Música do Século XX nos meios de comunicação e sistemas de ensino".[23] Moncho informou a origem dos recursos para a realização das Jornadas[24] e defendeu a necessidade de se contar com o apoio oficial. "Porque, de imediato, protestamos contra a ajuda oficial, mas muitas vezes ela não tem um melhor assessoramento para fazer as coisas no melhor que pode".

O critério adotado para a divulgação da música do século XX na Jornada não se restringiu aos compositores argentinos ou latino-americanos. "Acreditamos que temos que mostrar uma gama mais ou menos geral. Nossas orquestras, sobretudo do interior do país, não tinham feito uma obra clássica do repertório do século XX (por exemplo, a Sagração da Primavera de Stravinsky foi feita em 1977, em Rosário)", enfatiza Moncho. A ideia foi promover uma aproximação entre a capital e as cidades do interior para que pudessem se

[22] Realizada entre 25 e 29 de agosto de 1986.

[23] Foram oferecidos dois cursos para estudantes de composição, um de música eletroacústica com Luis Maria Serja e Francisco Kröpfl e um curso de improvisação com Gerardo Gandini e Oscar Bazán. Rufo Herrera apresentou o trabalho que realiza com Marco Antônio Guimarães e Jorge Peixinho fez um recital com obras de seu país. Nos concertos, houve a participação do Grupo Encontro de Música Contemporânea dirigido por Alicia Terzian, dois grupos das cidades de Santa Fé e Rosário, comandados por Dante Grela, o grupo de Corredores Musicais de Córdoba, o Grupo Plater, de recente formação, a Banda Sinfônica de Córdoba e a Orquestra Sinfônica de Córdoba que apresentou o seguinte repertório: *Estro Harmônico* de Edino Krieger, *Passacaglia e Op. 1* de Webern; *Desintegração Morfológica e a Chacona de Bach* de Xavier Monsalvatti e a *Missa de Pássaros* de Marta Lambertini. (Retirado da gravação).

[24] As Jornadas são organizadas pelo Governo da Província de Córdoba, Direção Nacional de Música e Prefeitura de Buenos Aires e contaram com colaboração da Fundação do Teatro Libertador, Juventudes Musicais (Delegação de Córdoba) e Instituto Goethe.

sentir mais integradas. “Se Buenos Aires (e a Argentina, de certo modo) está de frente para o Atlântico e se espelha na Europa, nós, em Córdoba, nos espelhamos no que está dentro [do país]. Por isso, nos entusiasmamos quando vimos a Belo Horizonte que também está dentro da América”.

Segundo o compositor, a música latino-americana vem ganhando espaço no repertório das orquestras argentinas, como é o caso da Sinfônica de Córdoba que, naturalmente, possui um repertório clássico para poder se manter. O princípio era “[...] não censurar absolutamente nada, porque através da difusão vão se destacando aquelas obras mais ou menos importantes. Não podemos pensar que tudo que fazemos é bom. Fazemos coisas boas, regulares e ruins”.

Com relação às outras orquestras, a Sinfônica Nacional tem incluído em sua programação obras de compositores argentinos e latino-americanos e a Filarmônica de Buenos Aires, que apresenta um ciclo anual de 40 concertos, “[...] tem exigido dos diretores, inclusive estrangeiros, a execução de obras de compositores argentinos ou latino-americanos”.[25]

Para finalizar, o compositor divulgou a realização de dois eventos: o Congresso Argentino de Música, no final do ano, que conta com um subsídio de 20.000 austrais, em torno de 18.000 dólares, e o Congresso Mundial de Juventudes Musicais, em Córdoba, no ano que vem, “[...] para o qual, o Estado cordobês colocou à disposição a cifra de 60.000 dólares”. Moncho reforça a ideia de contar com a ajuda oficial para equilibrar os esforços.

Ao solicitar a palavra, o pianista Paulo Sérgio Guimarães Álvares comunicou o recente intercâmbio entre a FEA e o Festival Música Nova de Santos, envolvendo também as cidades de São Paulo e Salvador, com o objetivo de divulgar a música brasileira contemporânea e latino-americana. Com o intercâmbio há uma diminuição no custo financeiro para o trânsito de pessoas estrangeiras por outras partes do país.

Paulo Sérgio pretende incluir outros eventos – “[...] temos uma Semana do Século XX em Uberlândia, o Simpósio [para Pesquisadores de Música Contemporânea] em BH, em agosto, o Festival de Inverno de Ouro Preto e agora uma Semana de Música Contemporânea na Bahia” – e espera que o intercâmbio ultrapasse os limites do Brasil e

[25] Moncho mencionou também a existência de um Centro de Divulgação Musical, em Buenos Aires, que tem trabalhado exclusivamente com as Juventudes Musicais da Argentina, para as quais tem oferecido mais de 60 concertos, dos quais 50% eram de música de autores argentinos e latino-americanos.

possa acontecer em toda a América Latina, o que "[...] contribuiria imensamente para a abertura de um campo profissional e para a divulgação de obras". Nesse sentido, é necessário envolver os coordenadores de outros eventos, "[...] para que a gente possa se interar da agenda de cada um dos países, de cada um dos estados do Brasil" e haver uma maior cooperação.

Inspirado pela proposta de Paulo Sérgio, Vicente Moncho acrescentou que recebeu a encomenda de dois diretores de coros profissionais de Córdoba – Coro Polifônico da Província de Córdoba e de Rio Quarto – de levar obras de compositores brasileiros e fará a mesma sugestão às Orquestras Sinfônicas de Córdoba, de San Juán, Mendoza e à Banda Sinfônica, apesar desta ter maior experiência com música popular. Moncho mencionou ainda o interesse do Trio da Fundação Santelmo pela música brasileira.[26]

Representando o movimento Juventudes Musicais da Argentina, delegação Córdoba, o estudante Bernardo Ilari informou acerca do funcionamento da entidade – "[...] é parte da Criação Internacional de Juventudes Musicais, uma entidade que congrega 42 países no mundo, que tem o objetivo de organizar concertos para jovens". Entretanto, "[...] na Argentina e, muito particularmente em Córdoba, ela tem um sentido completamente distinto, muito mais de defesa e promoção das atividades musicais dos jovens do que a realização de concertos".

Ilari lembrou que a Juventudes Musicais do Brasil possui um presidente, mas "[...] sua atividade é praticamente nula para o desenvolvimento dos jovens músicos brasileiros". A exemplo da Argentina, onde há delegações nas principais cidades do interior, Ilari incentivou os brasileiros a "[...] fundar sedes de Juventudes Musicais em outras cidades do Brasil, para integrarem-se a uma rede de intercâmbio brasileira e naturalmente latino-americana".

Quanto ao Congresso Mundial de Culturas Musicais, previsto para a segunda quinzena de julho de 1987, em Córdoba, que pela primeira vez será realizado num país da América Latina, Ilari anunciou que "[...] não só se tratará de um congresso com representações de políticas de trabalho acerca do músico na sociedade contemporânea, mas

[26] Moncho alerta para o problema de pagamento de aluguel do material de orquestra e defende a necessidade de se criar um mecanismo um pouco menos rígido. Citou o Estro Harmônico de Krieger que já foi feito duas vezes em Córdoba.

teremos 15 concertos com os melhores músicos jovens do mundo". Os compositores latino-americanos interessados na divulgação de suas obras devem enviar as partituras. Para finalizar, Ilari registrou a importância da participação oficial do Brasil no evento, "[...] uma vez que temos a possibilidade de ganhar espaço, não somente para a Argentina, mas para a América Latina".

2.1.2.1.2 Formação do Compositor e o Papel do Compositor Latino-americano na Educação Musical[27]

> Ao contrário do que normalmente acontece,
> *a composição deveria se constituir como ponto de partida, de apoio e referência para a organização básica de todo o conjunto das carreiras musicais*.
> (Dante Grela)

Para a exposição do tema, foram convidados os compositores Eduardo Bértola, Luiz Carlos Csekö, Dante Grela, Antônio Jardim, Ernst Widmer e Raul do Valle.

Eduardo Bértola considerou o tema caro e bastante complexo. "Realmente, o professor de composição e o compositor que é professor de composição enfrentam, nesse momento, uma quantidade de problemas diversos e, às vezes, extremamente confusos". Bértola reforça o pensamento de Grela ao afirmar que, para sobreviver, "[...] a maioria dos compositores latino-americanos (...) se transforma desde cedo em professor que, por sua vez, vai formando outros compositores que vão se transformando em professores". Esse comportamento se tornou generalizado na América Latina, criando uma "[...] espécie de mão-dupla dialética, professor-compositor, compositor-professor".

[27] Por se tratar de um tema que abrange a área de educação musical, consideramos a exposição de Luiz Carlos Csekö mais adequada a este campo de discussão. Segundo Teodomiro Goulart, "[...] estavam previstos dois debates para este painel, devido à sua importância e o número de compositores que exercem a profissão de professor de composição". Como houve ausências importantes, decidiu-se por um único painel. Goulart fez o convite a alguns professores-compositores presentes para participarem da mesa – Aylton Escobar, Oiliam Lanna, Gustavo Molina, Gerardo Guevara.

Há alguns anos Bértola trabalha na área e, refletindo sobre o que um professor de composição pode transmitir a um aluno que quer compor, considerou importante que, no primeiro contato, prevalecesse "[...] um respeito absoluto por aquilo que o jovem já tenha feito, que ele trás com a maior emoção e [logo] estimulá-lo naquilo que ele começou a idealizar". Em seguida, já no processo de orientação, é preciso enfrentar uma série de problemas extremamente complexos que antecedem a questão da linguagem musical e que são a base da composição. Bértola destaca o problema técnico que, há muito vem sendo relegado a um plano inferior. "Compositores de idéias brilhantes, extremamente criativos, conscientes do que querem chegar a fazer, de repente, tropeçam no problema técnico com a realização da coisa". Outra situação comum ao professor-compositor é se ver obrigado a lecionar as disciplinas de estruturação e orquestração "[...] como [sendo] o único capaz de abarcar todos esses problemas. O que eu acho impossível, utópico".

A expectativa de Bértola com a realização do I Encontro de Compositores é que se chegue a alguma conclusão quanto a esses problemas, visto que a maioria dos participantes é formada por professores. De sua parte, esboça uma modesta contribuição: "[...] o trabalho em equipe é a única solução. E quem trabalhar solitariamente, como estrela, está perdido e [vai deixar perdido] o jovem estudante de composição", pois não há como desenvolver toda a capacidade criativa e intelectual desse jovem. A proposta de Bértola se enquadra às escolas onde se ensina composição: "[...] o ideal seria uma espécie de rodízio, onde o aluno passasse por três, quatro professores de composição ou compositores". Ao tomar contato com um novo professor, uma pessoa especializada em orquestração, outra em estruturação, o aluno encontraria as ferramentas necessárias para enfrentar as suas dificuldades. Contudo, Bértola ressalta a necessidade de haver tolerância por parte dos professores, no sentido de se modificar um paradigma tão comum – o aluno que "[...] estuda com tal pessoa não quer estudar com ciclano porque tem outra orientação. Melhor, vai receber outra orientação!"[28]

Com relação à área de eletroacústica, às vezes vista como uma especialidade, Bértola vem "[...] tentando fazer com que esse conceito, já envelhecido, seja compreendido em toda sua totalidade. A eletro-acústica não é uma disciplina exótica, separada das outras

[28] A ideia de se estudar a cada ano com um ou mais professores de composição foi colocada em prática no Festival de Inverno de Ouro Preto, a partir de 1975, quando Eladio participou do IV Curso Latino-americano e propôs a vinda de vários compositores, dentre eles Bértola, que participou por diversas vezes do citado Curso. Essa mesma situação acontece no atual curso de composição da UFMG, que prevê um rodízio de professores, e poderá ser observada na conclusão deste trabalho.

no curso de composição ou regência ou interpretação". Ela existe há mais de 40 anos e deveria ser matéria comum numa escola de música, como deveria estar presente em qualquer concerto de música atual. A exemplo do que aconteceu no concerto do dia anterior, "[...] não precisa mais daqueles papos, aquelas explicações que aborreciam um pouco o público. Ontem, o Eladio terminou de cantar e passamos à obra eletro-acústica sem falar absolutamente nada".

Assim também, para se iniciar um aluno em composição eletroacústica basta "[...] sensibilizá-lo, conduzi-lo aos poucos e nunca separá-lo da atividade instrumental dessa escola". Foi com esse espírito, que teve início o primeiro laboratório de música eletroacústica em BH, na FEA (dois gravadores, um equalizador, um amplificador, um reverberador, um toca-discos e algum material) que, por problemas técnicos, não teve continuidade.

Segundo Bértola, os laboratórios devem estar vinculados a uma escola de música de certa importância, senão estarão fadados ao fracasso, pois acabam funcionando como pontos isolados. "De vez em quando apresentam um concerto especializado como se fosse um concerto de música barroca, de música renascentista". Bértola confessou ter feito todo o possível para que o laboratório da Escola de Música da UFMG, sob sua direção, não tivesse autonomia, para que os outros departamentos tenham ciência das decisões tomadas pelo diretor e "[...] saibam que podem [fazer] propostas e opinar sobre essa atividade. Da mesma forma, o instrumentista deve saber que há um extenso repertório de fitas magnéticas, já pronto, que são tocadas normalmente, hoje em dia".

Bértola conclui, lembrando que a criação de uma unidade com meios eletroacústicos em todas as escolas de música irá contribuir para a formação integral do compositor. Para aquele que quer sedimentar fortemente sua linguagem, "[...] afinal é o que interessa ao compositor, [é preciso ser] muito bem orientado na passagem por todas as matérias, acrescentando a experiência no laboratório de meios eletro-acústicos".

Dante Grela apresentou as principais correntes metodológicas que guiam o ensino de composição na atualidade e fez críticas a cada uma:

A) tradicionalista – "[...] se baseia na reprodução das características de linguagens e estilos da música européia do passado (Renascimento, Barroco, Classicismo, Romantismo) chegando, no melhor dos casos, ao atonalismo e dodecafonismo". Segundo essa prática,

“[...] o trabalho do aluno será considerado melhor, quanto mais se assemelhar ao modelo original”, transformando a aprendizagem num trabalho meramente artesanal e restando pouco espaço para a atividade criativa.

B) “[...] os alunos aprendem as técnicas tradicionais e, à parte, as técnicas contemporâneas”. Grela critica o método por considerar que se produz uma divisão no pensamento do aluno quanto aos “distintos tipos de composição”, tendo como princípio a necessidade de se “dominar completamente as técnicas tradicionais para se chegar às técnicas precedentes”.

C) “o professor transmite ao aluno exclusivamente a forma como compõe” – o aluno reproduz o que o professor faz, ao invés de desenvolver sua personalidade, simultaneamente, com a aprendizagem do ofício.

D) o aluno pode fazer praticamente o que quiser – o professor simplesmente comenta o trabalho do discípulo, o que não o ajuda a pensar por si mesmo. Em geral, ele acaba reproduzindo algum tipo de linguagem ou estilo, o que não é absolutamente negativo. “Mas quando encontra alguém que o faz ter plena consciência do que deseja” e como realizar, sente seu esforço recompensado e passa a desenvolver o verdadeiro ofício de compositor.

Durante muitos anos, Grela praticou o ensino mais conservador, sob “[...] o ponto de vista da reprodução da evolução histórica da criação musical européia”. Ao questionar a eficácia dessa metodologia – “[...] em que medida, por esse caminho se exercitavam e desenvolviam as faculdades criativas dos alunos?” – Grela encontrou um caminho intermediário que está baseado em quatro postulados:

1) “[...] desenvolvimento constante da capacidade criativa do aluno, (...) não recorrendo às técnicas de reprodução de modelos, sejam eles do passado ou do presente”;
2) “[...] desenvolvimento da capacidade de pensar e extrair conclusões sobre problemas diversos: técnicos, estéticos, etc., dos mais elementares aos mais complexos (...)”;
3) “[...] aquisição de um ofício sólido e amplo para que esse indivíduo possa manejar-se dentro do âmbito que necessite e não porque desconheça a forma de fazê-lo de outro modo (...)”;

4) “[...] eliminação de amarras a qualquer tipo de linguagem musical pré-existente ou a certa estética como imposição da classe de composição (...)”.

Nessa perspectiva, Grela considera a formação profissional do compositor um problema que está longe de ser resolvido, uma vez que predomina na universidade uma mentalidade que vê a carreira de composição como uma a mais junto às outras – de instrumentos, canto ou de educação musical. “A composição deveria se constituir num ponto de partida, de apoio e de referência para a organização básica de todo o conjunto de carreiras musicais”. Com essa afirmativa, Grela não pretende defender uma visão unilateral, “[...] que considera sua área mais importante ou imprescindível dentro do espectro de atividades musicais”. Sua recomendação é que haja uma reformulação, não somente no ensino de composição**,** envolvendo as metodologias pedagógicas propriamente ditas, mas as bases pedagógicas das outras especialidades musicais. Do contrário, os cursos de composição vão ficar isolados “[...] dentro de um contexto cuja mentalidade não tem absolutamente nada a ver com a atividade musical entendida em todo o momento e em todos os aspectos como criação”.

A formação integral de um compositor numa instituição de ensino deve compreender a formação técnica específica e a formação musical em geral. No primeiro caso, inclui o estudo de análise e composição, de harmonia e contraponto, de instrumentação e orquestração, e cursos de construção e experimentação de instrumentos. Com relação ao segundo, o ensino conjugado de história da música e estética com um sentido crítico, buscando integrar a América Latina e o país correspondente em pelo menos 50 % do tempo. Para tanto, Grela recomenda a constituição de um acervo de música latino-americana, visto que são extremamente escassos livros, partituras, gravações, revistas sobre o tema, e a criação de um departamento dedicado à difusão da música do país em questão e da América Latina – sem distinção de gêneros, tendências, épocas ou estilos.

Quanto ao aluno de composição, este deveria cumprir uma atividade curricular durante todo o curso relacionada às áreas de instrumentação e orquestração, aos aspectos físicos e psicoacústicos do som, (...) para tomar contato com diversos materiais sonoros, e exercer a prática musical por meio da execução e/ou direção de seus próprios trabalhos, aprendendo a conviver com as frustrações e driblar as dificuldades inerentes a um compositor latino-americano. Atendendo a esse tipo formação, Grela acredita que

estaremos caminhando para o surgimento de compositores com "[...] uma mente mais ampla e aberta possível e uma constante atitude de revalorização da produção musical do nosso continente, (...) sem deixar de ver e conhecer o que acontece no mundo que nos circunda".

Luiz Carlos Csekö iniciou sua exposição, partindo de uma autoreflexão, da maneira como se situa frente ao ensino de composição. "Pra mim, seria deflagrar processos, orientar, acompanhar essa deflagração (...) exercendo o papel de professor, que até eu já discuto um pouco o próprio termo". Considerando a realidade brasileira, Csekö apresenta uma série de questionamentos acerca da atuação do professor-compositor: "[...] onde exercer esse papel de professor, na universidade, nas escolas públicas? Exercer a um nível de alunos ou trabalhar mais a um nível de professores de música?"

Csekö relata sua experiência como professor em oficinas de música pelo país, apoiada pela Funarte e pelo Instituto Nacional de Música, não só com professores de nível universitário, mas com professores da rede pública, tendo como objetivos "[...] criar uma familiarização com a linguagem contemporânea, deflagrar a criatividade das pessoas, trabalhar com o fenômeno sonoro ao ponto de transformá-lo em linguagem musical". Para Csekö, o importante "[...] é criar um fator multiplicador [de modo que] o pessoal possa abrir frentes para que o vocabulário contemporâneo seja usado consequentemente e consistentemente dentro do processo de ensino". A partir desse contato contínuo com a música contemporânea, Csekö espera que as pessoas passem a frequentar as salas de concerto, "que elas se interessem por atividades contemporâneas de música".[29]

Csekö faz um alerta aos compositores e professores, que estão se arriscando a ficar sem alunos, uma vez que não tem havido uma aproximação com o vocabulário contemporâneo, e critica o ensino cronológico de música. "Primeiro a gente passa por um vocabulário bem tradicional com intenções de algum dia chegar à música contemporânea.

[29] Luiz Carlos Csekö fará novamente menção a este trabalho durante o II Encontro de Compositores no painel Edição e gravação de música. Csekö relatou "[...] sua experiência como professor da oficina de música no Programa da Coordenação de Educação Musical do INM – Funarte, através do qual tem divulgado a música contemporânea com grande receptividade dos alunos".[29] O trabalho é realizado de acordo com a necessidade local, no nível composicional básico para a formação de professores. Csekö informa que, após a oficina, o público demonstra interesse pelo trabalho musical contemporâneo e quer adquirir partituras e gravações. Para Csekö, esse trabalho na área de educação musical significa uma saída para o "momento caótico" em que estão vivendo, referindo-se à realidade brasileira e mundial. Não se trata de "[...] uma produção que está se adequando ao público, mas a produção de cada um dentro da sua integridade, do artista que se expressa", lembra o compositor. O público tem liberdade de gostar ou não do que ouve. O importante é que "[...] há um campo, acontece, há interesse. Agora, há que se trabalhar com educação na base".

(...) Mas não existe uma abordagem sistemática que coloque o vocabulário contemporâneo como peça fundamental do trabalho", reclama Csekö.

O compositor defende uma ação inversa por parte do compositor no campo do ensino, no sentido de introduzir a linguagem contemporânea como uma constante. O trabalho começaria com a música de hoje e mais tarde seria abordada a linguagem mais tradicional. Naturalmente que isso "[...] vai requerer da gente uma quebra de preconceito muito grande [e também] por parte dos estudantes, na medida em que a familiarização com a música contemporânea é mínima".

Considerando que a atividade de professor não se limita ao nível universitário, mas contempla o 1º e 2º graus, Csekö apresenta novas indagações: "[...] qual seria o papel do professor-compositor [nesse contexto]? Que resultados a gente poderia esperar desse trabalho? Que atividades ele poderia exercer dentro da rede pública brasileira?" Em termos de currículo universitário pergunta: "[...] como se poderia expandir a área de composição?" Csekö também sugere uma mudança por parte do instrumentista, "[...] uma maior criatividade, um trabalho com a linguagem musical mais relacionado com o fazer".

Nesse sentido, Csekö ressalta a importância da improvisação como fonte de criatividade e a necessidade de resgatá-la junto aos instrumentistas na atual estrutura de ensino. Hoje em dia, "[...] o conceito de improvisação é imediatamente associado ao fator confusão, todos tocando ao mesmo tempo. Valeria a pena se expandir a improvisação por todas as áreas do ensino da música?" Pensando na integração com as outras Artes, Csekö aponta para a possibilidade de um trabalho continuo com o professorado da Rede Pública – "um conceito quase que desconhecido no Brasil, continuidade no trabalho. A gente anda em tropeços[...]". Caso contrário, "[...] o trabalho que a gente vai fazer na formação de compositores fica solapado completamente".

Para Antônio Jardim, a questão da formação do compositor no Brasil talvez seja comum a toda América Latina e passa necessariamente por dois aspectos determinantes: infraestrutural, referente ao processo de produção musical, "[...] e super-estrutural, relacionado aos mecanismos de consciência desenvolvidos a partir desse processo de produção". Considerando necessária a presença de três elementos fundamentais em qualquer processo de produção – matéria prima, meios de trabalho e o agente de produção – Jardim ressalta dois tipos de enfoques básicos perceptíveis no ensino de música no Brasil:

“[...] um que se determina a trabalhar como matéria-prima o agente de produção e uma outra visão que trabalha fundamentalmente com uma hipertrofia do aspecto instrumento de trabalho”.

Fazendo referência ao primeiro caso, Jardim lembra que a maioria das escolas de música toma como base em seu projeto de formação de músicos “[...] critérios extremamente subjetivos como talento, dom, e isso, evidentemente, decorrente de uma visão profundamente convencional, arcaica, abandonando, por outro lado, coisas determinantes a nível do processo de produção que seria o aspecto de instrumento de trabalho”. Em contraposição, o segundo enfoque refere-se à “[...] hipertrofia da questão técnica e, aparentemente, traria um recorte diferente nessa formação do compositor, mas como fica parcial, contribui para uma formação bastante convencional também”.

Para Jardim, a postura neoliberal predominante no Brasil, do ponto de vista filosófico e em relação ao processo de produção,“[...] uma pretensa forma de resistência aos meios convencionais de modo de produção e de consciência, e a idéia de que tudo deve ser permitido de qualquer maneira”, tem trazido consequências nefastas, “[...] tanto a nível de formação de músicos quanto a nível de educação musical, e estão profundamente comprometidas com a manutenção de um *status quo*”. Essa abordagem liberal parte do princípio que todo o aluno, seja “[...] de composição ou não, de primeiro, segundo ou terceiro graus, traz todo um potencial que ele deve desenvolver”. Entretanto, há a necessidade de se questionar a maneira como foi adquirido esse potencial. “A partir de que valores, de que condições, de que visão de mundo foi adquirida essa matéria-prima? E o que é efetivamente possível desenvolver a partir de uma matéria-prima condicionada, por exemplo, pelos meios de comunicação de massa?” Nesse sentido, Jardim entende que, antes de se falar de educação musical, “[...] de uma formação musical não reprodutora, tem-se que partir para um estágio anterior ao da aquisição técnica, necessariamente para um estágio de investigação, de pesquisa, de percepção de como se deu e como se dá normalmente a aquisição [desse potencial]”.

Quanto à situação do compositor no Brasil, Jardim considera-a semelhante à de “[...] qualquer outro trabalhador que participe de qualquer processo de produção. Compositor no Brasil, e de resto na América Latina, não detém o que seria fundamental para que ele pudesse efetivamente produzir e não apenas trabalhar, ou seja, os meios de

produção". Jardim esclarece que, ainda que o indivíduo possa deter os meios de trabalho e se sentir um trabalhador, "[...] no sentido de que tem uma matéria-prima e que propicia que a indústria fonográfica hoje seja a segunda indústria que mais cresce no mundo (depois da indústria bélica, naturalmente!)", [...] isto não significa que "[...] ele pode deter alguns instrumentos de transformação dessa matéria-prima no produto que nós chamamos música, que ele pode efetivamente realizar um processo de trabalho completo". Para se chegar ao processo de produção, implicaria passar "[...] necessariamente pelos meios de divulgação, de veiculação da própria expressão musical".

Com isso, Jardim lamenta que os compositores, "[...] especialmente no Brasil, vêm se atendo demais às questões estéticas", gastando-se muito tempo numa questão que deveria ser tratada simplesmente em termos de liberdade que cada um tem para usar o seu instrumento de trabalho, deixando de lado uma discussão tão importante e decisiva "[...] que é a nossa posição dentro do contexto sócio-político-cultural brasileiro e latino-americano". Trata-se da "[...] sobrevivência de uma determinada atividade que, a nível do senso comum, se configura como uma atividade quase anacrônica, artesanal, [realizada] numa era industrial" e que deveria ser analisada como "[...] uma questão de classe, que passa necessariamente pela manutenção da espécie".

Segundo Jardim, existe outro aspecto que antecede as questões de divisões estéticas "que é a marginalidade a que está relegado o compositor no Brasil e que tem duas vias": o fato de o "compositor brasileiro não trabalhar com o processo dominante de produção" e de adotar uma postura "[...] de virar as costas para esse tipo de problema, se fechando em posições que não contribuem para a manutenção [do grupo], mas para uma divisão cada vez maior".

Considerando ainda o problema político pelo qual passou o Brasil e vários países da América Latina – "foram 20 anos de ditadura clara e vamos continuar passando por alguns anos de ditadura escura" – o que desencadeou "[...] uma série de posições espontaneístas, que questionaram, discutiram e puseram em cheque as possibilidades de se aprofundar uma visão do que quer se fosse", Jardim destaca como exemplo a teoria. "Num dado momento da história brasileira, o sujeito ser chamado de teórico era certamente uma coisa mais grave do que ter sua mãe xingada". Na verdade, o que aconteceu foi um "[...] esvaziamento da

teoria e essa pretensa formação teórica que as escolas de música dão é uma grande falácia, é uma coisa que atende e atenderá os mecanismos de dominação e de reprodução".

Como não existe uma escola de música no Brasil que "[...] se pauta por ser uma escola que trabalha com a teoria, especialmente as escolas tradicionais, como a Escola de Música do Rio de Janeiro", isto acabou produzindo na maioria dos músicos uma aversão completa pelo assunto. Jardim constata que esse processo foi se desenvolvendo em função de uma postura de falsa liberdade. "A teoria seria uma antinomia da liberdade, da possibilidade criativa, quando na verdade não é isso, a possibilidade criativa se nutre efetiva e conseqüentemente de uma abordagem teórica".

Jardim sugere uma reavaliação e uma reconstrução de determinados conceitos acerca da atividade musical no Brasil, do que é esse processo de produção musical, para se pensar na introdução de uma "[...] atividade teórica disciplinada, determinada e com compromisso de transformação". Há também a necessidade de se reformular o conceito de origem do músico brasileiro ligado às elites, pois "[...] há muito tempo nós não fazemos parte dos interesses das elites que detém o controle dos meios de produção e veiculação de qualquer produto artístico". Parece que os compositores ainda não tomaram consciência a esse respeito e continuam agindo da mesma maneira que antes.

Sob essa perspectiva, Jardim defende a necessidade de um compromisso político por parte de todos, em termos de categoria, "[...] já que existe uma relação com o poder que nos coloca nessa posição de marginalidade, de mínima representação a nível social". Dada a importância do tema para o I Encontro de Compositores, Jardim questiona os colegas sobre a direção em que estão trabalhando: "[...] na direção da manutenção, da reprodução ou de uma grande e completa transformação das relações sociais que a gente vive dentro do Brasil hoje?"[30]

Para Ernst Widmer, "Jardim começou a triscar no problema da identidade" e tocou num ponto que aflige a todos os compositores, pois "[...] vivemos uma espécie de conflito entre a nossa vocação e a nossa situação dentro do contexto sócio-cultural". Widmer cita dois autores que expressam os dois pólos em que estão situados os compositores

[30] Notamos que Jardim é um dos poucos que discute as questões sob o ponto de vista das relações de trabalho e produção e percebe-se aí uma aproximação com as teorias de Marx, assim como fará o compositor Leonardo Sá durante o II Encontro. Sua posição em favor de uma organização política do grupo será defendida em outros momentos e discutida mais adiante.

contemporâneos. Nicolaus Harnouncourt, um especialista em música antiga, que também toca no problema da música contemporânea, do músico, do instrumentista, do criador, diz: "[...] a criação artística contemporânea não corresponde mais à demanda". E Osmans Linz, que fica do lado do compositor: "[...] a obra, mesmo embrionária, concerne ao ente coletivo, de cuja substância ela se forma".

Quanto ao tema do painel, Widmer ressalta que ele subentende três premissas: "[...] que haja ensino de composição; que esse ensino seja contemporâneo e, já que fala em educação musical, que esse ensino seja precoce, que não comece a nível de pós-graduação". Sobre o primeiro ponto, Widmer apresenta uma primeira indagação: "[...] deve ou não deve haver ensino de composição? Vários compositores já devem ter feito [essa pergunta] na hora em que se viram na contingência de ensinar. Bartók disse que não se pode ensinar composição". Enquanto professor de composição, Widmer se pergunta diariamente que tipo de pessoa ele vai formar. "Eu tenho que formar gente inconformada, porque se eu formo gente conformada, é melhor eu desistir". Por outro lado, considera necessária certa cautela para tratar da inserção do compositor no mundo contemporâneo. Referindo-se a Niestzche, acredita que "[...] o compositor é um contemporâneo muito esquisito. No fundo, ele só funciona se for um extemporâneo".

Com relação à educação musical, Widmer alerta para a importância de se manter no currículo escolar as atividades criativas de forma sistemática, "[...] que têm a ver com o exercício dos nossos faros, das nossas antenas". Recordando Csekö, é preciso encontrar um meio de vitalizar a improvisação, que é uma atividade básica. "Toda cultura viva sempre improvisou. Se hoje nós não improvisamos mais é porque realmente estamos mais debruçados sobre a cultura já consagrada". O mesmo critério se aplica ao compositor recém-formado, para que ele tenha consciência de que é preciso melhorar sempre. Mas há que se pensar também "[...] sobre o problema da ausência de metodologia que reina nesse campo do ensino de composição". Considerando que "[...] muito compositor se torna professor de composição quando se vê diante da possibilidade de ter um ganha-pão", Widmer teme que esse professor "despeje sobre o aluno só as experiências que teve" e não se atenha à individualidade de cada um. Na realidade, o professor deveria funcionar "[...] mais como um propiciador do que aquele que dirige tudo de sua cátedra", ressalta.

Widmer defende uma maior integração entre as disciplinas musicais, no sentido de fornecer meios de prática de execução musical ao aluno de composição, "[...] dando-se ênfase ao instrumento, à voz ou aos meios eletroacústicos, ao lado da composição, para ele não ficar na fantasia". O compositor não pode depender tanto "[...] do instrumentista que é muito mais ligado à produção, às injunções do contexto cultural (Jamary chegou dos Estados Unidos e simulou através de um sintetizador uma sonata para violino que ele fez)".

Concluindo, Widmer acredita que o aluno de composição recebe poucos subsídios para se tornar futuramente professor e ressalta a necessidade de se dar maior ênfase aos recursos metodológicos no ensino de composição, sobretudo nos últimos anos. Parabeniza Dante Grela pelo trabalho que vem realizando, levando as pessoas a refletirem sobre o assunto e a conquistarem suas próprias experiências.

Raul do Valle inicia sua exposição declarando que "[...] gostaria de ser só compositor, mas precisa ser professor porque de composição não viveria". Como professor, Valle faz algumas interrogações que muito se assemelham às questões colocadas pelos seus colegas: "[...] o que é que nós conseguimos ensinar? Quem é que ensina alguma coisa a alguém? A troca de experiências é esse ensino ou a gente vai ser um agente propulsor de novas idéias e vai tentar desmistificar esse nicho onde é colocado o compositor?" Muitas pessoas vêm os compositores como figuras excêntricas que vivem à frente do seu tempo, mas Valle admite que a sua vida é igual a de qualquer indivíduo.

Com relação à questão estética, Valle faz crítica àquelas pessoas que estão presas ao passado. "Tem gente que ainda hoje diz assim: na minha escola é até Debussy. E olhe lá, não conseguiu ir além!" Em conversa com os colegas do I Encontro, ficou evidente a discrepância entre a programação artística deste evento e o currículo das escolas de música, que ainda não abordam o compositor atual num programa de história da música. "Nunca se chega ao hoje. Isto é, nós nunca conseguimos fazer uma abordagem do nosso trabalho. Hoje, é um privilégio!" Daí sua satisfação em "[...] poder estar com os colegas pra ver pulsar um pouco mais da coisa que nos une".

Partindo de novas indagações: "[...] que tipo de compositores nós somos? Que tipo de música nós fazemos? Essa música está acessível a quantas pessoas, pra quantas gavetas guardarem? Por quantos minutos de prazer e algumas palmas pra se reconhecer algumas coisas?", Valle informa a realização de um projeto com crianças da pré-escola, sob sua

coordenação, denominado “Brincando com os Sons no Parque”, e vê nesse trabalho uma forma de os compositores “[...] [descerem] um pouco de um pseudo-pedestal e aprender com as crianças e os jovens”. No local onde funciona um museu de ciência, o compositor pendurou “[...] uns móbiles pras crianças se exercitarem com o som. Elas vão ouvir os passarinhos, mas vão poder bater um ferro no outro que dá um som e inunda o parque de sons, que são [experiências] fundamentais”.

Valle também vem realizando um trabalho de cocriação com os intérpretes e defende uma maior valorização dos instrumentistas. “Será que a gente concede aos instrumentistas o papel que cabe a eles? Ou o que está escrito, está escrito, tem até uma bula pra isso? Será que não estamos sendo um pouco pretensiosos?” Por meio dessas colocações, Valle alerta para a seguinte situação: “[...] por que é que estão diminuindo as audições e o próprio público? Não somos culpados?”

Valle questiona a permanência dos alunos de composição durante tanto tempo no curso (seis anos) e defende a proposta de Bértola, dos alunos estudarem com vários professores. “E se fica só um compositor orientando esse aluno, ele vai ter só a inquietação daquela pessoa, uma coisa muito unitária”. E critica os professores de composição que falam muito sobre música, mas oferecem pouca música aos alunos. “O aluno aprende muito mais quando você [aborda] uma coisa e toca pra ele ouvir. Ele não esquece jamais, porque a percepção de cada um está justamente na facilidade de detectar coisas que as palavras não conseguem dizer”. Há a necessidade de se informar cada vez mais a nova juventude. Para Valle, “[...] o professor é aquele que fica na retaguarda como uma pessoa que, de fato, deve ter um pouco mais de experiência que o aluno, como artista e [como ser humano]” e, em qualquer oportunidade “pode orientar, valorizar uma idéia do aluno”.

Nesse momento, o compositor retorna a uma importante passagem em sua carreira. Após ter tido uma obra apresentada no I Festival de Música da Guanabara (1969), Aylton Escobar lhe fez o seguinte comentário: “[...] se tivesse sido só aqueles três minutos daquele coral, eu acho que ficaria tão bem, porque ali eu percebi você e nos outros quinze [havia muita influência] do Camargo Guarnieri”. Valle reconhece o quão difícil foi ouvir aquelas palavras, mas a atitude sincera e corajosa de Aylton Escobar levou-o a repensar o seu caminho na composição. “Não precisou de uma aula de composição dentro dos currículos do MEC. [Bastou] um empurrão do Aylton: seja você!” Valle finaliza: “[...] se nós nos

preocuparmos em não atrapalhar a carreira daquele aluno que você quer que ele seja ele próprio, nós estaremos cumprindo o nosso papel. Pode até ser chamado de professor!"[31]

Durante as exposições dos cinco compositores, foi possível perceber o grau de questionamento apresentado por eles, envolvendo o conceito de composição e a forma como cada professor vem atuando. Ainda que seus trabalhos estejam sendo realizados, juntamente com tentativas de quebra de premissas e experimentações bem sucedidas, algumas respostas ainda estão para serem dadas. A exceção de Dante Grela, que possui um trabalho sedimentado e coloca com precisão as condições em que os compositores vêm trabalhando e os avanços a serem conquistados, seus colegas vem atuando de maneira mais empírica quanto à metodologia de ensino de composição. Ou seja, há a necessidade de se discutir e definir sobre possíveis metodologias para esse campo. Isto irá realmente acontecer a partir das décadas seguintes quando os cursos de composição serão efetivamente implantados nas universidades brasileiras, ou aqueles que já possuem professores, estarão melhor estruturados, implicando na consequente contratação de profissionais preparados para assumir as funções específicas da área.[32]

Esse desenvolvimento também se dará nos campos da educação musical e da musicologia que, por sua vez, se articulam e interagem com as outras áreas, beneficiando também a área de interpretação. Entretanto, esta deve ser tratada como um caso à parte, por ser uma das primeiras áreas a serem criadas nas escolas de músicas brasileiras e, portanto, já constituir um trabalho técnico e metodológico. A área de interpretação, assim como as demais, obterá significativos avanços por meio da implantação dos cursos de pós-graduação, possibilitando uma interface com diversas áreas do conhecimento.

Em sua intervenção, Fernando Cerqueira constatou que quase todas as colocações feitas até o momento acerca da situação do compositor que é professor, levam-no à compreensão de que o ensino de composição é uma tábua de salvação. Cerqueira propõe outra abordagem acerca do professor de composição. Sabe-se "[...] pela cultura geral que, nem sempre os bons matemáticos foram bons professores (às vezes, foi até bom que isso tivesse acontecido). Talvez Einstein tivesse sido um desastre na sala de aula, assim como

[31] Há uma troca de informações entre os componentes da mesa sobre o uso do termo mestre, *maestro* em espanhol, que afirmaram ter uma conotação pedante em seus países.
[32] O assunto será abordado nas conclusões, tomando como exemplo a área de composição da Escola de Música da UFMG.

ele foi tachado de mau aluno". Cerqueira cita ainda o exemplo de "[...] um cego que era excelente especialista em revelação de radiografias, porque tinha a capacidade de ficar oito horas na escuridão" e de "[...] muitos mestres de banda que não eram instrumentistas e eram excelentes mestres (estudei com alguns deles em bandas de colégio)". Seguindo esse raciocínio, sugere como hipótese que um professor de composição que não fosse necessariamente um compositor, pudesse trabalhar sistematicamente na área.

Algumas pessoas se manifestam e uma compositora cita o seu caso: "[...] eu tive um excelente professor, aliás uma didática excelente, estudei durante seis anos com ele [na Escola de Música] e ele não era compositor".[33] Após uma breve discussão, Cerqueira tenta colocar a questão de forma dialética e propõe uma revisão de conceitos sobre o ensino atual de música. "Mesmo nas escolas mais avançadas, tudo o que nós ensinamos, da maneira como ensinamos ia muito bem, mas se jogado no computador não precisaria de professor". Para Cerqueira, "[...] uma instrução programática bem feita supriria todas essas particularidades do ensino que, a meu ver, são feitas de maneira equivocada". Para tanto, é necessário uma revisão profunda no ensino, "[...] dos conceitos básicos do nosso próprio conhecimento, da nossa própria situação na América Latina, para que fossem geradas novas formas de realimentação para uma atualização do próprio sistema".[34]

Eladio Pérez-González é contrário à ideia de colocar os ensinamentos num computador e esperar simplesmente. Para Eladio, o professor "[...] tem uma função humana absolutamente insubstituível e a música é um fenômeno humano por excelência". Eladio lembra que há uma distinção entre o saber e o conhecer, e sobre este último pouco se domina. "É nesse conhecer que está a vivência humana que é totalmente insubstituível". Ao reivindicar o valor da figura do professor, Eladio faz suas as palavras de Raul do Valle – "não se pode ensinar nada a ninguém" – e completa – "apenas modestamente pode-se orientar a procura" – cabendo ao aluno o trabalho de pesquisar. Eladio não concorda que

[33] Infelizmente, não foi possível ouvir o nome do professor a quem a compositora se referia, bem como o nome desta. Por meio de Eladio, obtivemos a informação que o regente Henrique Morelembaum não era compositor, mas foi professor de composição na UFRJ durante décadas.

[34] Cerqueira acrescenta que, além de professor, ele também é instrumentista e compositor, o que lhe permite situar diversas experiências.

um professor de composição não seja compositor assim como alguém que dê aula de canto não seja cantor.[35]

Fernando Cerqueira pede novamente a palavra e questiona "[...] se todo ensino que nós fazemos, do ponto de vista de metodologia e transmissão de conhecimento, que é a base e não o processo de compor, de criar, não poderia ser jogado no computador e isto supriria toda a demanda de professor". O compositor enfatiza a necessidade de não se esquecer o lado crítico da coisa.

Para Gerardo Guevara, parece fundamental "[...] que tudo o que foi dito ilumina um pensamento geral, que é a necessidade de existência do compositor, de que haja música, que se pense e se comunique através dos sons". Diante da falta de professores de música no Equador, Guevara explica como funciona a pedagogia musical em seu país, que possibilita a uma determinada pessoa tornar-se, no futuro, compositor ou não. O processo de educação musical pode ser comparado ao de qualquer outra atividade artística. Quando uma criança está aprendendo a usar as cores e a desenhar, "[...] às vezes, saem coisas muito bonitas, mas não se pode dizer que essa criança é um grande pintor". Já no nível médio, de profissionalização do indivíduo, são oferecidas as bases da composição para que o aluno seja "[...] capaz de criar algo num sentido funcional, como inventar um canto para o dia das mães". É preciso lembrar que numa escola pública, geralmente não existe piano e o professor precisa saber usar outro instrumento. Para se tornar um compositor, há uma segunda etapa a vencer, "na qual o compositor vai se desenvolvendo pouco a pouco".

Guevara é o responsável por essa primeira etapa de formação do compositor e orienta os alunos a utilizar temas, melodias e ritmos tradicionais, pois considera "[...] necessário que um compositor conheça a fundo de onde é e que história tem". Cometemos um erro quando "[...] desvinculamos o compositor de sua história, de seu meio. Na melhor das hipóteses, ele pode até ser um grande compositor, entre parêntesis, [mas] é necessário que o indivíduo se sinta parte de um [grupo]". Por considerar a tradição cultural a base da formação de um compositor, Guevara recomenda que os compositores da América Latina se "autentifiquem", podendo incluir, naturalmente, os conhecimentos de todas as técnicas modernas de composição. "Felizmente, temos uma diversidade cultural maravilhosa que

[35] Widmer pede um aparte para dizer que a senhora von Winterfeld é a melhor professora de canto que conhece e não canta. Eladio não confirma essa informação, dizendo que a professora von Winterfeld já é falecida, mas foi cantora.

nos faz escutar uma quantidade de ritmos e melodias do Brasil, da Bolívia, Peru, Chile, Argentina, Colômbia. Cada um de nossos países é uma fonte maravilhosa e inesgotável!"[36]

Beatriz Balzi considerou importante a vinda de compositores do norte para o Encontro, o Guevara do Equador e o Orellana da Guatemala, "[...] porque nos interessa muito conhecer o que se faz nos outros países e se realmente há uma identidade de preocupações". Assim como Csekö, Balzi critica a manutenção do ensino tradicional de história, "[...] onde os professores ficam tanto tempo na história do Egito, da Mesopotâmia e mal chegam a Primeira Guerra Mundial", e propõe algumas mudanças com relação ao ensino de música: "[...] começar pelo fim e recorrer ao tradicional como auxilio. Seria uma maneira de equilibrar, dar uma base, mas sem tanto [exagero] [...]".

Por último, Balzi retoma a questão de que "[...] ou se toca piano, ou se é professor ou compositor. Somos professores porque somos obrigados". Contudo, considera importante que a experiência adquirida possa ser passada adiante, cabendo a cada um a disposição do seu tempo. Assim como Balzi não pode prescindir de tocar piano, o mesmo raciocínio pode ser usado com relação ao compositor, uma vez que ambos também lecionam.

A preocupação de Conrado Silva diz respeito ao fato de "[...] ficarmos pensando em como preparar o compositor para hoje e não para amanhã. Provavelmente, ele vai ter uma realidade totalmente diferente da nossa e algumas coisas já poderiam ser previstas". Referindo-se ao uso da informática que, diferentemente da eletrônica, está começando a funcionar agora, para Conrado, ela não deveria ser vista como uma contraposição à atividade de composição, mas como uma ferramenta de trabalho, ao lado do sintetizador, do laboratório de música eletrônica, etc.

Conrado também toca num assunto que tem relação com a educação artística que se pratica no Brasil. "Apesar de ter uma série enorme de erros, tem alguns fatos positivos que podem ser aproveitados e são aqueles que pretendem que o aluno, a criança, o adolescente comece a fazer Arte bem no início". Diante da impossibilidade de se ter um professor de música em cada escola e, tomando por princípio que o objetivo da educação musical "[...] não é ensinar a cantar, muito menos a tocar uma bandinha Orff, mas muito mais no sentido

[36] O tema identidade cultural começa a aparecer nas discussões, mas será amplamente abordado num painel específico.

de ter a vivência de criatividade musical", Conrado considera positivo que essa atividade possa ser feita com qualquer instrumento disponível, desde uma sucata a um computador.

Entretanto, Conrado chama a atenção para o fato de "[...] que existe uma quantidade enorme de professores que estão fazendo isso, de forma mal feita pelo Brasil afora". Tomando São Paulo como referência e a existência de "[...] mais de 10.000 professores de Arte-educação que, se supõe, estão dando algum tipo de formação musical ao aluno de 1º e 2º graus", isto dá uma mostra da quantidade de problemas a serem resolvidos.[37]

Conrado adverte os colegas para a necessidade de se pensar a fundo a questão e de participarem desse processo de forma conjunta, ao invés de atenderem grupos de 20, 30 pessoas em cursos esporádicos. Se os compositores não assumirem a fundamental tarefa de "[...] preparar o público que vai consumir a nossa música, a Arte em geral, (...) continuaremos falando para salas vazias ou para festivais nos quais encontramos sempre as mesmas pessoas".

Respondendo a Conrado Silva, Berenice Menegale esclarece que a proposta do painel foi abrir um espaço para se discutir "[...] a formação do compositor de hoje e o papel que o compositor latino-americano pode ter na educação musical de uma maneira ampla". Juntam-se a essas preocupações, a situação da música na América Latina e o que se pode fazer para a difusão da música latino-americana. Lembrando Antonio Jardim e Gerardo Guevara, "[...] são pontos que expressam bem essa formação ampla do compositor do ponto de vista político-cultural e que podem levá-lo a tomar consciência real do seu papel". Para Berenice, há que se pensar em "[...] como o compositor pode influenciar na educação geral do seu país, no sentido de que as pessoas possam participar de todo esse processo cultural".

Numa outra linha de reflexão, Paulo Costa Lima chama a atenção para a complexidade da relação professor-aluno, que envolve uma gama de sentimentos e pode ser vista também como um enigma, uma espécie de desafio. Durante vários momentos do Encontro, Lima observou que os professores se dirigiam aos alunos "[...] como entes amados que nós temos que orientar para um determinado fim". Entretanto, ficou faltando o outro lado da relação, que é a parte mais espinhosa e difícil e que, de certa forma, ameaça os dois, quando ali são vivenciados a raiva, a competição, a disputa, sentimentos que fazem

[37] Esse tema será abordado novamente por Conrado Silva no II Encontro de Compositores, que comunicará a realização de um projeto destinado a esses professores patrocinado pela Secretaria de Educação do Estado de São Paulo.

parte desse mesmo universo afetivo. “Quer dizer, existe o lado da concepção, da imitação, mas existe também o lado da oposição, da ameaça, e eu acho que esse terreno é um terreno muito fértil para a aprendizagem”.

Lima acredita que “[...] o cerne da relação professor-aluno não está nos conteúdos propriamente ditos, nas técnicas que são veiculadas, está mais nesse confronto” e, por isso, alguns sentidos devem estar aguçados para se vivenciar, de forma cautelosa, um tipo de “[...] relação quase psicanalítica-musical, no sentido de ouvir tudo que vem [do outro] e, é claro, também política”. Para Lima, existe uma espécie de conluio, de conspiração, que pode dar certo ou errado, mas “[...]tantas coisas são muito mais aprendidas dessa relação e das atitudes que são tomadas fora de aula do que propriamente na hora de transmissão de determinado conteúdos”.

Lima finaliza, cobrando uma maior participação dos alunos no Encontro: “como é esse outro lado da relação que quase não apareceu?” E dirige uma pergunta a Antônio Jardim: “que posição política é essa que devemos tomar?”

2.1.2.1.3 Difusão da música contemporânea de autores latino-americanos – edições, gravações, meios de comunicação, festivais

> A política da diretoria era tratar todos de maneira idêntica, tanto um compositor reconhecido, *um jovem membro da Sociedade ou um membro idoso que faça um tipo de música que não interessa aos editores ou aos programadores, todos têm o mesmo direito*.
> (Paulo Affonso de Moura Ferreira)

O presidente da Sociedade Brasileira de Música Contemporânea – SBMC, Paulo Affonso de Moura Ferreira, fez um pronunciamento a respeito do funcionamento da entidade e divulgou as ações que ela vem promovendo.[38]

[38] Paulo Affonso é pianista e professor da Universidade de Brasília. Uma parte da sua atividade é divulgar a música brasileira, e como vice-presidente do Conselho Regional do Distrito Federal da Ordem dos Músicos do Brasil, luta pelos direitos do músico. Como a maioria dos membros desta Instituição trabalha com música popular, Paulo Affonso “[...] [defende] muito mais o interesse desses músicos populares que tocam em boates, em bares da noite”. A sua presença no Encontro foi possível graças à colaboração da Universidade de Brasília.

Inicialmente, Paulo Affonso informou acerca da Sociedade Internacional de Música Contemporânea – SIMC: “[...] fundada logo depois da Primeira Guerra Mundial na Europa, tem se mantido estável e tem feito anualmente assembléias gerais, festivais de música, cada ano num país diferente. Somente durante a Segunda Guerra Mundial, por razões compreensíveis, é que esses festivais não foram realizados”. Já a Seção Nacional foi fundada pelo falecido maestro José Siqueira e agregada a SIMC logo depois da Segunda Guerra Mundial, chegando a funcionar durante alguns anos. Mas, por questões estéticas e intrigas de uma minoria que tinha acesso direto à cúpula da Sociedade Internacional, a SBMC acabou sendo excluída desta entidade. “Naquele tempo, predominava um ponto de vista intransigente no sentido de que só seria considerado membro da Seção quem defendesse posições de vanguarda, que não era o caso do mastro Siqueira”.

Segundo Paulo Affonso, “[...] muita gente não lamentou que isto tivesse acontecido e muita gente hoje se pergunta: por que o Brasil ainda é membro dessa Sociedade Internacional de Música Contemporânea?” Há uma predominância numérica de seções europeias na Sociedade, o que acaba condicionando a linha geral de atuação da entidade, mas o presidente ressalta que alguns esforços têm sido empreendidos para que haja uma representação mais efetiva das seções latino-americanas.

A contribuição financeira anual para o Brasil participar da SIMC é de 400 dólares, o que nos dá o “[...] direito de enviar remessas [de obras] de membros da Sociedade Brasileira para que sejam julgados por um júri internacional e, eventualmente, tocadas nesses festivais que a SIMC realiza anualmente”. Paulo Affonso considera o fator sorte um dos responsáveis pela frequente participação de brasileiros nos festivais como também o reconhecimento do júri pela qualidade das obras enviadas. Porém, quando necessário, algumas atitudes são tomadas para que se assegure esse direito ao Brasil, seja por meio de um trabalho paralelo com a Nação que está organizando o festival ou mesmo fazendo algum tipo de pressão: “nós não vamos à assembléia, não vai nenhum delegado brasileiro”.

Retomando a história da SBMC, “[...] depois daquela dissolução, no início da Segunda Guerra Mundial, houve um movimento no Rio de Janeiro que fundou novamente uma Seção Brasileira e pediu a sua re-filiação à Sociedade Internacional. Isso foi no começo dos anos 70”. Constituiu-se uma diretoria formada por Edino Krieger – presidente, Marlos Nobre – vice, Guerra-Peixe – tesoureiro e Aylton Escobar – secretário. “Como

sucede freqüentemente, e não só no Brasil, essa diretoria começou a trabalhar com grande impulso, realizou concertos, arrecadou fundos, mas houve uma desunião interna e depois de alguns meses de trabalho, eles cessaram suas atividades".

Foi nesse período, numa viagem de concertos à Europa, que Paulo Affonso tomou conhecimento da existência da SBMC e de seus problemas. Ao procurar um programador da rádio da Baviera com o objetivo de executar obras brasileiras, este lhe respondeu: "[...] se os senhores pagassem as suas contribuições anuais à SIMC teriam tido a oportunidade de figurar nos festivais que se realizam anualmente em cada país". O pianista procurou os membros da diretoria "[...] e eles se deram conta do quão desagradável seria o Brasil ser expulso por falta de pagamento. O Edino colocou mãos à obra, arrecadou os fundos, pagou as dívidas anteriores e o Brasil pôde ser readmitido".

No período de 1974 a 1982 foi eleita uma nova diretoria que procurou fazer um trabalho dentro da realidade, ou seja, "[...] não fazer grandes promessas do tipo campanha eleitoral e nem favorecer determinados grupos ou pessoas". Por considerar que alguns compositores "[...] têm muito mais acesso a esses fóruns internacionais de difusão musical (pelo temperamento ou pelas características da obra ou por circunstâncias)", a diretoria entendeu que as oportunidades deveriam ser democratizadas e oferecidas igualmente a todos, incluindo os menos conhecidos. Paulo Affonso cita o exemplo de Marlos Nobre, "[...] um compositor inegavelmente muito talentoso, extremamente organizado, muito prático, muito relacionado, que deteve e detém uma série de cargos, e que poderia ser considerado, atualmente, o compositor mais importante do Brasil ou mais facilmente colocável no mercado". Entretanto, a política da diretoria era tratar todos de maneira idêntica, tanto um compositor reconhecido, "[...] um jovem membro da Sociedade ou um membro idoso que faça um tipo de música que não interessa aos editores ou aos programadores, todos têm o mesmo direito". Paulo Affonso reconhece que, ao evitar uma predominância de pessoas ou grupos na entidade, correu-se o risco de que isto configurasse certa injustiça.

Sobre as ações desenvolvidas pela atual diretoria, o presidente cita o programa de edição de catálogos de obras de compositores brasileiros financiado pelo Itamaraty, uma coprodução da SBMC, enfatizando que não houve nenhum proveito pessoal e de ordem material. Sucedeu-se o contrário, as pessoas envolvidas acabaram assumindo algumas

despesas como interurbanos, cartas, etc. Paulo Affonso lamenta que a verba tenha acabado quando já havia dois ou três catálogos praticamente prontos (Fernando Cerqueira e Edino Krieger). “Havia evidentemente grandes compositores brasileiros, outros compositores menores que deveriam figurar nessa coleção pra que ela fosse completa, mas pela falta de verba nas programações culturais que têm ocorrido no nosso país nos últimos anos, eles não puderam ser editados”.

Em assembléia da SBMC, decidiu-se dar ênfase à produção dos centros de documentação musical, a exemplo da USP, ficando as obras catalogadas e ainda disponíveis para compra. Recomenda aos “[...] compositores [que] entreguem as matrizes de suas obras para o Centro de Documentação Musical da USP, para que se tenha acesso ao material e à informação necessária para a sua divulgação”.

Além do serviço de informações para os associados, realizado por meio de 4 a 6 circulares por ano, em que são veiculados assuntos de interesse geral, o presidente divulgou uma ação da SBMC de grande repercussão: o envio de obras de compositores brasileiros para o exterior para serem tocadas em concursos de composição ou incluídas nos festivais da SIMC, com a colaboração do Ministério das Relações Exteriores. Já há algum tempo, a Sociedade Brasileira vem iniciando um acordo informal e bilateral entre alguns países para a reciprocidade de execução de obras. Apesar de ser um trabalho de difícil controle, Paulo Affonso considera-o extremamente interessante e justifica a sua realização: “[...] com essa crise financeira, não é fácil que os intérpretes do Brasil viajem para outros países para tocar a música brasileira e que os intérpretes de outros países venham ao Brasil para divulgar a música de seus respectivos países”. Foram feitas parcerias com a República Democrática Alemã, o Centro de Música da Costa Rica, o Peru, e a Polônia, que no momento está mais interessada em fazer o intercâmbio com a França, “[...] que tem um gigantesco orçamento cultural, pode pagar todas as despesas e colocar a orquestra à disposição dos poloneses”.

Uma das dificuldades para manter o acordo é exigir “[...] uma reciprocidade exata, porque simplesmente nós ficamos condicionados a circunstâncias específicas”. Sendo professor da UNB, Paulo Affonso “[...] [consegue] arranjar alguns colegas, estudantes ou músicos de Brasília pra fazer conjuntos de câmara”. Mas se houvesse o pagamento de cachês para os intérpretes, poderiam ser feitas obras mais complexas que exigem um maior número de ensaios. Segundo o presidente, outros países passam pela mesma situação e só

podem executar determinadas obras se os recursos permitirem. Não se pode esperar que uma obra sinfônica brasileira seja tocada se, em contrapartida, não vamos tocar obras para orquestra desses países. Há ainda o aspecto técnico a ser considerado: "[...] obras brasileiras de autores muito bons, muito interessantes que, talvez, nunca cheguem a ser tocados nesse programa porque a dificuldade de execução transcende as possibilidades e, eventualmente, até o interesse estético, dos colegas dos outros países".

Paulo Affonso informou ainda que, durante todos esses anos, a SBMC tem conseguido participar das assembléias gerais da SIMC. "Nós tentamos marcar posições e aproveitamos esse fórum da Sociedade Internacional pra contatos bilaterais, porque lá se encontram músicos representantes de 30 e tantas nações do mundo". A Sociedade Brasileira tem procurado fazer uma política realista e objetiva, sem suscitar falsas esperanças. "Não adianta a gente ser idealista e achar que nós vamos tomar conta de Sociedade Internacional, que nós vamos mudar a orientação". O presidente cita um fato que ocorreu na última assembléia geral realizada na Hungria, quando "[...] duas seções européias foram excluídas porque estavam em atraso de vários anos com as suas anuidades, mas o representante brasileiro [o compositor Ronaldo Miranda] articulou-se com outros países e conseguiu que as seções da América Latina recebessem um tratamento privilegiado, um prazo maior". Segundo o acordo, a Seção pagaria metade e a Sociedade Internacional a outra metade.

Indagado pela professora Dagmar Bastos a respeito da forma como é feita a representação dos países junto a Sociedade Internacional, se individualmente ou em blocos, e se essa situação também se refere aos paises da América Latina, Paulo Affonso informou que "[...] o bloco europeu atua informalmente, eles são a maioria. E como algumas representações permanecem praticamente imutáveis no decorrer do tempo, até por uma questão de relacionamento pessoal, eles têm um jogo de conjunto já ensaiado e sabem pra onde vão". A Sociedade Internacional tem procurado estimular a formação de blocos regionais, mas infelizmente, essa realidade não tem chegado à América Latina. Dentre as razões, Paulo Afonso cita a "[...] rotatividade das representações nacionais de cada país. Porque acontece eventualmente que, mudando uma representação, uma nova diretoria se desinteresse pela participação a nível internacional".

Apesar de defender a formação de blocos regionais latino-americanos, Paulo Affonso demonstra certo descrédito quanto à sua concretização, porque é preciso haver uma identidade de objetivos, o que não é o caso da Seção Brasileira. Além da orientação um pouco eclética que, talvez não seja compartilhada por outras seções, o Brasil também se diferencia pelo "[...] fato de sermos 120 membros, incluindo inclusive intérpretes, o que também não é a regra geral no nosso continente".

Eladio Pérez-González aponta para outra questão. Além dos boletins que recebe, "[...] nos quais, invariavelmente, [Paulo Affonso] agradece o trabalho da datilógrafa fulana de tal", o que o leva a concluir que não existe uma estrutura mínima na Sociedade Brasileira, Eladio teme por uma acomodação geral. "Porque é muito fácil se acomodar, a gente dizer que a nossa situação é uma desgraça, etc. Mas a Sociedade tem se empenhado em conseguir verbas?"

Paulo Affonso assume que Eladio "[...] colocou o dedo sobre um ponto vulnerável pessoal. Eu não tenho o menor jeito pra mexer com dinheiro, eu tenho até medo de pegar em dinheiro". Em seu primeiro mandato como presidente, Paulo Affonso "[...] [fez] questão de que a associação de membros fosse informal e que não houvesse sequer cobrança de anuidades". Já seus sucessores, ao contrário, são mais organizados e criaram uma estrutura legal para a SBMC funcionar – estatuto, registro em cartório, CGC – dando-lhe uma base para ampliar as suas atividades.

O presidente reconhece que poderia se utilizar da Lei Sarney para desenvolver algumas atividades na SBMC, cumprindo com toda a burocracia legal. Entretanto, como a entidade está enfrentando um problema de ordem judicial, teme assumir uma responsabilidade que não consiga cumprir. "A tesoureira, que é uma compositora, (...) se esqueceu de entregar um documento exigido pelo Ministério da Fazenda dizendo que a Sociedade não tem renda e, portanto, não teria que pagar os impostos". Apesar da gravidade do problema, pois a Sociedade está sujeita a pagar uma grande multa, o presidente procurou ver a situação sob a perspectiva da compositora: "[...] ela estava compondo uma obra por encomenda, aquela era uma grande oportunidade para ela e a peça seria executada dali a alguns meses". Como não existe vínculo empregatício com a compositora que, eventualmente, está ocupando o cargo de tesoureira na Sociedade, o presidente não pode exigir que ela "[...] pare de compor ou fazer uma atividade importante

pra cuidar de um projeto que talvez não seja prioritário pra ela". O presidente entende que "essas deficiências são características da nossa situação de Terceiro Mundo". Pretende encontrar uma solução a curto prazo e espera manter uma espécie de força moral para realizar o projeto de Edição de Catálogos e os Encontros de Compositores Brasileiros em Brasília, que acontecem há quatro anos com verba e apoio de autoridades e do MEC e reune de 40 a 50 compositores que discutem os mais variados assuntos.

Antônio Jardim se sensibiliza com as questões colocadas pelo presidente da Sociedade Brasileira e acredita que elas estão relacionadas ao seu modo de funcionamento. Segundo informou Brasília, um grupo carioca vem se articulando no sentido de criar uma seção regional e isto "[...] seria uma maneira de descentralizar, de tirar de cima do presidente uma carga de atividade, de responsabilidade tão grande". Esse tipo de mecanismo permite congregar mais as pessoas. Tomando como exemplo a assembléia realizada na Sala Cecília Meireles, por ocasião da Bienal de Música Brasileira Contemporânea, que contou com um público reduzido de apenas 6 a 12 pessoas, Jardim lembra que estamos falando de "[...] uma Bienal que tinha não sei quantos compositores representados. O mesmo acontece em São Paulo ou em Brasília".

Paulo Affonso considera perfeita a proposta de Jardim, que inclusive está prevista no estatuto, e o incentiva a colocá-la em prática. "E se você conseguir unir o pessoal do Rio de Janeiro, fizer esse trabalho de agregação, você vai conseguir um fato pioneiro que ninguém conseguiu ainda". Segundo seu senso de realidade, seria quase impossível reunir no Rio de Janeiro pessoas com ideias e interesses tão distintos, como Marlos Nobre, Dona Alicia de Lucca, Guerra Peixe e outros é remota. A única possibilidade de criação de uma sede regional no Brasil seria por meio do grupo de compositores da Bahia, "[...] que é extremamente coeso e todo mundo trabalha no mesmo lugar, partilha das mesmas intenções".

Como podemos perceber, as dificuldades apresentadas pelo presidente da SBMC para realizar e manter os projetos da entidade não se restringem ao aspecto financeiro, envolvem a falta de recursos humanos e de estrutura no seu funcionamento. Nesse sentido, os problemas enfrentados pela SBMC não se diferenciam de outras instituições que desenvolvem importantes projetos culturais, como é o caso da FEA que, frequentemente se

depara com a instabilidade financeira para dar continuidade aos seus projetos e conta com uma infraestrutura modesta, um grupo de pessoas que cuida da organização dos eventos.

Quanto aos obstáculos apontados por Paulo Affonso para a criação de uma secção regional, a gestão de pessoas foi compreendida por nós como a maior dificuldade para sua concretização, cabendo a uma determinada figura a difícil tarefa de aglutinar distintas personalidades, administrar posições ideológicas e estéticas diversas, fazer parcerias e acordos de interesse da categoria. Em geral, espera-se que um bom administrador concentre algumas dessas qualidades, que seja capaz de reconhecer e valorizar as potencialidades dos indivíduos com os quais interage, além de realizar ações em prol do coletivo. Entretanto, como os cargos políticos passaram a ser ocupados por pessoas com formação exclusiva na área de música e quase nenhuma experiência na área administrativa, em muitos casos, as dificuldades passam a superar o objetivo maior de construir um importante projeto para a categoria, chegando ao ponto de inviabilizar a sua realização.

Nesse sentido, a FEA pode ser considerada uma exceção. Apesar das inúmeras dificuldades enfrentadas pela instituição para manter suas atividades pedagógicas e promover diversos projetos culturais da maior relevância, da envergadura dos Encontros de Compositores Latino-americanos, sem dúvida, a sua realização está atrelada ao fato de Berenice Menegale estar à frente da direção artística da FEA, que é a promotora dos eventos. Figura dotada de grande capacidade de empreendimento, coragem e determinação para enfrentar os obstáculos inerentes às condições financeiras da escola, que sobrevive por meio de recursos próprios e às realidades econômica, política e cultural do País, Berenice Menegale manteve sempre seu idealismo e confiança para lidar com as piores crises brasileiras. Os Encontros de Compositores Latino-americanos de BH são um exemplo de conquista e superação de obstáculos.

2.1.2.1.4 Identidade da Música Latino-americana

A América Latina não poderá crescer em plenitude
e nem ser ponto de partida de processos genuinamente próprios
até que consiga quebrar suas cadeias visíveis e invisíveis com os
esquemas de poder político e econômico que a condiciona.
(Jorge Molina)

Para esse painel, foram convidados os compositores Joaquin Orellana, da Guatemala, Jorge Molina, da Argentina e Fernando Cerqueira.

Após manifestar sua alegria em rever antigos alunos e amigos do Brasil, Joaquin Orellana esclareceu que, mais do que falar sobre identidade na música latino-americana, interessava-lhe mostrar os trabalhos que tem feito a favor do que considera ser identidade: "[...] uma espécie de declaração do mundo acústico que [lhe] rodeia, (...) que tem uma presença de coisas genuínas, reconhecível como próprias da América Latina". Orellana tomou como referência o seu artigo "Para uma Linguagem Própria da América Latina na Música Atual", escrito entre 1975 e 1978, que não possui um cunho teórico, mas um registro de suas experiências. Em síntese, "[...] o que eu faço é verter minha experiência naquilo que me parece que será bom em favor de uma aposta das identidades".

Para analisar a situação do compositor latino-americano e sua atuação social, entendendo que o indivíduo é produto de seu meio e do seu tempo, Orellana considerou "[...] obrigatório tratar os assuntos da música contemporânea relacionados aos problemas da comunicação e aos efeitos da cultura importada", retomando as produções nacionalistas até chegar a sua oposta corrente atonal.

Em outras épocas, os compositores latino-americanos conseguiam representar em "[...] suas obras o sentir próprio de seus diferentes lugares e regiões, submergidos nos diferentes *ismos* que lhes chegavam com atrasos da distante Europa". No período nacionalista, "[...] por sua clara tendência em estilizar melodias de ritmos folclóricos, autóctones e populares", os compositores se apropriaram das grandes estruturas sinfônicas "[...] para universalizar as facetas particulares de sua América Latina e elaborar os temas e canções de sua terra", atendendo naturalmente aos procedimentos formais da Arte Culta. Orellana cita alguns exemplos de utilização dos ritmos do povo e dos índios – *As Pampeanas* de Ginastera, *O Guapango* de Moncaio e *O Salão México* de Coplan, *As Bachianas* de Heitor Villa-Lobos, "[...] cujos temas populares escalaram os grandes cenários dos concertos".

Com o surgimento do sistema não tonal e, consequentemente o dodecafonismo,[39] "[...] que formou uma escola com suas conscientes leis rigorosas, esses temas e a tonalidade

[39] Orellana informou que "[...] o atonalismo organizado, como sabemos, teve início com Schoenberg a partir de 1912 com as estruturas canônicas de seu *Pierrot Lunaire*. Ainda que em ensaios anteriores, o prenunciavam Weber, Berg e até mesmo Schoenberg já em 1908. A partir de 1924, a técnica dodecafônica já

de seu entorno já não puderam ter uma presença vanguardista". A tendência nacionalista foi perdendo força e um grande número de compositores passou a "[...] usar a nova e desconcertante teoria dos 12 tons que, pela primeira vez na história da música, rompia os velhos cânones e dissolvia por completo a unidade tonal". Para aqueles que se expressavam por meio da corrente nacionalista, "[...] as novas correntes importadas constituíram a sensação de que tudo havia acabado e que nada podia ser dito em termos de americanismo e latino-americanismo", produzindo-lhes um sentimento de impotência, de falta de perspectiva. "Alguns continuaram, outros inventaram umas alternativas falidas, a maioria em plena deserção se abraçou aos procedimentos seriais, às especulações dos timbres, à música eletrônica e suas fascinantes ornamentações sonoras".

Entretanto, são incontáveis os casos de compositores na América Latina que, "[...] pouco ou nada informados sobre a atualidade artística, realizam um trabalho criador de certa qualidade, na maioria das vezes dentro de pálidos reflexos de um nacionalismo já acabado, com reminiscências de procedimentos, formas e técnicas européias fenecidas em muitos desses lugares". Ainda que considerados o valor artístico de suas obras ou a aquisição de um estilo próprio, para Orellana elas "[...] não refletem os aspectos medulares da realidade sonoro-social do seu meio circundante".

Partindo do princípio de que um dia esses compositores viajem para países de maior avanço musical e que suas obras possam ser ouvidas e comentadas, provavelmente, "[...] como obras boas que tinham valor há trinta anos atrás, [eles] sofreriam uma espécie de sensação de desvalorização ao dar-se conta que sua música não reflete sua época". Ao tomarem contato com as texturas da música atual, novas dimensões sonoras, com os diversos sistemas de notação musical, "[...] novos produtos e outros meios de produzir som, em ritmo descontínuo, aleatório, etc., vêm-se desfeitas suas antigas bases, provocando-lhes uma desordem interna com crise conseqüente".

Após uma etapa de readaptação pela decisão de adotar outra linguagem musical, baseada nas produções dos atuais europeus, o compositor latino-americano enfrentará uma crise inversa ao retornar a seu país. Sua voz não encontrará eco. "Como impera em seu meio um clichê mental-musical preso ao passado, sua nova postura frente aos fatos sonoros aparecerá como algo insólito e inaceitável". Frente a essa nova realidade musical, "[...] as

encalçada pelas normas seriais sofreu muitas modificações de acordo com os princípios de estilo, formas, estéticas e temperamentos com extensa fecundidade e adaptação a múltiplos critérios individuais".

pessoas vão comentar que suas obras não são música, senão uma superposição de ruídos desordenados".

Recordando a opinião do presidente da Fundação de Música FROM acerca dos jovens compositores profissionais – "[...] são os homens mais solitários da música contemporânea" – Orellana admite que, apesar de conhecerem profundamente os temas contemporâneos, eles não têm com quem compartilhar esse conhecimento. "Sua chance de ingressar na vida musical pública ficou prejudicada pela barreira insuperável de sua própria originalidade e pela hostilidade de indivíduos e instituições que negam ao público tudo aquilo que resiste a ser estandartizado". Os problemas se diversificam e o drama interno do compositor se agudiza, pois "[...] aqueles impulsos estéticos que lhe foram acordados reclamam uma realização. À tortura de uma voz oprimida se agrega uma onda solitária, um longo refúgio. A aspiração a uma reconcentração em si mesmo o empurra ao isolamento".

Partindo de sua experiência, Orellana não acredita em "[...] mudanças agudas nessa conflitiva situação que começa a transformar-se". Pouco a pouco, irão chegar aos ouvidos dos compositores "[...] remanescências sonoras com novas promessas, vislumbrarão progressivamente um poderoso campo de infinitas possibilidades expressivas com perfis de acentos característicos".

Ao perambular pelas ruas de sua cidade, Orellana captou uma série de sons oriundos do ambiente – "[...] as vozes das crianças indígenas com suas mães amadas, o pranto de um índio bêbado, o choro de um recém-nascido faminto superposto ao som distante de uma marimba, os sons dos pedintes que imploram em dialeto encadeados ao canto gregoriano que sai da igreja sobre obstinadas e indiferentes litanias" – e tantos outros, compondo um rico universo sonoro. Orellana percebeu que essa música-mensagem suplicava por um registro, assim como pedaços de paisagem que são colocados num quadro, e retornou ao local para a gravação. Ao fazer uma imersão nesse ambiente natural, "[...] nas coisas que soam com uma presença de linguagem, pouco a pouco, esse meio sonoro foi ditando-lhe inusitadas formas e imagens", levando-o às suas recentes composições. Segundo Orellana, "[...] não se trata de um compromisso ou uma decisão arbitrária em fazer música com sons ambientes, mas aquilo que o compositor procura decantar: as vozes que lhe impactaram dentro de uma expressão puramente musical".

Concluindo, Orellana entende que "[...] um compositor latino-americano plenamente realizado é aquele que evoca as situações e ações de seu meio localizado em sua época". Por meio dessa consciência, poderá "[...] [conquistar] o ideal, a identidade e a plenitude que estão imersos numa realidade ambiental que é sua própria realidade interna. E não ser um estranho, mas um autêntico e solidário compositor latino-americano".

Orellana deu solução a um conflito que se tornou generalizado nas décadas anteriores: o manejo de técnicas modernas e a utilização de elementos da cultura popular sem, com isso, cair num nacionalismo esgotado. A elaboração de uma síntese que contempla elementos nacionais e estética contemporânea levou Orellana a compor as Humanofonias e as Primitivas Grandes.[40] Naturalmente, os conflitos estéticos não foram vivenciados somente pelos compositores brasileiros, como tendemos a pensar, mas por outros latino-americanos. Sobre essa questão, José Maria Neves nos esclarece: "[...] se o estudo do folclore nacional era mais aconselhado, seria necessário muito contato com ele para sua perfeita assimilação, para que ele deixasse de ser elemento puramente exótico e afastado da idiossincrasia do compositor brasileiro". Segundo Neves, essa mesma situação se verificou em outros países da América Latina, "[....] onde os compositores ligados às escolas nacionais refletem esta mesma incoerência entre as técnicas modernas importadas da Europa e o material temático escolhido, que não responde ás suas necessidades fundamentais". Com isso, tem-se "[...] como resultado um parentesco muito direto entre as obras produzidas nos diversos países".[41]

Dentre os elementos que explicam uma semelhança entre os nacionalismos latino-americanos, Neves fala de uma maior importância dada "[...] às estruturas composicionais, às normas técnicas do que ao material que dá origem às obras", como também uma "[...] ênfase ao realismo direto, o brilhantismo da orquestra e a pequena elaboração das obras (muitas escritas de modo rapsódico)". A exceção de Carlos Chávez, Alberto Ginastera, Domingos Santa Cruz e outros, "[...] que sabem dar às suas obras estruturação formal de elaboração mais inteligente (dentro dos critérios da grande musica européia)", para Neves, "[...] a maioria dos compositores latino-americanos, inclusive grande parte dos

[40] Por meio de *slides* e de um gravador, o compositor apresentou diversos instrumentos de percussão criados por ele a partir da marimba e fez o público ouvir trechos de suas composições.
[41] NEVES, José Maria. *Musica Contemporânea Brasileira.* São Paulo: Ricordi, 1981. p.48.

nacionalistas brasileiros, parece não dominar totalmente os segredos da estruturação formal [dentro] da tradição ocidental (...)".[42]

Retomando o tema Identidade na Música Latino-americana, Rufo Herrera teceu alguns comentários: considerou-o extremamente amplo e lamentou o fato dele não ter sido tratado ainda com a devida atenção. Por isso, "[...] continuamos com algumas dúvidas bastante profundas em relação a este assunto". Referindo-se ao depoimento de Joaquin Orellana, sua mostra de material e a forma como vem trabalhando, "[...] já dá para termos uma idéia da vastidão desse tema se nós fossemos tentar esgotá-lo".

Segundo Rufo, não se deve restringir o tema a um problema técnico, "[...] localizado na música ou em qualquer das outras formas de linguagem, mas localizado numa ordem humana, social". A questão central está relacionada à sensibilidade humana por meio de sua vivência, de sua formação e educação. Como a identidade cultural faz parte da vida do ser humano, ela está presente em toda sua existência, determinados atributos podem ir "[...] se desenvolvendo durante a vida ou se atrofiando, sendo direcionados ou perdendo a direção". Para exemplificar, Rufo indaga: "[...] como se educa uma criança? Nós educamos uma criança para ser sensível ao meio em que ela está se desenvolvendo?" Muitas vezes nos são ditas frases que inibem o nosso contato com o meio em que vivemos. "Em casa, no quintal, uma criança começa a andar e nós dizemos: não vai andar no chão de terra porque contamina. Não vá brincar com o menino da rua porque ele tem maus hábitos. Você é uma coisa muito especial, porque é meu filho".

Nessa perspectiva, Rufo entende que nossa sensibilidade e nossa capacidade de comunicação acabam se reduzindo. Tendo o adulto "[...] perdido 60% ou mais das possibilidades que oferece nossa sensibilidade para [relacionarmos com] o mundo, com o meio [do qual fazemos parte]", como consequência, "nós vamos nos excluindo e nos fechando". Esta situação se reflete na maneira como o músico percebe sua identidade cultural, pois se ele cresceu sensível ao meio passará a reconhecê-lo como parte de sua formação cultural.

Ampliando a questão da identidade em termos de Continente, para Rufo, trata-se de um problema quase geral. "Podemos localizá-lo na política, na economia, na ciência, em todas as áreas da atividade humana", mas sua origem no ser humano, "antes de ser músico,

[42] NEVES, José Maria. *Musica Contemporânea Brasileira.* São Paulo: Ricordi, 1981. p.48.

economista ou político". Para Rufo, a identidade cultural não é uma preocupação. "Ela está em mim, por si [mesma] e não seria nunca um tipo de preocupação técnica ou de estilo ou formal. Ela estaria implícita na natureza do ser humano".

Ao abordar o tema, Jorge Molina apontou um primeiro problema – "[...] supõe-se ter uma informação que hoje não dispomos, na quantidade e qualidade suficientes para realizar uma avaliação séria, científica do que ocorre em todos os países latino-americanos". Por esse motivo, seu trabalho está suscetível a críticas e considerou ainda que "[...] um dos problemas que contribuem para que nossa identidade não se perfile é essa falta de informação de que todos padecemos".

Partindo de uma narrativa de cunho histórico, Molina dividiu sua exposição em três seções, situando primeiramente os componentes culturais da América Latina para, em seguida, tratar da inserção da música erudita na sociedade latino-americana e, por último, abordar o problema da identidade musical e cultural em nossa sociedade.

O nome América Latina nos remete prontamente à sua filiação europeia e ocidental – "[...] um continente colonizado por países europeus de raízes latinas – Espanha, Portugal, França – [que], desde o fim do século XV sofre uma sistemática destruição das culturas autóctones que se distribuíam do México à Terra do Fogo". Sob o domínio das administrações coloniais, houve uma imposição de padrões culturais de instituições sociais europeias sobre nossos países, "[...] que substituíram à sangue e fogo o que caracterizaram as civilizações pré-colombianas".

No âmbito musical, percebe-se "[...] uma influência muito escassa das manifestações puramente americanas sobre as expressões folclóricas e populares do Continente", mas que se acentuaram com relação à música erudita ou culta. Colocadas à margem pelas cidades, as expressões culturais originárias da América Latina não puderam se manter totalmente preservadas. "O efeito imediato e uniforme dos meios modernos de comunicação destrói as distâncias e penetra até nos santuários, outrora inacessíveis, onde se refugiavam as últimas sobrevivências". Algumas exceções podem ser observadas, como "[...] os cancioneiros de algumas regiões do Continente consolidados durante os séculos XVIII e XIX".

Sob essa perspectiva, as correntes evolutivas apresentam a existência de processos de aculturação de modelos externos que, somados às outras riquezas de transformações

passam a reconhecer a validade e a vitalidade do latino-americano. “As canções e danças ibéricas que deram origem à nossa música sofreram adaptações e modificações que deram características próprias à arte de nossos países”. Já o elemento africano, teve grande expressão musical nos países da América Latina “[...] onde a população de raça negra adquire uma presença significativa como o Brasil e Cuba”.

Por meio dos movimentos emancipadores, a América Latina ganhou maior inserção no mundo. “Os séculos XIX e XX viram chegar a essas terras contingentes imigratórios de italianos, alemães, suíços, polacos, japoneses e judeus”. Referindo-se à Argentina, Molina considerou que essa heterogeneidade cosmopolita gerou problemas de identidade, “[...] onde a influência das tradições culturais nascidas da mestiçagem do espanhol com o indígena não alcança um grau de força a ponto de impregnar o subconsciente coletivo de uma população, onde os filhos e netos de imigrantes predominam sobre os habitantes de pura origem campestre”.

Ainda que o quadro cultural da América Latina mostre vertentes muito ricas e diversas, observa-se “[...] uma clara filiação européia-ocidental que sempre deu as pautas de direção nos processos artísticos de nosso Continente”. Entretanto, em alguns países da América Latina, mantiveram-se os “[...] níveis de originalidade, onde os intercâmbios entre o folclórico, o etnográfico, o componente afro e a vigência compartilhada de tradições culturais próprias conseguiram perpetuar-se e serem assumidos como representativos de seus povos”.

Molina ressalta um aspecto importante: “[...] a conquista espiritual da América esteve a cargo da Igreja Católica que contou com a música como uma de suas principais armas evangelizadoras”. Deve-se também considerar as práticas religiosas representativas de distintas classes sociais. “Desde meados do século XVI até o século XIX, as catedrais e igrejas principais são centros de uma intensa vida musical, onde a literatura coral e instrumental da melhor música européia se equiparam às obras de compositores nascidos na América”. Com relação à cultura popular, “[...] nos átrios, nas praças vizinhas das pequenas localidades se unem as coloridas expressões de mestiçagem cultural com os ritos ancestrais nascidos nessas terras ou trazidos nos barcos de escravos da África”.

Com o deslocamento do eixo musical para o teatro, durante o século XIX, “[...] a ópera se aloja nas capitais sul-americanas e com a abertura cultural inevitável pelo processo

de emancipação política, todo o espectro da arte musical européia começa a abrir-se para os latino-americanos". Como consequência, "[...] o ensino institucionalizado de música marca sua autonomia [obedecendo] aos ritos funcionais impostos pelas instituições religiosas, militares ou políticas". Na segunda metade do século XIX, surgem os primeiros compositores de música sinfônica e de teatro e, com eles, "[...] inicia-se uma gestação de um primeiro nacionalismo musical que atende a uma citação folclórica rodeada de um aparelho retórico que a falsifica com um ar pitoresco superficial, muito ao gosto das convenções italianizantes ou afrancesadas do fim do século". Essa etapa se estenderá até o Primeiro Pós-Guerra.

Entre as décadas de 1920 e 1940, a influência da evolução da música europeia será sentida na América Central e do Sul – "[...] o expressionismo alemão, o neoclassicismo stravinskiano e francês, o nacionalismo sublimado de Falla e Bartók, as primeiras correntes experimentalistas", estiveram presentes nas obras de Juán Carlos Paz e no primeiro Ginastera, na Argentina, Villa-Lobos e Guarnieri no Brasil, Amadeo Roldán e García Caturla em Cuba, [Carlos] Chávez e Silvestre Revueltas no México. A exceção de Juán Carlos Paz e Julián Carrillo que ultrapassaram os marcos nacionalistas e se concentraram nas correntes mais avançadas, houve uma predominância de afirmação nacional, porém libertos das ataduras tradicionais da tonalidade. "A liberação da dissonância, o tratamento parametral que permite uma transcrição menos adulterada dos materiais folclóricos e populares, dá a esse nacionalismo latino-americano, ainda que recorrendo às citações locais e buscando caminhar a horizontes mais amplos, uma característica de maior autenticidade".

Inicia-se um diálogo entre Europa e América Latina, o tango argentino, a música brasileira e caribenha, o jazz invadem as capitais europeias. Porém, "[...] essa identidade latino-americana não se adentra no coração das correntes européias que têm um papel transformador", somente contribuem para vitalizá-la como se pode apreciar em algumas obras de Stravinsky, Milhaud e Ravel.

Com o Segundo Pós-Guerra, desencadeou-se uma acelerada mudança de etapas, "[...] uma convivência de estéticas antagônicas (ou ao menos diferentes), que impedem caracterizar de alguma maneira a música contemporânea universal". A imigração de ilustres compositores como Arnold Schoenberg, Paul Hindemith, Igor Stravinsky, Kurt Weill e Edgar Varèse, para a América do Norte, durante a Segunda Guerra Mundial, promoveu

uma mudança mundial em termos de pólo cultural e possibilitou uma maior atenção "[...] aos compositores norte-americanos como [Charles] Yves, [George] Anthell, [John] Cage e, mais recentemente, [Morton] Feldman e outros tantos que se destacaram em uma pluralidade de tendências estéticas e no uso de meios tanto tradicionais como não convencionais".

Quanto ao compositor latino-americano da atualidade e à sua capacidade "[...] de manejar o material sonoro como nunca antes se havia conseguido", Molina cita o Centro Latino-Americano de Altos Estudos Musicais do Instituto Torquato di Tella, de Buenos Aires como um dos responsáveis pela conquista de técnicas avançadas da produção musical que, "[...] na década de 60, se tornou um centro de formação e irradiação com alcance em toda América Latina". Molina destaca o trabalho pioneiro de Juán Carlos Paz, que teve continuadores no Chile por meio de Vicente Asuár e, no Brasil, cita a presença de Koellreutter, do grupo de compositores da Bahia e de tantos outros que, "[...] desde a década de 60 até a atualidade atualizaram a música latino-americana sem as desvantagens dos atrasos das décadas anteriores".

Superada a fase do "[...] nacionalismo ingênuo das citações textuais do folclore ou da música popular [que] tendeu a desaparecer desde o Segundo Pós-Guerra", a identidade latino-americana enfrentará outras questões, "[...] já que o manejo de técnicas universalmente compartilhadas leva à identificação de um estilo por suas essências sonoras mais que por suas aparências contextuais ou pitorescas".

Molina considera que "[...] a atividade artística na América Latina não alcançou um desenvolvimento satisfatório" e traz à tona a situação socioeconômica dos países latino-americanos em via de desenvolvimento**,** "[...] com o estado de dependência e pobreza, de tributarismo econômico e cultural que caracteriza a América Latina". Para o compositor, "[...] a América Latina não poderá crescer em plenitude e nem ser ponto de partida de processos genuinamente próprios até que consiga quebrar suas cadeias visíveis e invisíveis com os esquemas de poder político e econômico que a condiciona". Após concluir que o problema da identidade cultural está inevitavelmente atrelado às questões de ordem política

e econômica, Molina discute a participação do Estado na criação de uma política cultural e educativa em favor da Arte e do ser humano criativo.[43]

"Um Estado dirigista e opressor proferirá uma política cultural e educativa do mesmo tipo. Sua debilidade como proposta buscará mimetizar-se em um nacionalismo agressivo e excludente. O problema da identidade o preocupará a ponto de afirmá-la ficticiamente para formar o protótipo útil à sua essência totalitária e dominadora. Pelo contrário, uma sociedade participativa e pluralista, que permita uma cultura de opção e não de opressão, deverá articular políticas que fomentem o desenvolvimento criativo do homem não alienado, na convicção de que a identidade como a cultura não se fabrica com ordens prévias, mas que é o produto natural de múltiplos processos assumidos, compartilhados e transmitidos em um ambiente de liberdade e por decisões não impostas, mas adotadas como consequências de profundas necessidades humanas.

Uma identidade não se adota pelo desejo de tê-la; existe simplesmente. Ela convive com a gente e apesar de nós, pois refletirá nossos acertos e potencialidades tanto quanto nossos erros e debilidades, categorias auto-relativizáveis segundo as conjunturas históricas e sociais. Uma política cultural que não faça da liberdade uma retórica cínica, buscará favorecer a criatividade sem condicioná-la, mas para isso deve ser humanista o propósito da sociedade e do Estado. Este deve considerar a Arte como um dos meios que melhor reflete o ser humano, e não uma possibilidade superficialmente recreativa e decorativa. E se uma sociedade deve estar a serviço do homem, solucionando não só os seus problemas básicos de sobrevivência, obviamente os de primeira necessidade, mas assegurando também o livre desenvolvimento da personalidade e do pensamento, deverá articular uma proposta educativa que se direcione a uma valorização desses objetivos.

A sociedade deverá oferecer um espaço ao criador e não condená-lo à marginalidade. O trabalho do criador deverá ser valorizado com a multiplicação de ofertas de trabalho e esta será a maior colaboração que possa realizar um país em benefício de sua identidade, muito mais valioso que a obrigação de porcentagem de música nacional ou outros meios coercitivos destinados a preservar o nacional. Por outra parte, a educação do criador deverá colocar a seu alcance o estudo e a reflexão sobre a obra de seus antecessores, sobre os materiais étnicos, folclóricos e populares de sua terra, sem condicioná-lo a um

[43] Diante da importância do tema e da riqueza de elementos que compõem a sua reflexão final, decidimos apresentá-la na integra.

nacionalismo estreito, uma vez que com o mesmo cuidado procurará colocá-lo em constante contato com as colaborações universais que vão formando o desenvolvimento musical do passado, do presente e do futuro. De nenhuma maneira, o criador deve ser obrigado a criar com pautas pré-estabelecidas. A liberdade na eleição da experiência estética é uma condição irrenunciável.

Molina tem ciência de que "[...] estas propostas estão longe de ser uma realidade, mas de alguma maneira estão mostrando um caminho de aproximação, um objetivo de luta e um modelo possível para um exemplo válido". Considerando que, na América Latina, as sociedades totalitárias estão em fase de retrocesso, "[...] a afirmação da liberdade e uma vida mais digna dependem em grande parte do grau de consciência de nossos povos que já pagaram e continuam pagando em alguns países um longo e penoso tributo à sua vocação de liberdade com pleno desenvolvimento de suas potencialidades materiais e espirituais".

Para falar de identidade cultural, Fernando Cerqueira partiu do pressuposto que é impossível a qualquer cidadão se desvencilhar de sua cultura, compreendida no sentido amplo como "[...] tudo aquilo que nos cerca, que nos pressiona em termos de percepção e nos cria uma vivência, quer tenhamos ou não consciência disso". E em relação à música, Cerqueira ressalta que o papel do compositor "[...] é justamente ter consciência de todos esses fatores e fazer com que isso não conduza mecanicamente o seu trabalho artístico, mas que seja elaborado e levado a uma opção, [a partir de] uma visão de mundo".

A discussão acerca de identidade da música na América Latina deve considerar os processos de produção, circulação e recepção pelos quais a música erudita passa. Das mil faces possíveis para a música latino-americana, Cerqueira acredita que "[...] haja tão somente uma meia dúzia identificáveis no turbilhão de influências que nos pressionam e, os musicólogos, seguindo com precisão as suas pistas, encontrarão certamente os modelos originais".

Para compreender seu postulado, Cerqueira elaborou um quadro, contendo "[...] o perfil genético comum para as nossas culturas, a base cultural onde os processos artísticos se desenvolvem entre os países de fala e cultura latino-americana".[44]

[44] Para Cerqueira, o Canadá deve ser excluído do contexto latino-americano ("apesar de que, do ponto de vista lingüístico, ele estaria incluído"), mas não pode deixar de incluir o Haiti. Em termos territoriais, o Canadá obedeceu a fatores ocupacionais diversos e mais tardios. "Foi mais uma desocupação de quem estava lá; foi quase uma re-ocupação", afirma Cerqueira.

Os fatores que apresentam dessemelhanças são:

a) a multiplicidade das culturas pré-colombianas ramificadas nos principais troncos – maia, asteca, inca, tupi-guarani – sustentadas em diferentes características de ordem ecológica, étnica, econômica e religiosa;
b) os diferentes colonizadores e diversos padrões de colonização responsáveis tanto pela variedade de trocas interculturais quanto pela eliminação da cultura nativa, como aconteceu no Brasil com as nações indígenas litorâneas.

Os fatores que indicam aproximações são:

a) a quase simultaneidade no desencadeamento do colonialismo espanhol e português, entre 1492 e 1504, e das lutas pela independência no século XIX (os colonialismos francês, inglês e holandês começaram mais tarde, por volta do século XVII e obtiveram uma menor ocupação territorial na América Latina);
b) a grande semelhança cronológica entre os colonizadores espanhóis e portugueses no sentido que representavam a Europa do final do século XV, apesar dos diferentes métodos de conquista e ocupação;
c) os perfis étnicos e culturais das populações latino-americanas atuais resultantes de mestiçagem e que as estatísticas calculam em 90%. Haveria uma minoria de cerca 22 milhões da chamada raça pura, seja ela branca ou amarela;[45]
d) as características culturais atuais com ênfase nos elementos europeus, velhos e novos, entre as classes dominantes e maiores traços de culturas nativas ou de origem africana nas classes desfavorecidas;[46]
e) o papel decisivo da religião, especialmente a Católica, pela presença e ação pastoral dos jesuítas que usavam a música como principal recurso metodológico para a doutrinação.

Cerqueira cita José Maria Neves em Música Contemporânea Brasileira.

[45] Segundo Cerqueira, são "[...] dados [retirados] da Enciclopédia Britânica de 1970: para uma população de 227.140.000 habitantes, cerca de 204.426.000 são mestiços, no sentido amplo do termo".

[46] Cerqueira ressalta que "[...] existem graus de contradição entre os segmentos de uma classe social. A coisa é piramidal. Em termos de observação, a falta de demanda reduziria um pouco a música erudita a um padrão menos elitizante, mas isso não faz com que ela deixe de ser uma música de elite. Ela apenas participa menos dos privilégios de elites que são as superestruturas, e essa elite econômica é que detém o poder. Atualmente, a elite cultural participa de um segmento um pouco menos privilegiado, por razões de ordem político-social, administrativas até".

> Enquanto a colonização inglesa, protestante e rígida, dava primazia ao progresso material, a portuguesa e espanhola dava ênfase às atividades culturais e artísticas, tomadas como elementos de aculturação. Os resultados de tais processos serão logo sentidos. As Artes serão mais importantes na América Latina dos séculos XVII e XVIII do que nos Estados Unidos no mesmo período. Ao contrário, no momento em que o desenvolvimento econômico se torna a mola do desenvolvimento cultural, os Estados Unidos tomarão avanço na América Latina.

f) a pressão do moderno colonialismo econômico liderado pelos Estados Unidos sobre o Terceiro Mundo, reforçada pelo papel que os meios de comunicação de massa e informática desempenham nos atuais processos aculturativos, além do intervencionismo sempre vigilante na garantia de hegemonia política, econômica e militar (Nicarágua, Chile, etc.);
g) a sobrevivência em muitos países latinos de povos indígenas ainda não aculturados ou que tentam permanecer com vida própria em comunidades isoladas, apesar da gradativa assimilação de influências "civilizadas", causadas principalmente por interesses ligados à questão agrária ou fundiária;
h) o passado e presente comuns de autoritarismo político interno.

Cerqueira cita Néstor García Canclini (argentino radicado no México), no ensaio As Culturas Populares no Capitalismo.

> Não devemos esquecer a relação entre os capitais culturais e os conflitos de classe, nem a função catalizadora das culturas dominantes no capitalismo dependente, possuidor de fortes raízes indígenas (acrescentar também o elemento negro). As culturas dominantes, ao se apropriarem da herança indígena e das culturas populares – camponesas e urbanas – as recontextualizam e lhes atribuem um novo significado em função dos seus interesses, sendo uma das suas principais operações reduzir o étnico ao típico.

A partir dessa colocação, Cerqueira levanta a seguinte questão: "[...] o que a nossa geração experimentalista pode fazer com esse capital cultural heterogêneo, resultante de tão variadas influências?" Para iniciar a discussão, Cerqueira considera necessário "[...] estabelecer pressupostos que afastem posições nacionalistas e neonacionalistas típicas que a

História já se encarregou de explicar como movimentos aparentemente voltados para os valores culturais autóctones". Há ainda outro aspecto a ser considerado: alguns compositores "[...] comprometidos com estéticas ultrapassadas e com uma atitude intelectual preconceituosa em relação às novas propostas de transformação do fazer artístico, não conseguiam e ainda não conseguem disfarçar a defesa de ideologias sociais de base, muitas vezes, reacionárias, apesar da camuflagem populista". Em certos casos, é possível inclusive "[...] relacionar, historicamente, a vinculação desses nacionalismos com várias formas de fascismo".[47]

Segundo Cerqueira, o desafio de sua geração será buscar "[...] o conhecimento das estruturas profundas, latentes nas representações simbólicas e que fazem o significado das manifestações artísticas". Entretanto, deve-se estar atento à seguinte questão: ao lado dessa contínua ânsia de renovação, "[...] dessa suposta liberalidade cultural e criativa, paradoxalmente universalista e individualista, cabe um espaço para opções comuns de natureza ideológica e política, como forma de valorização cultural contra novos tipos de etnocentrismo".

Para o compositor, essa valorização "[...] só será atingida através da auto-crítica, de estudos e ações que proporcionem um conhecimento vivenciado dos nossos problemas sociais abrangentes e não apenas os artísticos. O etnocentrismo vem tanto de fora quanto de dentro".

Cerqueira cita novamente Canclini.

> Existem dois tipos de etnocentrismo que surgem como consequência do processo capitalista de troca desigual: o imperialista que, através da multinacionalização da economia e da cultura tende a anular toda a organização social para que se transforme em disfuncional; e o das nações, classes e etnias oprimidas que só podem libertar-se por intermédio de uma enérgica auto-afirmação da sua soberania econômica e da sua identidade.

Nesse sentido, Cerqueira acredita que erramos todos "[...] se pretendemos isolar a Arte em redomas ou em provetas, na ilusão de que o fato artístico sobreviverá com suas leis próprias no purismo formalista da técnica e da estética, assepticamente desvinculados dos ruídos que nos entram pela janela ou pela pele". É preciso admitir que "[...] os meios

[47] Houve um corte na gravação e, portanto, não podemos mensurar a extensão da pausa entre o que o compositor acabara de mencionar e o que vem a seguir.

artísticos e os materiais tornaram-se, assim como a roda, a eletricidade ou mesmo a vã filosofia, conquistas da humanidade e o direito a todos eles não pode ser mais privilégio de qualquer Continente, Nação ou grupo social".

Ao afirmar que o nosso problema não está calcado na questão dos meios, mas dos fins, Cerqueira chama a atenção para o fato de que "[...] a pretensa transnacionalização dos recursos, parece que nos transforma facilmente em modernos jesuítas da nossa própria cultura, por não conseguirmos fazer a separação prática e artesanal entre meios, materiais e os compromissos estéticos importados". Lembra ainda que estes, "[...] normalmente trazem no seu bojo os conflitos sociais nos quais foram e são gerados".

Cerqueira conclui: "[...] assumir conscientemente a própria identidade, para nós latino-americanos, é assumir que ela não é uniforme, mas plural, não é homogênea, mas heterogênea". Significa também dizer que caberá a cada um definir as alternativas múltiplas e "[..] encontrar o possível destino comum através da crítica e da auto-crítica e não da uniformização padronizadora e mercadológica de idéias de hábitos mentais niveladores fundados em *ismos* velhos e novos, cavalos de Tróia da dominação cultural e de todas as formas de opressão".

Finalizada a exposição de Fernando Cerqueira, vimos a possibilidade de uma reflexão acerca do processo de colonização e transculturação que se deu na América Latina. Longe de nós, a pretensão de uma análise do processo histórico-cultural pelo qual passaram os países latino-americanos, o que representaria um trabalho de extensa dimensão historiográfica, cujo esforço demandaria a participação de um grupo de estudiosos – uma equipe de musicólogos e/ou historiadores experientes.

Já nos anos 1940, o sociólogo Gilberto Freyre havia salientado a necessidade de um estudo a respeito "[...] das expressões musicais, coreográficas e lúdicas da cultura latino-americana – ou das culturas latino-americanas" – de forma a identificar algo que pudesse "[...] ser considerado *ethos* supranacional ou estilo latino-americano – e não brasileiro ou paraguaio ou mexicano ou dominicano ou haitiano ou boliviano". Freyre lamentava que "[...] o assunto não [tivesse] sido versado, de modo sistemático, por antropólogos ou

sociólogos da cultura constituídos em *equipe* – pois só uma equipe poderia dominar matéria tão dispersa – e que se empenhassem em tarefa de proporções continentais (...)".[48]

Segundo Freyre, é possível identificar elementos supranacionais nas culturas latino-americanas – "há um parentesco entre certos quitutes mexicanos e paraguaios, brasileiros e cubanos como há um parentesco de danças e de músicas brasileiras com danças e músicas venezuelanas, haitianas, portoriquenhas" – que devem ser analisados na sua origem.

> São parentescos, esses, que parecem resultar de interpenetrações entre valores latinos e americanos, entre valores eruditos e primitivos, entre valores católicos e animistas, entre valores europeus e ameríndios ou afro-ameríndios, que se têm processado nessas áreas da América Latina de modo semelhante: dentro de um estilo de convivência humana e de um sentido psicossocial de tempo que se desenvolveram latinamente nessas áreas americanas em contraste com um estilo de convivência e com um sentido de tempo que deram outros aspectos às relações de europeus com não-europeus, de civilizados com primitivos, de cristãos com pagãos, na América ocupada por anglo-saxões, na sua maioria, burgueses ainda inseguros do seu *status* socioeconômico e protestantes, nem sempre de todo seguros da sua ortodoxia religiosa; uma ortodoxia antes hebraica (etnocêntrica) que cristã (cristocêntrica). (...) É que não se consideravam os hispanos, na América, povo escolhido ou raça superior, do mesmo modo rígido, sistemático, hebraico até - segundo o Velho Testamento – que os anglo-saxões; e sim portadores e transmissores de uma civilização latina, representada principalmente pelo catolicismo romano – ou latino – interpretado pelos hispanos à sua maneira: mais dramaticamente pelos espanhóis, mais liricamente, pelos portugueses.[49]

Um elemento que distingue os latino-americanos dos anglo-americanos refere-se ao uso do tempo para a fé religiosa manifestada nas expressões populares, festivas e folclóricas. O catolicismo latino era transmitido pelos hispanos a ameríndios e negros por meio de símbolos e "[...] de comemorações, em numerosos dias santos, nos quais não só se admitia como tempo santo o tempo-lazer como se consagrava ou se considerava esse tempo superior ao tempo trabalho: o único admitido como válido, santo, agradável a Deus, pelos anglo-saxões protestantes (...)".[50]

Para Freyre, essa diferença tenderia hoje a situar os primeiros na posição de mestres na arte "de encher festiva, folclórica e esteticamente o tempo livre", em contraposição a

[48] FREYRE, Gilberto. *Americanidade e latinidade da América Latina e outros textos afins.* Organização de Edson Nery da Fonseca. Brasília: Editora da UnB; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2003. p. 26.
[49] *Ibid.*, p.27.
[50] *Ibid.*, p.28.

"ética calvinista glorificadora apenas do tempo-trabalho", o que levaria a constituição de um paradoxo, o de tornar a América Latina pós-moderna, sob certos aspectos, "[...] e a América de língua inglesa arcaica em suas atitudes e em seus hábitos, criados por três séculos de progresso à base de um sentido apenas econômico de tempo: o tempo-dinheiro".[51]

A busca por uma unidade ou identidade cultural latino-americana, tantas vezes citada ou implícita nas falas dos compositores, sugere uma interrogação: haveria um único entendimento sobre latino-americanidade? Estariam todos falando a mesma coisa? Uma vez que o continente latino-americano fora ocupado basicamente por dois grupos étnicos, espanhóis e portugueses, ambos originários da Península Ibérica, em que medida é possível detectar traços de latino-americanidade nas obras musicais dos nossos compositores? Carlos Kater irá fazer esse questionamento aos colegas no próximo painel. Entretanto, acredita que, para se buscar uma identidade e suas raízes latino-americanas, é necessário, primeiramente, tomar-se consciência dos fatos e problemas produzidos na América Latina.

Considerando que a formação histórica do continente se iniciou sobre bases provincianas ou regionais, "[...] sobre uma espécie de ilhotas sociológicas agrupadas com maior ou menor intimidade: as de colonização inglesa, as de colonização espanhola, as de colonização portuguesa (...)", e sua predisposição à variedade regional de cultura (no sentido sociológico), que caracteriza a América, Freyre entende que a existência de uma unidade ou totalidade seria em grande parte superficial se "[...] comparada com os profundos motivos de diversidade de vida e de paisagem cultural que atuam geneticamente sobre os diversos grupos americanos".[52]

> A uma Panamérica indistinta, pomposamente maciça, filipicamente una, me parece preferível uma combinação interamericana de energias regionais e qualidades provincianas: energias criadoras, susceptíveis de ser utilizadas em vasto plano continental; não só de economia ou política, mas também de cultura. (...) Nada me parece mais de acordo com o destino das Américas e de sua cultura, tanto de quantidade como de qualidade; não só de extensão democrática como de intensificação e diversificação aristocrática, do que a conservação da **variedade dentro da unidade**. Nossas diferenças são tão fortes, tão naturais, tão cheias de capacidade para perpetuarem-se e até desenvolverem-se, que não

[51] FREYRE, Gilberto. *Americanidade e latinidade da América Latina e outros textos afins.* Organização de Edson Nery da Fonseca. Brasília: Editora da UnB; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2003. p.28.
[52] *Ibid.*, p. 48.

> necessitamos, por amor exagerado delas, sacrificar ou esmagar nossas diferenças (grifo nosso).[53]

Nesse sentido, Freyre entende que a aproximação entre os povos americanos deve ser compreendida "[...] como um processo de desenvolvimento de relações inter-regionais [que] tem fundamentos naturais", e não simplesmente como um capricho ou um esforço político e diplomático. Apesar da distância de 40 anos que separa os escritos de Gilberto Freyre e os primeiros Encontros de Compositores Latino-americanos de BH, percebemos quão próximas são as preocupações do sociólogo e as questões levantadas nesse evento segundo a realidade dos anos 80. "O estudo sociológico das origens americanas e o da história social e cultural dos vários povos do continente revelam no meio de diversidades irrecusáveis, raízes em comum, pontos de contato no desenvolvimento dos vários grupos, problemas semelhantes ou iguais a que ainda hoje enfrentamos".[54]

2.1.2.2 Interpretação

2.1.2.2.1 Difusão da Música Contemporânea de Autores Latino-americanos: o papel do intérprete e a comunicação com o público

> O acesso à música contemporânea brasileira e latino-americana
> deve começar no início, pois *é muito difícil*
> *quando o aluno chega num curso de graduação,*
> *quando ele está se formando e o programa exige*
> *que ele toque uma obra de um autor contemporâneo,*
> *sendo que ele nunca tocou antes*.
> (Celina Szrvinsk)

Foram convidados para esse painel os intérpretes Odette Ernest Dias e Eladio Pérez-González e os compositores Carlos Kater e Ernst Widmer[55].

Odette Ernest Dias iniciou sua exposição defendendo a ideia de que uma nova relação pode ser estabelecida entre a música contemporânea e os meios de produção, devendo ser pensada em termos de riqueza e não de pobreza, uma vez que estamos

[53] FREYRE, Gilberto. *Americanidade e latinidade da América Latina e outros textos afins.* Organização de Edson Nery da Fonseca. Brasília: Editora da UnB; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2003. p. 49-50.
[54] *Ibid.*, p.50.
[55] A exposição de Carlos Kater será abordada no campo da musicologia.

inseridos num sistema capitalista.[56] "No momento que a gente puder, vamos fazer um super-espetáculo como um show de rock, com toda a parafernália de luz e tudo". Ou seja, é possível pensar a produção de um concerto de música contemporânea nos moldes de um espetáculo popular – "[...] tem que ter direção musical, elaboração do programa, saber como colocar nos meios de comunicação, seja numa sala de concerto ou numa tela de TV".

Com relação ao estudo do instrumento, Odette entende que este deveria ser mais abrangente, envolvendo outras áreas humanas por meio de aulas multidisciplinares – "[...] com o pessoal da comunicação, da psicologia, onde a pessoa vai ter consciência daquilo que se faz, o que é a música, essa linguagem que é diferente, muito mais ampla". Dessa forma, tornam-se maiores as chances de sobrevivência do grupo, tanto de compositores quanto de intérpretes. Odette entende que fazer música latino-americana significa "[...] também a captação de tudo o que acontece no mundo. Acho que não se pode fazer uma política de isolamento e [ficar] chorando porque somos latino-americanos".

Odette defende a necessidade de o intérprete ter um contato prévio com o autor da obra, seja ele um desconhecido ou um grande compositor, estendendo inclusive a sua orientação para outras obras. Foi o que aconteceu à flautista nos seus primeiros contatos com a música contemporânea, há 15-20 anos atrás. Odette resolveu estudar as *Sequências* de Luciano Berio e como não tinha prática com esse tipo de escrita, recorreu à compositora Esther Scliar que fez uma análise maravilhosa da obra e começaram a estudar juntas. Odette sugere que o professor de instrumento procure analisar a obra que pretende tocar e defende certa liberdade por parte do intérprete para modificar aquilo que não vai funcionar bem, "[...] porque ele tem mais contato com o instrumento". Odette recomenda que os professores de instrumento promovam uma aproximação entre seus alunos e os de composição para que estes possam mostrar as suas obras aos colegas ou mesmo quando for o caso do aluno de instrumento estar compondo.

Para Odette, a leitura de obras contemporâneas "[...] não é um mistério muito grande, é um código como outro qualquer". É necessário que o aluno tenha contato com a linguagem musical contemporânea desde o início de seus estudos, e que ele consiga escapar de um ensino cronológico: "[...] agora você vai fazer a peça de tal época", para depois

[56] Natural da França, Odette Ernest Dias passou a morar no Brasil, onde casou-se e teve filhos, dos quais vários se dedicaram à carreira musical. Foi professora de flauta transversal da UNB e atualmente reside no Rio de Janeiro e leciona no Conservatório Brasileiro de Música.

chegar à música do século XX. Odette conclui: "[...] a questão do ensino pede uma atitude física, mental e psicológica para se comunicar melhor".

Ao dar início à sua exposição, o barítono paraguaio Eladio Pérez-González admite ter sido extremamente colonizado em sua formação, mas felizmente, hoje, se considera uma pessoa mais consciente. "Eu quis morar e fazer carreira na Europa (...) e, como gostava muito e gosto de música antiga, e gosto também da música da minha época, procurei me informar e me formar a respeito".[57] Quanto à formação musical do cantor, em geral, Eladio considera-a "[...] extremamente pobre, isto ainda hoje na Europa e na América. Ele não se insere muito na música. Pra ele, cantar é a coisa mais importante. Só!" Eladio também salientou a grande resistência por parte do cantor com relação à música que rompe com os padrões da música tradicional. "Ele tem de vencer isso de alguma maneira".

Tratando-se de um intérprete dedicado à música contemporânea, Eladio salienta que tem suas preferências estéticas, mas procura executar toda obra com o mesmo profissionalismo. Para chegar a esse domínio, Eladio narra uma experiência vivida junto ao maestro Klaus Dieter Wolf (falecido). Após o concerto do madrigal Ars Viva, o intérprete indagou: "Klaus, como é que você pode executar algumas baboseiras como estas? (baboseiras do meu ponto de vista, naturalmente!)" E ele respondeu: "[...] olha, o meu papel é executar, não é criticar. Critique você que está ouvindo, mas eu tenho de servir aos compositores". A partir de então, Eladio mudou profundamente a sua concepção e mantém essa postura. "Eu tenho o meu gosto, mas me ponho a serviço dos compositores e faço o melhor possível aquilo que eu faço".

Apelidado pelo compositor Marco Antônio Guimarães de "o terror dos compositores", "porque não posso ver compositor dando sopa que eu já vou pedindo obra", Eladio admite ser verdadeira a afirmação. Entretanto, ressalta que, "[...] junto com seus cúmplices Berenice e Walter, nós não só pedimos, também executamos as obras quando nos são dadas. E isso é motivo de orgulho pra nós!" Com relação às palavras do compositor Leonardo Sá acerca do compromisso do intérprete com a divulgação, Eladio acredita não tratar-se apenas de um compromisso, mas de amor também. "Como a Berenice mencionou,

[57] Eladio Pérez-González estudou no Paraguai, no Brasil, na Europa e Estados Unidos, onde fez cursos específicos de música contemporânea vocal. Transferiu-se para o Brasil em 1947 e passou a residir em São Paulo. A partir de 1979, mudou-se para o Rio de Janeiro. Leciona na FEA desde 1970.

esse amor que nos dá paciência, que nos dá a compreensão e que nos leva a reformularmos nossas atitudes é o que tem de orientar a nossa atividade".

Seguindo o pensamento de Paulo Sérgio Guimarães Álvares, Eladio está convicto de que "[...] o intérprete tem de estar em condições de executar tudo e, necessariamente também, muitas vezes para poder sobreviver". E concorda em parte com a opinião de Jorge Antunes, entrevistado no Teatro Municipal de São Paulo, em 1976,: "[...] os intérpretes são, em geral, preguiçosos e fazem a música tradicional porque ela vende mais fácil". Eladio lembra que "[...] o intérprete também tem de viver dentro deste contexto que é extremamente difícil". Por isso, ele canta Bach como também os contemporâneos.

Partindo desse princípio, Eladio tornou a sua formação a mais ampla possível, de modo a lhe permitir executar um vasto repertório. É clara a sua consciência a respeito da sua função primeira – servir ao público, ao compositor, enfim, servir à Arte por meio de sua interpretação, mas principalmente servir ao ser humano**.** Para finalizar, Eladio lembra que "**a música não vive sem o intérprete"** (grifos nossos). Mesmo quando o compositor está sendo intérprete de si próprio, quando ele cria eletronicamente sua música, por exemplo, isso o torna "[...] um intérprete profundamente crítico, tanto que ele reformula muitas vezes a sua concepção até [chegar] ao produto final".

Sobre a afirmativa de Eladio, fazemos algumas considerações. A Música, como a Dança e o Teatro, exige a presença do intérprete para promover a mediação entre o compositor e o público. Já em outros campos artísticos – Literatura, Cinema, Artes Plásticas – a figura do mediador não é necessária, pois intérprete e público tornam-se uma única pessoa. Segundo Lucila Tragtenberg, a Literatura e "[...] as Artes Visuais (como a pintura, arquitetura, escultura) não necessitam de um intérprete para recriá-las, pois são construídas em caráter definitivo (...)".[58] Entretanto, a autora chama a atenção para o fato de que "[...] o intérprete não surge apenas como um elemento de ligação entre o compositor e o ouvinte, não se limita somente a realizar apenas os aspectos técnicos propostos pela partitura (...), que poderiam sugerir uma participação passiva e neutra neste processo".[59] Considerando a partitura "[...] um campo de possibilidades, uma promessa de música e não

[58] TRAGTENBERG, Lucila. *Intérprete-cantor:* processo interpretativo em reciprocidade criativa com o compositor na música contemporânea através dos intérpretes da obra de Luiz Carlos Cseko. 196f. 1997. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1997. p. 07.
[59] *Ibid.*, p.07-08.

como a realidade da obra", a participação do intérprete é resultado de uma ação criadora, na qual se manifesta a sua expressão artística e são contemplados aspectos próprios da sua personalidade.[60]

Entende-se, portanto, que uma obra comporta diversas interpretações e junto a cada intérprete pode surgir uma nova concepção. No caso da música eletrônica, Tragtenberg apresenta a seguinte questão: "[...] o aspecto fundamental que focaliza junto à prática da música eletrônica é que a fita magnética produzida já é a própria obra, não há partitura a ser interpretada. A fita engloba a realidade de composição e interpretação da obra". Nesse caso, o compositor personifica o intérprete, diz Tragtenberg, como fora mencionado anteriormente por Eladio.[61]

Acrescentando a essa reflexão o comentário de Raul do Valle acerca da autonomia e valorização do intérprete na coautoria de obras, propomos a sua continuidade a partir da visão de Gilberto Mendes. Por tratar-se de um compositor que escreveu diversas obras aleatórias, Gilberto Mendes aborda o tema em seu livro *Uma Odisséia Musical* e elogia a formidável interpretação e coautoria do pianista Paulo Sérgio Guimarães Álvares em sua obra *Blirium C-9*. "Quando Blirium é magnificamente realizada, não posso dizer: que bela obra eu compus! Na verdade, o autor é o intérprete. Meu mérito está em que ele não poderia ter criado a obra sem a minha, poderíamos comparar, maquininha de filmar. Ele fez o filme com a maquininha que construí".

O compositor relata um interessante fato envolvendo *Blirium C-9*. Mendes recebeu uma carta do diretor de um Centro Musical de Amsterdam, Michiel Clay, comunicando a intenção de incluir sua obra em um concerto. "Acontece que minha '*wonderful piano composition'* tinha sido criada pelo pianista brasileiro Paulo Guimarães Álvares (mais conhecido como Paulo Bartók, quando estudante, circulando pelos corredores do Departamento de Música da ECA-USP), que vem tocando meu *Blirium* em muitas cidades européias: Colônia, Berlim, Amsterdam, inclusive no mitológico Festival de Darmstadt". Coube então a Gilberto Mendes explicar que, nesse caso, ao ser executada por outro pianista, outra obra seria apresentada, visto que ele só poderia enviar a receita, a

[60] TRAGTENBERG, Lucila. *Intérprete-cantor:* processo interpretativo em reciprocidade criativa com o compositor na música contemporânea através dos intérpretes da obra de Luiz Carlos Cseko. 196f. 1997. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1997. p.14.
[61] *Ibid*., p.16.

maquininha que inventou. E finaliza: "[...]tudo tem suas compensações; se a obra soar muito mal, posso dizer que o responsável é o intérprete, não foi o compositor [...]".[62]

Assim como Odette Ernst Dias reivindicou o direito do intérprete de modificar algumas coisas numa obra musical, uma vez que o instrumentista e o cantor conhecem profundamente os recursos do instrumento e da voz e sabem como vai funcionar a ideia do compositor, Valle defendeu uma maior valorização dos instrumentistas. Ao levantar as questões: "[...] será que a gente concede aos instrumentistas o papel que cabe a eles? Ou o que está escrito, está escrito, tem até uma bula pra isso? Será que não estamos sendo um pouco pretensiosos?", percebemos sua preocupação em dar "voz" ao intérprete, reconhecendo o seu potencial artístico e criador.[63]

Podemos citar como exemplo de integração vivenciado entre compositor e intérprete o projeto *Os recursos do fagote e a criação musical brasileira,* desenvolvido pelo fagotista Benjamm Coelho, sob orientação de Carlos Kater. Foram feitas encomendas a quatro compositores mineiros: Oiliam Lanna, Eduardo Campolina, Gilberto Carvalho e Eduardo Bértola, que tiveram liberdade para escrever para formações segundo o critério de cada um, provocando "[...] um dialogo constante que favoreceu o crescimento de ambas as partes". As obras foram apresentadas no evento Música Contemporânea Latino-americana, em 1992 e, posteriormente, gravadas em estúdio.[64]

Merece nossa atenção o fato de o I Encontro de Compositores Latino-americanos de BH ter destinado um painel para discutir a difusão da música contemporânea brasileira e latino-americana, envolvendo intérpretes e compositores, nos dando a dimensão da importância que o tema representa para o grupo organizador. A partir de consecutivas discussões, alguns eventos de música contemporânea passaram a incorporar o nome intérprete em sua denominação, como forma de reconhecimento à insubstituível função social que este possui. Duas situações podem ser evidenciadas em 1992, o compositor

[62] MENDES, Gilberto. *Uma Odisséia Musical:* dos mares do Sul à elegância pop/art-decó. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo e Editora Giordano, 1994. p.85.

[63] Este tema foi amplamente discutido em LOVAGLIO, Vânia Carvalho. *Eladio Pérez-González:* um militante da música brasileira. 129f. 2002. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, 2002, por meio de depoimentos de diversos compositores.

[64] As obras foram analisadas pelos alunos de Especialização, apresentadas nos *Ciclos de Análise Musical*, e alguns trabalhos foram editados nos Cadernos de Estudo de Análise Musical. OLIVEIRA, Nelson Salomé de. *A Música Contemporânea em Belo Horizonte na década de 80.* 129f. 1999. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro, 1999. p. 37. Também reconhecido como III Encontro de Compositores Latino-americanos de BH, a programação do referido evento será apresentada posteriormente.

Dante Grela coordenou um evento em Rosário, denominado *Encuentro de Compositores y Intérpretes*, e, em 2002, o IV Encontro de Compositores passou a se chamar IV Encontro de Compositores e Intérpretes Latino-americanos de BH.[65]

Ao iniciar sua exposição, Ernst Widmer[66] retoma Harnoncourt – "[...] a criação que nós produzimos não corresponde mais a demanda" – e considera que, "[...] até certo ponto, o ouvinte hoje se tornou um ruminante e, conseqüentemente, o intérprete também. Nós viramos ruminantes". Historicamente, sempre houve a expectativa do público pelas composições mais recentes, pelas novas produções. Esta era "[...] a grande surpresa, a grande necessidade, a alimentação sempre vinha de conhecer coisas novas, porque o que já se conhecia, já se integrava à gente, não tinha tanta graça como hoje o pessoal está querendo achar".

Utilizando-se do termo círculo vital para referir-se ao ciclo de ações que compõe a produção, distribuição e divulgação, Widmer substitui o termo consumo de música por alimentação. "Falamos de consumo por causa da contingência, do consumismo, mas no fundo não é consumo, é auferição, uma coisa que fica, não que entra e sai do outro lado". Dentre os pontos de entrave para esse círculo vital funcionar, Widmer chama a atenção para o desconhecimento da música latino-americana. Considerando que os compositores ali presentes, profissionais, se desconhecem e desconhecem o que é produzido neste continente, Widmer alerta: "[...] e o que falar daqueles que têm menos possibilidade de se informar e de fazer com que a nossa música chegue até eles?"

Conhecedor do público europeu e latino-americano de música contemporânea, Widmer considera esse continente privilegiado em termos de receptividade do público e cita dois exemplos:

> Durante algum tempo na Bahia, a gente fazia regularmente música contemporânea nos programas. Uma vez a gente não fez e o público veio perguntar: "mas o que aconteceu?", reclamando pela falta do alimento novo. E uma vez o conjunto Música Nova tocou no teatro Solis, no Uruguai, e tinha um cartaz bonito que a embaixada fez – Música Nova –

[65] Esse tema será também abordado pelo compositor Leonardo Sá durante o II Encontro de Compositores, em 1988, quando este chama a atenção para a importante função social que compositor e intérprete exercem nos processos de produção e difusão da música contemporânea.

[66] Nascido em 1927, o suíço Ernst Widmer veio para o Brasil a convite de Koellreutter para lecionar nos Seminários de Música da Bahia nos anos 50 e permaneceu em Salvador até 1990, ano de sua morte. Juntamente com outros compositores baianos formou o Grupo de Compositores da Bahia.

> Bahia. O público achou que era samba, porque não conhecia outra coisa do Brasil, e encheu o teatro. Eu não sabia desse fato, mas fiquei estatelado com tanta gente. Mas estava acostumado, porque antes tocamos no Paraguai e os dois concertos estavam cheios. (...) Quando eu regi a primeira peça, eu senti nas minhas costas o estranhamento do público, mas ele assistiu calmamente o concerto até o fim. Foi o maior sucesso! Nunca, em nenhum lugar, nós fomos tantas vezes interpelados na calçada no dia seguinte: "quando é o próximo concerto?"

A partir dessas experiências, Widmer expressa sua indignação frente a uma série de erros que vêm prejudicando esse círculo vital: a falta de edição, de pagamento de direito autoral, de divulgação certa com cartazes-chamarizes, Música Nova-Bahia, além de certa esclerose nas chamadas escolas de música, "conservatórios", onde o espírito conservador obstrui o caminho para uma música nova. Widmer é contrário a construção "[...] de pontes de safena nesse círculo cultural tão importante" e lamenta que o nosso público esteja subalimentado.

Luiz Carlos Csekö pede a palavra para fazer um comunicado que vem acompanhado por uma nota de protesto. Por meio de um panfleto, o compositor teve contato com um centro de música nova nos Estados Unidos que lhe solicitou o envio de algumas fitas com boa qualidade de gravação. Essas lhe foram pagas com a promessa de que seriam colocadas no mercado. Até o momento, Csekö está satisfeito com o resultado do acordo, mas tem dúvidas quanto à questão do direito autoral. Quando irá receber?

Apesar de acreditar na alternativa, o compositor trazer panfletos para serem divulgados no I Encontro, ser uma maneira interessante de difusão e divulgação, Csekö também faz crítica ao sistema que a promove por entender que, quando há o movimento individual do músico em busca de patrocínio às fundações internacionais, como a Fullbright, necessariamente isso acaba chegando a Ford. Para Csekö, "[...] essas fundações estão monopolizadas por uma máfia de compositores (...) e quem tem acesso a elas são dois, três ou quatro, que manipularam essas fundações durante 20 anos de ditadura, concomitante com todo o processo de repressão que a gente passou". O fato dessas pessoas terem conseguido "[...] um lugar ao sol junto a essas fundações e o Brasil nunca mais ter se referiu a isso", provoca perplexidade no compositor. Contudo, deseja que se sejam criadas alternativas similares no Brasil.

Das intervenções apresentadas ao longo dos trabalhos, destacamos o problema de formação do instrumentista apontado por Paulo Sérgio Guimarães Álvares que entende que

a questão da interpretação não é levada muito em consideração. Ela envolve o prazer proporcionado ao intérprete (e ao público) e o fato dele "[...] ser uma pessoa que tem determinados problemas e que devem ser resolvidos". Portanto, "[...] o intérprete tem o direito de escolher uma diversidade de linguagens que vai convir com o seu desenvolvimento instrumental".

Paulo Sérgio procura justificar as críticas que vem recebendo "[...] por interpretarmos outros autores que não sejam latino-americanos e estarmos utilizando verbas para divulgar outros autores que não sejam latino-americanos".[67] Fora a diversidade de linguagens que um número maior de autores contempla, Paulo Sérgio relata que já enfrentou vários problemas para dar continuidade aos conjuntos camerísticos criados. A Sonata para dois pianos e percussão de Béla Bartók é um exemplo. Após sua apresentação, o trabalho foi interrompido "[...] porque não existe repertório para a mesma formação instrumental"

Paulo Sérgio toca num ponto abordado por Eladio, o confronto com a música tradicional e com a música contemporânea e latino-americana. Se os intérpretes "[...] não [tocarem] a música latino-americana e [preferirem] coisas mais facilmente vendáveis, tanto o intérprete quanto o compositor permanecem alheios a um programa de atuação cultural". O problema só será vencido quando houver um espaço profissional mais amplo que possa atender a necessidade de sobrevivência dos músicos, enfatiza Paulo. "Os músicos de orquestra vão continuar tocando Brahms porque eles recebem para tocar Brahms". Portanto, é preciso "[...] subverter essa ordem com pequenos eventos que possam agilizar esse processo". Caso contrário, a situação pode se tornar insolúvel.

Em conversa com o compositor León Biriotti acerca da conquista de público para a música contemporânea que, "[...] geralmente, permanece isolada em guetos, em festivais, onde se toca durante uma semana toda a música latino-americana e se esquece, por exemplo, que existe um público que está longe desse repertório", Paulo Sérgio defende as "[...] programações mistas, onde se fundam autores internacionais e latino-americanos, mas de estilos e épocas diversificados (...) para atrair pessoas que não freqüentam esse nosso ciclo tão específico".

[67] Provavelmente, as críticas recebidas devem referir-se à programação dos Ciclos de Música Contemporânea e os Simpósios para pesquisadores de Música Contemporânea, eventos promovidos pela FEA que ele coordena, onde há uma parcela pouco significativa de autores latino-americanos nas programações artísticas.

A professora Dagmar Bastos de Paula retoma a questão da educação do músico, "uma via muito preciosa capaz de solucionar esses problemas", e considera "[...] o intérprete peça fundamental e absolutamente necessária para a compreensão da obra, já que é impossível ao público chegar próximo dessa obra". Dagmar ressalta o trabalho dos bons intérpretes, aqueles que fazem jus ao nome "e, às vezes, até salvam a música". Cita o exemplo de Eladio que diz: "me dá a obra e canta a [música] de todo mundo".

Dagmar sugere aos compositores que encontrem uma maneira de fazer circular a sua produção, **"porque na era da comunicação tão vertiginosa a gente está custando muito pra chegar até o outro"** (grifos nossos). Quanto às ideias de Eduardo Bértola, de que "[...] a consciência de grupo deveria se formar dentro do próprio grupo de compositores e intérpretes", Dagmar sente que isso não acontece em função de uma postura individualista e pouco participativa de alguns, além de uma acomodação em favor de um jogo de poder que faz com que os grupos que ganhem ascendência, levem consigo os seus pares.

Trazendo a discussão para o âmbito universitário, Dagmar reclama da falta de relacionamento interdepartamental na universidade. "Algo que sempre me chocou foi ver grandes profissionais e artistas de outras áreas, da literatura, da pintura, completamente em dia com a expressão cultural de sua área e estar numa defasagem vertiginosa em relação à música de seu tempo". Seria de primordial importância que houvesse essa aproximação entre as áreas, "[...] porque eles têm classes à mão, eles passam as idéias e não conhecem a música [de hoje]. Há um desentrosamento que precisa ser superado".

Com respeito à educação musical, Dagmar questiona quem são os professores de música dos colégios e defende uma postura mais ativa por parte do músico nesse contexto, pois as pessoas que atuam nessa área não são profissionais. "Como a música se presta à pessoa tocar violão e cantar canções populares, os meninos desde cedo já tem um direcionamento completamente irreal e sem nenhuma criatividade. Eles são podados no início e, depois que esclerosou, fica difícil voltar atrás, recuperar".[68]

Beatriz Balzi comemora sua recente conquista no Curso de Piano da Unesp: "[...] consegui aumentar para quatro peças, exigência mínima de obras para piano de autor contemporâneo, sendo duas de autor brasileiro, dentro do nosso século". A professora admite trabalhar com bastante cooperação por parte dos colegas e como idealizadora da

[68] Essa questão será tratada no campo da educação musical.

proposta se prontifica a colaborar sempre que tem oportunidade. Apesar de não se considerar uma maestrina, pois tem muito o que aprender, dentro de suas possibilidades e por sorte, Balzi recebe frequentemente alunos para orientar.

Em conversa com a pianista Celina Szrvinsk, Balzi compreende que os problemas centrais têm sua raiz na formação do professor e dos alunos. “Eu acho que as coisas têm que se dar paralelamente, porque se você vai educar uma pessoa, ela tem que aprender a ouvir. Vai ouvir o quê? E uma coisa mal tocada como vem acontecendo [...]” Com seu senso de humor, Balzi expõe certas sutilezas decorrentes de sua dupla cidadania. “Se eu quiser impor a música latino-americana, é porque [sou] de língua espanhola. Então, não posso ainda me aventurar a exigir a música latino-americana, mas vamos dizer contemporânea em geral. Mas é claro que vou dar latino-americana”.

Para Beatriz Balzi, o momento está se mostrando diferente. Em viagens pelo interior do Estado, as pessoas têm lhe pedido obras e demonstrado interesse pelo assunto. Teodomiro Goulart, entretanto, analisa a situação sob outra ótica: “[...] esse pedido é muito à base do xérox, à base de favor; não é uma procura grande, é um amadorismo muito presente”. Para Goulart, “[...] o artista não tem subsídio para trabalhar em composição, ele tem que cozinhar, trabalhar em banco pra poder ter uma profissão de compositor. Vira uma vocação!”[69]

Professora recém-contratada pela Escola de Música da UFMG, Celina Szrvinsk comunica a realização de um projeto de pesquisa de sua autoria, visando divulgar a música contemporânea por meio da educação musical. Um dos problemas que Szrvinsk tem enfrentado é a falta de partituras para alunos que estão iniciando no instrumento. “Nós encontramos obras de Bach, Schumann, Bártok para iniciantes, [mas] tenho tido uma dificuldade enorme para conseguir as obras dos compositores contemporâneos, principalmente latino-americanos”. Dividindo suas preocupações com o pianista Paulo Sérgio, ambos reforçaram a importância de os alunos terem contato com essa nova linguagem desde cedo, para que não seja criada “[...] uma idéia pré-concebida sobre música contemporânea e não [haja] muita resistência”.

Fazendo referência ao já conhecido refrão – nós não nos conhecemos – Szrvinsk reforça sua preocupação como intérprete – “[...] se vocês entre vocês não se conhecem,

[69] Essa questão será amplamente discutida no painel relativo à Formação do Compositor.

quanto mais a gente!" Ao lançar a pergunta: "qual dos senhores tem obras para iniciantes?" Szrvinsk toca em dois pontos cruciais: permite aos compositores uma reflexão acerca da inexistência de um repertório para um determinado público, tão imprescindível quanto outro qualquer e, a partir dessa constatação, que eles se sintam motivados a produzir esse material pedagógico.[70]

Como último a intervir no painel, Paulo Costa Lima chama a atenção para a necessidade de "[...] desenvolver a sensibilidade para os temas mobilizadores de grande público. Isso deveria ser exercitado da mesma forma que contraponto e harmonia numa escola moderna". Deve-se fazer constantemente a pergunta: o que este sujeito que estuda pode mobilizar dentro da comunidade?, uma vez que "[...] a difusão passa pela mudança de nível educacional e este vai ser o grande problema [a ser enfrentado]. Enquanto o nível educacional for baixo, nós voltamos ao *status quo*, voltamos ao mesmo tema". Apesar de ser uma questão de grande importância social, Lima lembra que isso não "[...] deve atrapalhar as nossas atividades de laboratório e a nossa melhor produção de idéias. Isso tudo não pode parar, tem que conviver e migrar pra essas novas estratégias que devem chegar aos nossos festivais e nossas semanas de música contemporânea".

Finalizando este conjunto de discussões, faremos uma aproximação entre o pensamento de Beatriz Balzi e as ideias de Nélson Salomé de Oliveira, no sentido de vislumbrarmos as alternativas possíveis para a mudança do quadro atual. A primeira diz: "[...] para o instrumentista latino-americano contribuir na difusão da música contemporânea de seu país não é necessário que ele se especialize nela. Basta que ele amplie seu repertório, acrescentando obras dos compositores de seu país e do restante da América Latina". O segundo comenta: "[...] enquanto as instituições de ensino de música não se preocuparem com a inclusão em seus currículos de um repertório atualizado, com uma adequação de ensino de disciplinas teóricas, visando atender esse repertório, será difícil conceber um

[70] Ainda durante o Encontro, na esperança de contar com uma efetiva participação dos compositores, Celina Szrvinsk comunica que irá colocar novamente os questionários à disposição dos mesmos, reiterando que a Editora Novas Metas fará a edição das obras. Cita o exemplo de Ernst Widmer que, até há pouco tempo oferecia resistência para compor para crianças e hoje tem álbuns dedicados ao público infantil. Reforçando sua argumentação, Szrvinsk lembra que, "[...] daqui a 10 anos, se for feito um novo encontro como esse e não tiver sido visto esse problema da educação, nós vamos ficar discutindo novamente que as obras não são executadas e as edições não são conhecidas". Seu projeto será reapresentado no II Encontro.

resultado satisfatório, tanto no que tange a formação de intérpretes quanto, consequentemente, de público".[71]

Por meio das colocações de Beatriz Balzi e Celina Szrvinsk, e de outros intérpretes como Berenice Menegale, Paulo Sérgio Guimarães Álvares, Odette Ernest Dias e Eladio Pérez-González, que estão pontuadas no painel dedicado à função do intérprete, podemos perceber que as ações empreendidas por determinados professores-intérpretes que atuam em instituições públicas ou particulares de ensino, como é o caso da FEA, denotam um compromisso com a divulgação da música contemporânea brasileira e latino-americana. O pedido para compor obras para alunos iniciantes, a inclusão de música contemporânea brasileira e latino-americana nos currículos das instituições universitárias, nos concertos e recitais, são exemplos de atitudes que podem ganhar maior proporção se tomadas de forma conjunta e através de um projeto político-cultural.

Além da edição de partituras, fator imprescindível para que o repertório de música contemporânea brasileira e latino-americana chegue às mãos do intérprete o mais cedo possível, a edição de discos ou fita-cassete (CDs) e a publicação de revistas e livros especializados representará um importante investimento na construção de um material musicológico para pesquisa e apreciação musical de estudiosos e leigos.[72]

2.1.2.3 Musicologia

> Há um desconhecimento total acerca da produção latino-americana nas universidades, *locais considerados usualmente como sede de produção do saber*.
> (Carlos Kater)[73]

Esteve presente ao I Encontro de Compositores Latino-americanos de BH o musicólogo alemão/uruguaio Francisco Curt Lange, personalidade de longa data envolvida

[71] OLIVEIRA, Nelson Salomé de. *A Música Contemporânea em Belo Horizonte na década de 80.* 129f. 1999. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro, 1999. p.83.
[72] Esta questão será amplamente discutida durante o II Encontro de Compositores no painel Edição e gravação de música.
[73] Doutor em Musicologia pela Sorbonne, Carlos Kater ingressou na Escola de Música da UFMG no final de 1988, onde desenvolveu importantes atividades como "a criação e coordenação do Núcleo de Apoio à Pesquisa, do Laboratório Integrado de Criação e Interpretação Musical, do Laboratório de Música Colonial Brasileira, sendo também diretor do Centro de Pesquisa em Música Contemporânea por dois anos (92 a 94)". Criou a revista Música Hoje e os Cadernos de Estudo, que possui convenio com a Editora Atravez de São Paulo. OLIVEIRA, 1999. p.36.

com as questões da música latino-americana.[74] "Eu não vou exagerar se digo que 300 ou 400 jornais da América Latina recolheram as minhas idéias expressas através do Americanismo Musical. E o entusiasmo foi muito grande, mas a situação não mudou inteiramente, por diversas razões".[75]

O comparecimento de Curt Lange ao evento causou certa surpresa por ter acontecido de forma não prevista. Ao trazer à tona as dificuldades enfrentadas pelos compositores no momento, os problemas econômicos, a falta de comunicação e o internacionalismo econômico dirigido por poderosas empresas, Lange defende a necessidade de "[...] atualizar a mentalidade dessa gente para eles saberem que existem compositores latino-americanos, que estão escrevendo numa linguagem nova e que pretendem criar alguma coisa que seja substancialmente americana, sem necessidade de entrar no folclore".

Curt Lange tem buscado divulgar a música latino-americana na Europa, apesar de encontrar resistência. O predomínio de uma mentalidade eurocentrista levou Curt Lange a ter sérios embates em Bohn (Alemanha), pois havia a intenção de enviar grandes orquestras sinfônicas para a América Latina "[...] para nos fazer ouvir a 5ª Sinfonia de Beethoven, uma de Brahms e mais alguma coisa". Como esta não era uma forma correta daquele país cooperar com a América Latina, Lange "[...] [sugeriu] que mandassem pequenos conjuntos para co-participar com os elementos locais e trabalhar juntos, por exemplo, música de câmara". Uma outra forma da Alemanha ajudar a manter uma orquestra sinfônica na América Latina seria atender a "[...] um pedido da Bolívia, solicitando arcos e cordas que estavam em péssimas condições". Para Lange, "[...] isto os países que têm dinheiro podem fazer. Não há necessidade de levar uma orquestra sinfônica para La Paz".

Na época em que era Adido Cultural da Embaixada do Uruguai, em Bohn, Lange tentou inutilmente convencer o diretor da Sinfônica de realizar uma semana latino-

[74] Curt Lange faleceu em 1997, aos 94 anos de idade.

[75] O Americanismo Musical foi um movimento de estímulo e valorização à música das Américas, criado por Curt Lange em 1933, frente à indiferença governamental da maioria dos países latino-americanos em relação à arte musical. KATER, Carlos, *Música Viva e H.J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade.* São Paulo: Musa Editora/Atravez, 2001; p.224. Em 1942, ao lançar o primeiro número da Revista Música Viva, um órgão oficial da Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores, Curt Lange lembra o importante trabalho iniciado por Hermann Scherchen na Europa e que teve continuidade no Brasil nas mãos de um grupo de jovens. Entretanto, não menciona o nome de Koellreutter, "bem como o papel que vem desempenhando na organização e direção do movimento brasileiro, visto que seu interesse é incorporar esta iniciativa ao Americanismo Musical por ele criado". *Ibid.*, p.227.

americana na cidade, partindo do princípio que ele tinha visitado o México e parecia ser uma pessoa sensível à causa. “Mas ele foi ao México só para levar a sua música e não se interessou por um só compositor, como acontece até hoje”. Diante do consumo extraordinário de música erudita na Europa, Lange propõe que todos os instrumentistas que venham à América Latina “[...] levem consigo uma pequena bagagem de obras latino-americanas. É uma obrigação moral! Se eles vêm aqui para ganhar [dinheiro], por que não se interessam por nossa atividade musical, por nossos compositores?”

Quanto ao trabalho de restauração de obras em Minas Gerais (iniciado há 30 anos, sem ter sido ainda publicado), Lange se orgulha de dizer que apresentou essas obras em todas as partes do mundo e que, hoje, teria um campo vasto de divulgação, tanto nas igrejas católicas e protestantes, quanto nas salas de concerto. Espera que aconteça o mesmo com a música contemporânea, que seja apreciada por pessoas importantes na Europa.

Lange conclama a todos para a busca de uma unidade, “[...] para podermos nos expressar, não como indivíduo que protesta e sim como entidade”. Apesar de estar de mudança para a Venezuela, Lange reforça o compromisso com o movimento americanista e lança a proposta de criação de uma sede latino-americana em BH, como resultado das ações que foram implantadas por Berenice Menegale no passado e tomando como exemplo a realização do I Encontro de Compositores Latino-americanos.

Em sua intervenção, a pianista Beatriz Balzi ressalta que o problema não se restringe à Alemanha, “[...] os nossos governos empregam dinheiro em festivais de Beethoven, que estamos cansados de ouvir. Se empregassem esse dinheiro para patrocinar composições novas, latino-americanas ou do próprio país [...]” Para Beatriz Balzi, o discurso de Lange é bastante oportuno, por entender que aquele é o momento de se construir algo mais sólido em relação à política.[76] Balzi informa a aprovação de um projeto de pesquisa coordenado por ela junto à Universidade Estadual de São Paulo – levantamento de obras para piano de compositores hispano-americanos do século XX – e relata um fato que lhe chamou a atenção: ao dirigir-se à reitoria em busca de apoio da Fundação de Apoio a Pesquisa do Estado de São Paulo – Fapesp, ouviu “[...] da presidente da Comissão de

[76] Aproveitando a oportunidade, Berenice Menegale comunica a criação de uma comissão, coordenada por Rufo Herrera. “Justamente para recolher todas estas opiniões e para trabalhar durante esses dias numa proposta concreta de continuidade. O Encontro teria necessariamente que ser o começo de uma série de ações”. Rufo Herrera completa: “[...] estamos redigindo um documento, que seria uma declaração de princípios numa parte, e uma proposta que seria talvez a ideologia do Encontro”.

Regime de Trabalho que a sua pesquisa era muito oportuna porque eles estão politicamente interessados em propiciar todo tipo de intercâmbio latino-americano".

Percebendo o momento como uma ocasião favorável, Balzi ressalta a necessidade de haver um respaldo político. Para Curt Lange, é preciso saber pedir. "Eu estou acostumado, eu sou um pedinte permanente, e quantas vezes sem o menor sucesso. Mas tem que insistir novamente". Em seus frequentes contatos em busca de apoio, Lange cita uma experiência hilária vivida junto a um ministro (talvez da Cultura, da Educação ou de Relações Exteriores) envolvendo a atividade musicológica. Este lhe disse: "[...] ah, o senhor é musicólogo. Eu tenho um filho que é um grande musicólogo". Como Lange conhece todos os profissionais da área, não lhe veio à lembrança quem seria esta pessoa. O senhor completou: "[...] veja, o meu filho tem dez anos. O dinheiro que eu dou a ele, ele compra discos".

Ao narrar esse fato, que levou o público à gargalhada, Lange toma como parâmetro o nível de desinformação que cerca os nossos políticos, com o agravante de que são esses indivíduos que, geralmente, vão ocupar os cargos na área de cultura. Deve-se considerar ainda a oscilação política reinante na maioria dos países da América Latina, que gera grande instabilidade com relação a recursos e apoios para projetos culturais. "Quando entra um secretário de cultura ele nomeia a sua gente. Quando ele renuncia, eles todos têm que ir embora". Com os frequentes "vais-e-vens" políticos, Lange teme pelo futuro. "Mas não sei até que ponto o compositor contemporâneo pode bater a porta e dizer: eu sou o homem de hoje, um homem contemporâneo e tenho direito a uma expressão legítima. Pode ser nacional, pessoal, ou individual, mas eu estou aqui, peço cooperação".[77]

Lange incentiva os participantes a criarem uma espécie de irmandade com o intuito de contemplar os interesses comuns da categoria e, dessa forma, se constituir uma unidade latino-americana, colocando-se à parte a questão particular de linguagem estética. Apesar do importante movimento individual que cada compositor ou intérprete esteja realizando em favor da música de seu país e da América Latina, a ideia de se criar uma unidade política para se discutir questões relativas à realidade da música latino-americana, exigiria a

[77] Poderemos observar ao longo desse trabalho, que a oscilação de cargos políticos na área da cultura e seus prejuízos para a classe será frequentemente denunciada por diversos compositores da América Latina, oriundos de países que estiveram submetidos ao regime de ditadura militar nas décadas anteriores.

mobilização de um número considerável de pessoas, daria às decisões do grupo a força política necessária, podendo inclusive vir a alterar o quadro político-cultural estabelecido. Considerações semelhantes a esta serão feitas por Antônio Jardim, após a exposição do presidente da Sociedade Brasileira de Música Contemporânea Paulo Affonso de Moura, pensada em termos regionais, e Carlos Kater.

Ciente da precariedade e eventualidade dos recursos advindos do governo para a divulgação da música brasileira e latino-americana, visto que grande parte é destinada à promoção de música estrangeira, Beatriz Balzi acredita que a realização de intercâmbios latino-americanos seria uma oportunidade de avanço. A aprovação de seu projeto de pesquisa pela Fapesp, o que constituirá um importante acervo para o trabalho de professores e intérpretes, lhe dá indícios de que uma sutil mudança política estaria ocorrendo em favor da música contemporânea. O compromisso de Balzi como docente e intérprete com a divulgação da música contemporânea latino-americana será melhor apreciado no campo da interpretação.

Ainda nesse grupo de discussão, surge a proposta do equatoriano Gerardo Guevara, de criação de um acervo de obras de compositores latino-americanos em Belo Horizonte para, em seguida, se iniciar um trabalho de edição. Guevara sabe que a questão é delicada, pois envolve os direitos autorais, mas cita os exemplos da Sociedade de Direitos Autorais da Argentina e do Uruguai que têm dado certo.

A questão dos direitos autorais é mais um problema a ser tratado, diz Curt Lange. “Todas as sociedades de autores estão dominadas por compositores de música popular que ocupam uns 75% a 80% e mandam nessas casas. E isto é muito prejudicial para os compositores de música erudita”. Quanto à proposta de Guevara de se instituir uma contribuição permanente, Lange acredita que ela não irá se concretizar “[...] porque é um problema legal que pode demorar anos para que se consiga uma solução”.

Ao pedir a palavra, o argentino Manuel Juárez recordou a existência de um antecedente na América Latina, a Sociedade de Autores do México. O México é o primeiro país da América Latina que há muitos anos tem a prática de edição de obras de compositores deste século cuja finalidade maior não é o retorno financeiro. Em entrevistas realizadas com Ernesto Halftter e outros em Buenos Aires, nos anos 1972-1973, ficou estabelecido que esse dinheiro seria destinado à edição dos associados, compositores de

música sinfônica e de câmara. Juárez informou que, em 1959, foi criado na Argentina "[...] o Fundo Nacional das Artes, uma entidade que arrecada todo o dinheiro dos compositores de domínio público (compositor falecido há mais de 50 anos) para destiná-lo ao fomento da difusão de obras de autores argentinos".[78]

Retomando as palavras de Guevara a respeito da Sociedade de Autores em Montevidéu, León Biriotti admite que, "[...] ainda assim não se consegue cobrar os direitos autorais das obras de compositores nacionais tocada por nossa orquestra sinfônica municipal. Eu nunca cobrei um só centavo!" Biriotti lembrou a existência de centros de informação musical em vários países e apoiou a ideia de Guevara. "Já que nós não podemos ter um centro de informação musical em cada país, por que não um centro latino-americano em Belo Horizonte, Minas Gerais, para divulgar no resto do mundo?"

Quanto à afirmação de que os europeus não têm interesse pela música de nossos países, León Biriotti, que também é oboísta, manifestou opinião distinta do maestro Lange. "Minha experiência como intérprete me mostra exatamente o contrário". No Festival de Praga, do ano passado, pediram a Biriotti um concerto de um compositor latino-americano e, após enviar uma lista de nomes, elegeram o Concertino de Breno Blauth. "Eu toquei e ficaram totalmente frustrados, porque perceberam que era muito parecido com o que eles faziam, não tinha aquele exotismo do samba que estavam esperando ou alguma inovação". Entretanto, este não é o único caso, Biriotti já tocou em Londres, Roma, juntamente com compositores latino-americanos.

Nesse momento, se instala uma breve discussão, pois há divergência de opiniões. A resposta de Curt Lange é que "[...] o interesse dos países que estão por trás da Cortina [de Ferro] é muito maior e mais legítimo, mas isso não significa que há um amplo desejo por conhecer, porque essa gente toda está muito limitada em matéria de conhecimento". O caso de Biriotti "pode ser considerado acidental, mas não é o geral". Manuel Juárez rebate a afirmação de Biriotti, não pretendendo "[...] desautorizar sua experiência como intérprete, nem compará-la a experiência de 40-50 anos do professor Lange", que "[...] sabe perfeitamente como a Europa trata sistematicamente a América Latina". Aproveitando a ocasião, Juárez comunicou ao público a sua experiência de doze anos em direitos autorais e se colocou à disposição para esclarecer possíveis dúvidas. Contudo, Berenice Menegale

[78] O tema edição e gravação de música será extensamente abordado no painel apresentado durante o II Encontro de Compositores.

informou que o tema será matéria de discussão em outra reunião e estava sendo aguardada a presença de “Henrique Gandelman, o maior especialista em direito de autor no Brasil”.

Ao final, Berenice Menegale procurou aproximar a questão da realidade local e relatou sua experiência em realizar projetos em Belo Horizonte por meio da iniciativa privada, “[...] mesmo que se tenha que buscar o apoio oficial, porque quando é oficial ele não permanece. Quando muda a política, muda a administração também, então as coisas não têm continuidade”.

Em sua intervenção, Jean Pierre Kaletrianos identificou dois aspectos importantes no debate: um mais social, que pode ser compreendido a partir da indagação – “[...] como que a gente vai se comunicar socialmente e se salvar como compositores?” – e um segundo, que demanda uma conscientização coletiva do problema. “O que nós podemos fazer por nós mesmos? Evidentemente que as duas questões não são contraditórias, mas complementares”.

Ao recuperar algumas falas anteriores – a maneira como a Europa nos trata, as experiências vividas pelo maestro Curt Lang que podem ser comparadas a piadas culturais (“essas pessoas que falam em nome da música que um menino de dez anos é um grande musicólogo [...]”) e o sentimento de sermos eternos pedintes – Kaletrianos concluiu que “não vale a pena recorrer a essas pessoas”. O que precisa ser feito é investir nessa parte social, “que é muito mais de organização interna do que de pedidos”. Considerando que o problema tem sua raiz na educação e que nossa maneira colonialista de ficar pedindo sempre não ajuda muito, Kaletrianos acredita que é possível “[...] encontrar outras maneiras latino-americanas dentro dessa pobreza que a gente vive” e que esconde uma grande riqueza humana.

Para Beatriz Balzi, qualquer mudança tem que começar pela conscientização do que somos. “Somos preguiçosos, estamos cheios de boas intenções que não se mantém, gente que você escreve e não responde, que está num simpósio e fala que vai mandar partituras e não manda, que pode ir pro diabo a América Latina. [São] maus latino-americanos!” Se essa é a nossa índole, “como fazer para mudar isso?” Kaletrianos não vê a situação de forma tão determinista e acredita que é possível haver uma mudança que vai depender, naturalmente, de cada um.

Ao buscar intermediar as duas posições, Teodomiro Goulart concorda que ambos têm sua razão, seja na parte financeira ou na capacidade de nos organizarmos a partir de nós mesmos. Goulart cita o exemplo de um dos patrocinadores da FEA: "[...] inúmeras vezes o Goethe Institut financia a cultura em todas as partes do mundo", mas em contrapartida, "[...] exige a execução de obras alemãs". Goulart acredita que "o preço desse dinheiro é muito alto, ideologicamente [falando]".

Retomando a questão da educação e, especificamente a falta de preparo dos músicos para a execução da música contemporânea, Kaletrianos relata uma recente experiência junto ao Festival de Música Nova de Santos e São Paulo, quando foram executadas obras de Carlos Kater, Conrado Silva e Lindembergue Cardoso. Como integrante da Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo, desabafou: "[...] nós conseguimos estraçalhar todas as obras e particularmente a obra do Kater, porque todo o esquema está completamente falho". Não basta o maestro querer fazer um concerto de música contemporânea, o compositor tem que saber quem vai executar sua obra. Como dizia Koellreutter: "o culpado é sempre o morto e não o assassino".

Patrícia Clair ressaltou sua preocupação quanto à participação do público nos eventos. "Eu acredito que todos esses temas são importantíssimos, mas acho também muito importante discutir o total desconhecimento do que seja música contemporânea por parte do grande púbico, justamente por causa desses problemas de difusão que ela enfrenta". Recuperando as palavras de Berenice Menegale acerca de que as iniciativas privadas é que vingam, Patrícia cita um projeto de música erudita realizado em praça pública, patrocinado pela Fiat. "Por que será que ninguém nunca pensou em fazer concertos de música contemporânea na praça, gratuitos?" Desse modo, o público "tem condição de saber o que é, afinal de contas, música contemporânea".

Patrícia Clair trabalha na área de comunicação e divulga os eventos da FEA. Por isso, percebe a dificuldade de muitos jornalistas quando vão entrevistar um compositor de música contemporânea, por não saberem exatamente o que é o seu objeto de trabalho. "Chegam a pensar que música latino-americana é música folclórica, [Grupo] Tarancón, alguma coisa assim". Patrícia defende a necessidade "[...] de encontrar patrocinadores para que essa música aconteça nas praças, em ambiente aberto", como concertos didáticos. Para que a música latino-americana ganhe espaço, ela tem que ser requisitada, defende.

Dá-se início a uma discussão acerca de sua proposição, de sua viabilidade, funcionalidade e possibilidade de conquistar o grande público para a música contemporânea. O compositor Luiz Carlos Csekö manifesta posição contrária à proposta e aproveita para denunciar que a música contemporânea vem sofrendo um boicote sistemático para a sua difusão, "a nível muito mais micro do que qualquer outra coisa". A possibilidade de reunir em praça pública "[...] 500 mil pessoas que ovacionem, chorem, gritem e cantem junto com a gente, assobiem o estribilho da música, sem nunca [tê-la] ouvido", está fora de cogitação. Ao contrário, vai aparecer "[...] um auditório minguado, [a gente] vai ter que sair por aí arrastando o público". Em resposta, Patrícia entende que, "[...] se cinco pessoas assistirem aquele concerto e na próxima vez forem 20, 30, eu acho que já está melhorando".

De certa maneira, Csekö está de acordo com Clair quando afirma que a divulgação é um trabalho lento, que "[...] tem ser feito a longo prazo e a partir de hoje. Também tem que ser levado às escolas". Csekö trabalha com oficinas de música para todas as idades e faz parte do seu projeto a divulgação da música contemporânea. Como educador, discorda frontalmente do termo iniciação musical. "Não se inicia ninguém, não é um rito de passagem, não é uma religião". Pensando no trabalho com as crianças e que serão o público de amanhã, o compositor sugere ações simples: colocar uma fita-cassete para que "elas possam ouvir uma peça contemporânea, entendeu?"

Com relação aos concertos didáticos na praça, Kaletrianos considera, sem dúvida, a ideia interessante, mas "[...] na prática, quem que vai fazer isso para o grande público? Em que condições será feito?" Para Kaletrianos, "[...] os concertos na praça também são desculpas para uma certa festa, politicagens para fins publicitários de empresas ou então para fins políticos mesmo".

Segundo Clair, esta é uma possibilidade de difusão da música contemporânea, "[...] já que não se consegue normalmente [espaço] em rádios, televisões e outros meios de comunicação". Entretanto, Kaletrianos lembrou que o repertório que se toca nos concertos em praça pública "[...] é aquilo que as rádios e televisões tocam – valsinha de Strauss, *La Gazza Ladra, O Guarany*, esse tipo de coisas depreciáveis que as pessoas conhecem e batem palma junto, entendeu?" O músico critica o aspecto populista que os concertos didáticos podem assumir. "Aconteceu de um maestro chamar as pessoas do público para

terem a ilusão de que regem a orquestra sinfônica. Aí foi o coitado lá e nós tocamos aquilo que ele regia. Isso que é o pior! Você já imaginou uma valsa de Strauss em quatro? Todos colaboram pra criar uma ilusão nas pessoas".

A impopularidade da música erudita e, especialmente, da música contemporânea é sempre um tema recorrente e será abordado com frequência em vários painéis do II Encontro, quando alguns compositores estarão preocupados com sobrevivência de uma "raça em extinção".

Ainda no I Encontro, no painel *A Formação do Compositor*, León Biriotti lembrou aos presentes que a sua situação era um pouco atípica, pois ele é compositor, mas não é professor de composição, mas sugeriu que fosse criada nos cursos de composição "[...] uma matéria relacionada com a pedagogia musical que, provavelmente, ajudará a solucionar muitos pontos vistos por nós". Em relação ao enorme crescimento da indústria fonográfica mencionado por Antônio Jardim, Biriotti enfatiza que ele existe "[...] essencialmente na área de música popular, uma vez que a nossa música é impopular. Sim, nós fazemos música impopular, portanto, as empresas não se sentem motivadas a criar uma indústria como esta". E lembra Harnoncourt, citado por Widmer: "[...] a música de hoje não corresponde mais à demanda".

Partindo da discussão anterior, a proposta de Patrícia Clair de se realizar concertos de música contemporânea em praça pública e da afirmação de Biriotti sobre a impopularidade da música erudita e o consequente desinteresse da indústria fonográfica em seu investimento, propomos uma reflexão.

Gilberto Mendes discute as relações que a mídia estabelece entre a música popular e a erudita. Diante de gigantescas audiências que a música popular tem, "[...] o músico erudito pode se encolher, intimidado, frustrado, pois o valor passou, para a mídia, a ser dado pelo número de audiência que um autor ou uma obra tem".[79] Mendes desmistifica qualquer possibilidade de a mídia vir a se interessar pela música erudita, seu interesse é o rock e outros gêneros populares, uma vez que está a serviço da economia de mercado. Tratando-se do mundo dos negócios, onde há sempre um grande investimento de capital e o objetivo da indústria cultural é atingir a massa de consumidores, "[...] a música erudita

[79] MENDES, Gilberto. *Uma odisséia musical:* dos mares do Sul à elegância pop/art déco. São Paulo: Edusp/Editora Giordano, 1994. p.60.

então, chega mesmo a ser censurada pela mídia, em nossos dias".[80] Nesse contexto, "[...] a mídia cumpre seu papel histórico de não se interessar pelo signo novo, até mesmo de não saber reconhecê-lo". Por esse motivo, Mendes defende "[...] que a música erudita deva ser preservada da ação predatória da mídia, da indústria cultural de hoje, que só pode destruir sua aura, como vem fazendo efetivamente".[81]

Quanto à realização de concertos em praça pública com o objetivo de difundir amplamente a produção musical brasileira e latino-americana da atualidade, posição declaradamente contrária manifestada por Csekö, e a experiência de Kaletrianos de participar desse tipo de evento, onde geralmente são apresentadas obras "populares" do repertório clássico-romântico com o objetivo de torná-las mais "acessíveis" ao gosto popular, Mendes critica a tentativa de "'popularizar', 'vulgarizar' uma música que por sua própria natureza é invulgar, impopular".[82]

Partindo da perspectiva de que é necessária uma pré-disposição do público para participar de um determinado ritual para a apreciação da música "elaborada" e, mais especificamente a música de vanguarda que traz consigo uma linguagem mais complexa, isso implicaria em algumas condições – um interesse por conhecer uma música nova, uma escuta desejosa (como disse Kater), bem como um local apropriado para esse tipo de expressão – de preferência um teatro, com uma acústica adequada, com recursos técnicos apropriados para a realização de efeitos sonoros, cênicos e de iluminação propostos pelos compositores. Para Mendes, "[...] a preparação para as coisas elevadas do espírito é fundamental. Um ritual a ser exigido. A grande Música deve ser ouvida como numa oriental cerimônia de chá. No seu devido lugar".[83]

Compreendendo que "a Arte dá o sentido da vida", Mendes volta a interrogar: "[...] como pode ter ela alguma coisa a ver com a indústria cultural, produção, consumo? É um outro mundo!" Lembrando Octávio Paz, ao referir-se à "[...] falta de perspectivas morais e históricas, o nivelamento por baixo geral, a completa banalização da vida, o sucesso e o dinheiro como valores supremos", Mendes entende que tudo isso "[...] só pode levar a Arte

[80] MENDES, Gilberto. *Uma odisséia musical:* dos mares do Sul à elegância pop/art déco. São Paulo: Edusp/Editora Giordano, 1994. p.61
[81] *Ibid.*, p.61.
[82] *Ibid.*, p.61.
[83] *Ibid.*, p.61.

à torre de marfim, como reação, como crítica muda".[84] Frente a esta "dramática dialética", Mendes conclui que não cabe outra saída aos "[...] artistas minoritários da arte de alto repertório [senão] se isolar em grupos de elite, poderosos, com força para tentar, em luta permanente, preservar a cultura, a civilização contra a barbárie, a vulgaridade da comunicação de massa populista".[85]

Nesse sentido, entendemos que, diferentemente da música tradicional de concerto, em que obras clássicas do repertório podem ser apresentadas em praça pública (valsas, aberturas de operas e outros), relevando-se uma perda natural na qualidade frente às condições acústicas possíveis (a necessidade de sonorização), o índice de dispersão e movimentação do público e o menor conforto comparado ao de um teatro, a música contemporânea foge aos padrões convencionais da música erudita, pois possui uma estética que requer um ambiente apropriado, especialmente silencioso, capaz de envolver o público pelo diferente, por uma sonoridade inusitada.

O tema foi também discutido no painel *A difusão da música Contemporânea de Autores Latino-americanos: o papel do intérprete e a comunicação com o público*.[86]

Ao iniciar sua exposição, Carlos Kater esclareceu que daria ênfase a situação da música latino-americana e não especificamente à música contemporânea, ou seja, essa "[...] gama de produções que se realizam contemporaneamente (...), ditas de vanguarda, a produção instrumental, o teatro musical, a música incidental, aleatória, improvisatória e por aí afora". Para Kater, os problemas relativos à divulgação da música contemporânea latino-americana são menores do que normalmente colocados, "[...] são mais antigos do que o pessoal supõe e as suas manifestações são inúmeras".

Kater aponta como um dos problemas a degenerescência das instituições do setor público – universidades, grupos estáveis, orquestras, coros, departamentos ou secretarias – resultado "[...] de um processo de inversão de critério de competência que começou a ocorrer com a Revolução" (Kater prefere chamar de Contra-revolução). Referindo-se ao Golpe Militar de 1964 – "[...] infelizmente, a quase totalidade dos países da América Latina

[84] MENDES, Gilberto. *Uma odisséia musical:* dos mares do Sul à elegância pop/art déco. São Paulo: Edusp/Editora Giordano, 1994. p.62.
[85] *Ibid., p.63.*
[86] Além da exposição de Carlos Kater, as próximas intervenções foram retiradas do painel *A Difusão da Música Contemporânea de Autores Latino-americanos:* o papel do intérprete e a comunicação com o público.

sofreu igualmente" – e ao atraso que isto provocou na vida cultural do País, uma vez que "[...] não mais as pessoas competentes assumiram os postos de decisão e desenvolvimento das atividades de cunho cultural e particularmente as produções musicais", mas os burocratas, "os oportunistas, as pessoas que fizeram os conchavos e o jogo do poder", Kater acredita que a crise pela qual atravessa a música de vanguarda, está também atrelada à falta de competência dos dirigentes políticos, "dos setores teoricamente responsáveis pelo desenvolvimento das atividades culturais".

Um outro problema que afeta a música contemporânea latino-americana é o "[...] **desconhecimento generalizado das produções e autores contemporâneos latino-americanos** (grifos nossos), que ocorre dentro e fora de nosso continente e abrange os mais representativos compositores no interior dos seus próprios países". Essa questão pode ser vista como uma das causas e, ao mesmo tempo, consequência da "[...] carência de publicações de partituras, de registros sonoros, afora o problema que essa lacuna gera em si, a ausência dessa documentação que impede que as músicas sejam analisadas nas escolas e centros de estudo".

Kater alerta para o fato de que esse desconhecimento está instalado nas universidades, "nos locais considerados usualmente como sede de produção do saber", o que tem provocado um atraso na difusão da música latino-americana. Percebemos aí uma situação paradoxal, pois se as escolas têm o objetivo de formar os futuros compositores, intérpretes e educadores, deveriam estar atentas ao compromisso político-cultural de oferecer a esses indivíduos o acesso às criações dos autores nacionais, seguido dos países latino-americanos. Entretanto, o que existe é uma inversão de valores, serão as obras dos compositores europeus e norte-americanos que "[...] fornecerão para os estudantes os exemplos de técnicas, estilos e características do ponto de vista da criação, que servirão quase que exclusivamente de modelos de composição".

Sob a perspectiva do intérprete, Kater chama a atenção para os problemas de notação, do código propriamente dito, que algumas obras apresentam, dificultando seriamente a sua realização. Do mesmo modo, o compositor "[...] quando se lança à empresa tão aventurosa da composição, evidentemente existem pontos que vão necessitar de um amadurecimento maior". É necessária uma compreensão da parte de ambos, pois "muitas vezes, um problema novo necessita de um tempo maior para ser amadurecido".

Há ainda um problema que envolve o duo compositor e intérprete e, particularmente, o público, que diz respeito "[...] à qualidade da apresentação, do ponto de vista do espetáculo". Para Kater, deve-se dar ao palco a importância que ele merece, porque é nele que será colocado em última instância o que foi previamente preparado (são meses de trabalho, tanto do compositor quanto do intérprete), estabelecendo-se ali o contato do público com a obra, seja por meio de um momento de fruição ou de catarse.

O compositor critica os concertos muito longos, com mais de uma hora de duração, e entende o quanto é "[...] difícil querer que o público se posicione de forma ativa, que ele tenha uma escuta passional, desejosa, curiosa, durante tanto tempo, sem considerar que o repertório, a montagem do programa muitas vezes tem lá suas falhas". Uma alternativa seria a realização de um trabalho em forma de laboratório que "[...] funcionaria como uma grande ponte entre o compositor e o intérprete, possibilitando uma melhor consistência e qualidade a ser apresentado posteriormente para o público".

Com relação à difusão da música contemporânea de autores latino-americanos as limitações são grandes, "[...] mas não são maiores do que aquelas que se colocam para as obras de compositores europeus, orientais ou norte-americanos". Na tentativa de recuperar o sentido fundamental do trabalho musicológico aplicado "[...] aos estilos composicionais, às análises de obras e ao conjunto de influências que agem sobre a produção latino-americana", Kater sugere a criação de uma associação ou de uma sociedade de compositores latino-americanos. O objetivo inicial seria manter o intercâmbio de informações por meio da veiculação de textos críticos, analíticos, teóricos, formando uma central de documentação e catalogação que poderia se constituir num banco de partituras. Dessa forma, o trabalho musicológico "[...] faria esta ponte entre compositor e público, entre compositor e compositor, público e intérprete, intérprete e intérprete, intérprete e compositor, ou seja, ele teceria esta malha que a meu ver está faltando pra nós".

Atendida essa primeira necessidade, seria o momento de se discutir com maior profundidade a questão da identidade cultural e os fatos inerentes ao nosso continente. Segundo Kater, só se pode buscar uma identidade e suas raízes latino-americanas, quando "se tiver uma consciência mais ampla dos fatos produzidos nesta América Latina". Esta seria também uma forma de se "[...] abandonar alguns papéis que muitas vezes nos são fornecidos pelo social e que assumimos: o papel de vítimas, de polemizados, invadidos,

incompreendidos, injustiçados". Partindo da premissa de que somos um povo colonizado, "[...] que sejamos dominados, mas não em função de uma força deles, em função de problemas mal solucionados por nós próprios". Kater finaliza: "[...] não me sinto injustiçado, nem incompreendido, nem colonizado. Eu me sinto e quero me sentir cada vez mais atuante dentro do processo de produção de cultura".

León Biriotti expressou sua satisfação em encontrar vozes semelhantes preocupadas com a identidade do músico latino-americano e lastimou a ausência de alguns colegas no primeiro dia, quando se falou da necessidade de se conhecerem e de se realimentarem para conquistar essa identidade. "Embora cada um de nós seja totalmente individual, temos uma ligação indefinida que faz com que nosso estilo, nossa escola, nossa maneira de compor seja reconhecida". Biriott informou a existência de um arquivo de partituras na Biblioteca da USP, o que tem lhe permitido receber obras brasileiras e reger algumas em Montevidéu, como o *Concertino* para Saxofone e *Cordas* de Jaime Colón, autor que ele desconhecia.[87]

Referindo-se ao comentário de Kater acerca da longa duração dos concertos, uma vez que "nem todos têm a condição de nos suportar por uma hora e meia de música", Biriotti relata a experiência inédita e bem sucedida de concertos continuados em Montevidéu.[88] "Repetimos 2, 3, e até 4 vezes [o concerto]. O espectador paga seu ingresso e fica o tempo que quiser". Biriotti considera importante haver ações dessa natureza "[...] para que nossos conservatórios não se transformem em 'conversatórios'. É interessante que os instrumentistas sejam preparados para a execução de todos os procedimentos, os atuais e os acadêmicos". Dessa forma, o público tem a oportunidade de conhecer intérpretes como Odette Ernest Dias, que Biriotti adora ouvir, "[...] embora seja a cada oito anos, porque ela me oxigena com uma injeção de otimismo".

Conrado Silva[89] observou a diversidade de temas tratados até o momento, dos mais teóricos aos mais cotidianos sendo que, "[...] vários deles se ligam a um problema básico e importante que é o problema do poder. Se a gente não tem poder, não vai conseguir fazer-se

[87] Conrado Silva informa que se trata da Biblioteca da Escola de Comunicação e Artes – ECA da USP.
[88] Como houve interrupção da gravação, ficou registrada essa segunda parte que colocamos a seguir.
[89] "Antes de transferir-se para o Brasil, em 1969, Conrado Silva trabalhara ativamente no 'Núcleo Música Nueva', de Montevideo, grupo de compositores e intérpretes de postura estética análoga à do 'Grupo Música Nova' de São Paulo, isto é, corajosamente vanguardistas; ele era ainda crítico musical de um dos mais importantes periódicos da capital uruguaia. Em Brasília, Conrado foi professor de composição e de acústica musical e arquitetônica, no Instituto Central de Artes. Além disso, ele foi um dos orientadores do grupo de improvisação "Catharsis", que funcionou entre 1971 e 1973". Atualmente, Conrado Silva reside em São Paulo. NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira.* São Paulo: Ridordi, 1981. p.176.

expressar e fazer-se conhecer". Avaliando as possibilidades atuais – tomar o poder ou participar do esquema – Conrado enfatiza que "[...] o problema tem que ser levado em consideração e pensado realmente como uma alternativa, talvez única". Uma das possibilidades seria aproveitar a estrutura da Sociedade Latino-americana de Compositores e das sociedades nacionais de música contemporânea "que, mal ou bem, estão funcionando", para se fazer um intercâmbio entre compositores.

Conrado considera extremamente importante a ideia de criar um centro de documentação, "[...] onde estejam indexadas partituras, gravações e, eventualmente, informações sobre o que se faz em outros lugares". Entretanto, argumenta que ele deve estar vinculado a alguma entidade que tenha recurso financeiro, como a universidade. "As pessoas que trabalham em universidades deveriam tentar conseguir verbas de iniciação [científica] para poder fazer isso".

Conrado abre um parêntesis para falar do Curso Latino-americano de Música Contemporânea e da forma itinerante como ele é realizado. "Já aconteceu em vários países – Uruguai, Argentina, República Dominicana e no Brasil várias vezes. É feito quase todos os anos, não depende de ninguém, é organizado por um grupo de compositores de cinco países e o próximo provavelmente vai ser em Mendes (RJ), em julho do próximo ano".[90]

O compositor divulga também o trabalho de difusão de música contemporânea que é feito no Brasil por meio da editora de discos "Tacape, que nasceu um pouco paralelo a um grupo que existe ainda em Montevidéu que se chama Tacuabé, que é o único selo de gravação latino-americano que se interessou em fazer obras dos outros países latino-americanos". Conrado informou que foi lançada uma série de oito discos de compositores de praticamente todo o Continente. Como a sua importação para o Brasil é cara, ele se dispõe a intermediar a venda aos interessados. O grupo Tacape não grava somente música contemporânea, pois não possui nenhum convênio com qualquer instituição. No caso de haver um projeto de edição de discos e recursos para financiá-lo, "[...] [eles] forneceriam o instrumental, a forma técnica para realizar o trabalho de edição".

[90] Os Cursos foram organizados por Coriun Aharonián, José Maria Neves, Graciela Parakevaídis, Héctor Tosár, Conrado Silva e Cergio Prudêncio. Somente em 1989 é que acontecerá o Curso na cidade de Mendes (RJ), sendo este o último de uma série. Até aquele ano, os Cursos foram realizados nos seguintes locais: Cerro del Toro (Uruguai), em 1971, 1972, 1974, 1975 e 1986; Buenos Aires, em 1976 e 1977; São João del-Rey, em 1978 e 1979; Itapira, Uberlândia, Tatuí, em 1980, 1982 e 1984, respectivamente; Santiago de los Cabaleros (República Dominicana), em 1981 e San Cristóbal (Venezuela), em 1985. AHARONIÁN, Coriún. *Educación, arte, música.* Montevideo: Ediciones Tacuabé, 2004. p. 143.

Quanto à difusão da música contemporânea, Conrado acredita que boa parte do problema está atrelado ao trabalho que tem que ser feito nas escolas. Enquanto os compositores não "[...] assumirem que têm uma função dentro da escola, entre o primário e o secundário (que não seja o que se está fazendo e sim uma coisa ligada à realidade, à função crítica da Arte, da educação)", não haverá mudanças neste cenário. Conrado faz um apelo a todos para que se mobilizem em seus lugares de origem.[91]

Beatriz Balzi criticou a demora de alguns colegas em promover o intercâmbio de partituras por meio do reembolso. "Ninguém está pretendendo que nos mandem de graça, porque a vida está difícil para todos". Mas reclama da falta de resposta e admite que, quando elas chegam, nem sempre é possível estudá-las imediatamente. Balzi vem lutando pela ampliação do repertório latino-americano e não pela substituição do tradicional. "É claro que eu vou preferir fazer latino-americanos, porque é o que está menos conhecido, porque eu tenho muita simpatia, porque eu gosto". Entretanto, Balzi não concorda com questionamentos do tipo – "para que tocar os antigos?" Para ela, o repertório deve ser o mais amplo possível.

Balzi já gravou diversos discos de autores latino-americanos e, nem sempre, as circunstâncias eram favoráveis. Seu último disco "[...] foi gravado em duas horas e quinze minutos no Museu de Arte de São Paulo (foi uma concessão e a gente tinha que aproveitar)". O seu repertório atinge diversas obras do século XX, "[...] sendo a mais antiga a de 1903 e a mais nova de 1952. O meu primeiro disco tem obras dos primeiros 50 anos latino-americanos. O segundo e o terceiro já têm uma face que é de obras contemporâneas e a outra sempre dos primeiros 50 anos". Com essas gravações, Balzi pretende dar uma visão histórica da música latino-americana, sem entrar na questão do mérito artístico das obras, "na análise do que seja melhor ou pior. Essa realidade, o público é que vai sacar".

Além disso, pretende formar um arquivo de partituras e futuramente um centro de pesquisa como existe no México e em outros países, mas isto vai depender do envio de partituras. "Eu não gostaria de formar um arquivo com xérox e nem tão pouco desgastar minhas partituras emprestando-as". Ao tomar essa posição, Balzi teme ser confundida com uma pessoa que quer deter o monopólio e se defende com as seguintes argumentações: recebe com muito prazer a pessoa que se interessa pelo repertório, sempre que pode

[91] O problema apontado por Conrado Silva será devidamente tratado no campo da educação musical.

empresta as partituras, não se considera dona de absolutamente nada e gostaria muito de escutar outra pessoa tocando as mesmas obras que toca.[92]

Em nome do compositor Sérgio Canedo, Oiliam Lanna solicitou à coordenação do I Encontro que, ao final, "[...] se elabore uma lista com os endereços dos compositores e intérpretes presentes e das sociedades de música contemporânea envolvidas no evento (e outras que não puderam comparecer ou mandar seus representantes)". Num segundo momento, Lanna apresenta uma revista publicada em Montreal, de quatro edições anuais,com artigos sobre música contemporânea latino-americana. "Como ela mesma se define, é uma revista intercultural e multidisciplinar e com números sobre cinema, literatura, artes em geral". Dentre os temas dedicados à música nova da América Latina, Lanna cita: *Música Contemporânea e Público na América Latina, Espaços da Música Contemporânea na América Latina, Música e Revolução, Chile: Música e Engajamento, Processos Criadores da Improvisação Musical e o artigo Identidade Colonial e Vanguarda na Criação Musical Latino-americana do Coriun Aharonián.*[93]

Para Lanna, "[...] é importante mostrar que essa música começa a interessar a outros povos". Além de Montreal, a nossa música está chegando ao Quebec por meio de um trabalho de divulgação de três compositores – Mariano Etkin e Alcides Lanza, da Argentina, "atualmente, ele é cidadão canadense", e Xavier Garcia Mendez, do Uruguai. Para finalizar, Lanna comunica a realização de uma semana de concertos de música nova da América Latina com obras de Eduardo Bértola, Mário Lavista e outros.

Paulo Costa Lima chama a atenção para "[...] um aspecto que não chegou ainda a ser ventilado, que é o problema da difusão de idéias sobre música contemporânea". Depois que a obra acontece, os compositores e suas obras passam a ser descritos por meio de um determinado número de linguagens e isso tem se tornado num problema crucial.

Lima identificou dois mitos da literatura – o compositor penduricalho e o grande introdutor. Para ilustrar o primeiro caso, Lima menciona Gerard Behágue descrevendo Héctor Quintanar: "[...] o seu desenvolvimento estilístico moveu-se da aplicação dos

[92] Para ampliar o repertório latino-americano, Balzi pretende visitar alguns lugares e conhecer as editoras, ou solicitar "[...] uma lista de editoras aos compositores dos [respectivos] países, sobretudo da América Central que estão tão distantes".

[93] Oiliam Lanna coloca a revista à disposição dos interessados e informa que é fácil conseguir um exemplar por meio do endereço em anexo. "É um documento interessante e vindo de um país que a gente tem pouca notícia de música dele e que também tem pouca notícia nossa".

princípios de Chávez de não-repetição para um tipo de serialismo weberniano e experimentos Penderecki like (tipo Penderecki com novas sonoridades), depois pra música eletrônica, aleatória e técnicas de multimeios". Para Lima, essa forma de descrição do desenvolvimento estilístico de Héctor Quintanar nada nos informa sobre o verdadeiro estilo do compositor mexicano. Outro dado importante é que "[...] a própria linguagem não deixa sem arranhões os compositores que são utilizados como parâmetros, Webern, Penderecki, na medida em que associa o compositor à vulgarização do seu estilo".

Lima concluiu que há um número elevado desse tipo de situação na literatura e teme que "[...] nós todos temos uma grande probabilidade de nos tornarmos compositores penduricalhos". Portanto, faz um alerta para que haja um maior cuidado com a terminologia referente à linguagem "[...] e que a gente não ceda a essa pressão de falar em termos não necessariamente latino-americanos".

Quanto ao mito do grande introdutor, Lima tomou como exemplo a descrição de Vasco Mariz sobre a introdução do dodecafonismo no Brasil, a teoria dos dozes sons de Arnold Schoenberg: "[...] de tanta repercussão na música moderna, não tivera praticamente qualquer reflexo no Brasil, até 1937, data da chegada no Rio de Janeiro de Hans-Joachim Koellreutter". Para Lima, esse tipo de colocação tem sérias implicações, pois deixa de lado a possibilidade de participação de determinados elementos no fato histórico. "Quem queria introduzir o quê, qual o interesse do Brasil de receber e qual o interesse do próprio compositor em introduzir". Essas questões ficam ofuscadas pela mitologia do grande introdutor. "Quer dizer, é só trazer alguma coisa de lá pra cá que essa mitologia começa a funcionar e desaparece o elemento latino-americano".

Partindo da ideia de se criar uma associação de compositores latino-americanos, Lima acredita que, inicialmente, deveria ser pensar na criação de um boletim. "Algo bem simples, até mesmo mimeografado, que pudesse ser distribuído um determinado número de vezes" aos participantes do Encontro e às pessoas engajadas ao movimento, informando sobre os acontecimentos, sobre a criação e a execução de obras.[94]

Odette Ernest Dias comunicou a futura instalação de um centro de documentação de música contemporânea na Biblioteca da Universidade de Brasília baseado na metodologia do *Centre de Documentation de la Musique Contemporaine* – CDMC, o que trará um

[94] Como foi citado anteriormente, foi criado o Boletim do Centro de Criação e Difusão de Música Latino-americana, que teve seu único número editado e divulgado em 1988, durante o II Encontro de Compositores.

avanço para a pesquisa da música brasileira e latino-americana. “Essa idéia nasceu em outubro do ano passado, em Bruxelas, num congresso sobre as relações culturais entre a Europa e a América Latina, e o projeto foi apresentado por José Augusto Mannis”. A Biblioteca Multimeios irá receber partituras e documentação e, “[...] em troca irá congregar informações sobre composições brasileiras e latino-americanas e [fazer a distribuição] na Europa através do seu Centro”. Odette informou que, inicialmente, o projeto ia ser instalado na Casa Brasil-França, no Rio de Janeiro, mas como demorou a acontecer e ela estava presente ao congresso, sugeriu que fosse para Brasília. “Parece que a Unicamp também tinha se interessado, ficou mais ou menos vacilante, mas a idéia também permanece”.

Apesar dos esforços e da iniciativa de Odette Ernst Dias e da UnB para instalação da filial do CDMC em Brasília, isto não veio a acontecer. A situação foi definida pela Unicamp e o fato comunicado pelo compositor Raul do Valle, professor da instituição, no II Encontro de Compositores Latino-americanos de BH, em 1988.[95]

Raul do Valle lembrou que o compromisso estabelecido entre o Brasil e a França se consolidou por meio dessa filial, que é terceira e a única instalada no Brasil e na América Latina, as outras estão em Tókio, no Japão, e em Bremen, na Alemanha. Ficou acordado que a filial não se tornaria uma simples depositária de partituras, inicialmente, 2.000 obras contemporâneas com suas respectivas partituras, “[...] mas que houvesse uma documentação da obra brasileira e por que não, latino-americana, que servisse para informação aos nossos colegas europeus e japoneses”. O prédio já está concebido, é moderno e informatizado, e isto vai permitir a comunicação para qualquer parte da América do Sul, bem como a consulta a seu banco de dados. “O Centro pretende ser um centro de documentação vivo, com o compromisso inicial de irradiar para todas as áreas e todos os lugares possíveis o fruto desse trabalho que vai estar armazenado lá”.

Valle está coordenando um Núcleo Interdisciplinar de Comunicação Sonora, na Unicamp, e tentando criar uma discoteca pública municipal em Campinas, que já conta com a doação de 13.000 discos. Existe a possibilidade de o Núcleo armazenar a música dos nossos índios, a música popular brasileira, que interessa à musicologia e outras áreas como

[95] Segundo Valle, o reitor da Universidade estivera recentemente em Paris e o acordo acabara de ser consolidado. Raul do Valle esclareceu também que já algum tempo a Unicamp estava tentando instalar oficialmente uma filial do CDMC, e que a UnB tinha o mesmo interesse, o que chegou a ser comentado pela flautista Odette Dias no último encontro que tiveram.

a musicoterapia e particularmente à etnomusicologia. Valle informou que pretende fazer um Banco Didático de Partituras, podendo-se usar o xérox até que a partitura possa substituí-lo.

Em sua intervenção Sandra Loureiro, diretora da Escola de Música da UFMG, expressou sua preocupação acerca da afirmação de Kater sobre a degenerescência das universidades. Para Loureiro, "[...] a situação é lamentável e não por culpa das autoridades, mas nossa. Quantas pessoas aqui presentes, não fazem parte das universidades como alunos, professores ou detentores de cargos administrativos?" Se a função da universidade "[..] é produzir, transmitir e divulgar o conhecimento e ela não está fazendo isso, é porque nós somos culpados, nós nos acomodamos". Loureiro considerou a necessidade de serem realizadas ações para se recuperar o reconhecimento público e lembrou aos presentes que as atuais universidades brasileiras possuem sua própria editora. "E por que não uma gravadora?"

Em conversa com Odette Ernest Dias, professora da UnB, surgiu a ideia de "[...] promover um encontro de escolas de música de várias universidades, em Pirinópolis, Goiás, e de fazer um estudo para um intercâmbio entre as universidades no sentido de melhorar a situação da pesquisa, da graduação e da pós-graduação". Loureiro comunicou também a intenção de se criar um programa para divulgar as obras dos compositores brasileiros e latino-americanos.

A respeito da proposta de Sandra Loureiro, Antônio Jardim[96] considerou excelente a ideia de criar uma gravadora ligada à universidade e até simples de ser realizada, em nível elementar. Entretanto, a sua concretização exigiria uma posição política mais radical, em função dos interesses que envolvem as multinacionais do ramo, o grande capital estrangeiro. "Esta é uma briga que tem que ser tomada como eterna, (...) para ocupar um espaço que o outro está ocupando".

Carlos Kater discordou da afirmativa de Jardim de que é fácil ter ideias e acredita que esse tipo de discurso já está desgastado. O momento exige uma reflexão política mais séria e profunda, uma vez que "[...] os caminhos traçados pelas opções políticas que nos são

[96] Jardim comunicou a realização do 5º Encontro Nacional de Educação Musical – Associação Brasileira de Educação Musical – Abem no Conservatório Brasileiro de Música do Rio de Janeiro, de 27 a 31 de outubro de 1986, com oficinas de música e painéis, que contou com a participação de Conrado Silva, Berenice Menegale e Koellreutter.

dadas, eles também já são velhos". Faltam, portanto, "[...] as novas idéias para que [elas] possam reformular esse tipo de posição". Kater vê na iniciativa privada uma saída, "[...] uma alternativa independente que seja um pouco mais autônoma e protegida das intempéries burocráticas, do pseudo-mecenato que se espera do Estado".

A parte, o importante trabalho que a Universidade Federal de Minas Gerais e a FEA vem realizando, Kater ressaltou que a degenerescência das instituições públicas "ocorre de maneira generalizada pelo Brasil". Kater atua há bastante tempo como professor universitário e essa situação é observada pela maioria das pessoas que trabalha no setor público. "O tempo que se gasta com reuniões, com burocracia, com pareceres, com relatórios e com as discussões sobre o fazer, faz com que o fazer resulte em 5% do teu tempo útil de trabalho".

Entretanto, as exceções frente à grande regra são as alternativas felizes com as quais Kater gostaria de contribuir. Tomando como exemplo o Centro de Documentação da Biblioteca da ECA-USP e a Sociedade Brasileira de Música Contemporânea – SBMC, que possuem estruturas que lhes permitem funcionar, Kater retoma a ideia da criação de uma sociedade de compositores latino-americanos, onde se possa discutir, trocar informações referentes ao próprio *métier*. A ideia do boletim deveria ser integralmente absorvida por essa futura sociedade, gerando uma rede de comunicação e intercâmbio entre compositores e fazendo as informações circularem. "Estão todos ilhados no interior do nosso próprio país, ainda mais no interior do nosso continente".

Além da SBMC e do Centro de Documentação da USP, Kater informou a criação do Centro Paulista de Pesquisas Musicais – Cepem, em São Paulo, sob sua coordenação. "É um centro alternativo, que pertence a uma associação cultural sem fins lucrativos" e pretende acolher a produção cultural, "[...] sem patrulhamento estético, ideológico de qualquer natureza", com a expectativa de se transformar "[...] num acervo fundamental do nosso patrimônio cultural nos próximos cinco, dez ou quinze anos".

Para a criação da sociedade de compositores latino-americanos Kater, sugere o aproveitamento de espaços que já possuam certa estrutura como é o caso da FEA, das universidades de Minas Gerais e da Bahia, ou ainda desse Centro em São Paulo. Para finalizar, reconhece o evento realizado em BH está propiciando "[...] um encontro um

pouco mais articulado entre os esforços que individualmente ou em pequenos grupos estamos, cada um, desenvolvendo no seu canto".

Aproveitando a fala de Kater, Berenice Menegale esclarece que as ações que partem da FEA são sempre alternativas. "Como a Fundação é uma instituição independente, não vinculada a nenhuma outra instituição, a gente acredita que essas ações realmente são eficazes, porque elas têm a possibilidade de se transformar sempre". A exemplo do Festival de Inverno, dos cursos de aperfeiçoamento pedagógico e da própria pedagogia criada pela escola, Berenice vê nesse conjunto de "ações que se modificam sempre", alternativas que surgem "a partir da própria percepção que nós temos das necessidades do meio".

Em termos de recursos financeiros, o mesmo raciocínio pode ser aplicado ao I Encontro de Compositores, pois a Funarte ficou responsável pela parte principal, mas existe um número considerável de patrocinadores e colaboradores. Além "[...] daquela firma que não é uma multinacional, é empresa bem mineira, pequena, nós fomos captando [os apoios] sempre a partir de pessoas que estão em determinados órgãos e que conhecem o [nosso] trabalho". Por isso, os agradecimentos ultrapassam 50 nomes, "[...] que vão desde um funcionário de palco que tem uma atuação decisiva até as autoridades". Berenice lembra que, por ser "[...] um encontro não institucional, a participação da Secretaria Estadual da Cultura é ínfima (até porque ela não tem verba). **Os órgãos de Cultura não têm verba mesmo**" (grifos nossos).

Leonardo Sá considerou excelente a oportunidade de poder falar em seguida de Berenice Menegale e discutir "uma matéria-prima fantástica". Para o compositor, "[...] qualquer processo de institucionalização é comprometedor aos resultados positivos das nossas propostas", porque nele estão incluídas "[...] as relações com o Estado, com o capital, relações com interesses, relações profissionais". A sua experiência junto à instituição federal tem-lhe mostrado a existência de uma contradição que é inerente às universidades, às fundações federais, estaduais, algumas secretarias: "[...] essa dualidade entre um mecanismo praticamente independente de quaisquer relações de fato com as classes produtoras, que é chamado fato cultural, e a existência dentro dessas instituições de pessoas que possam, de uma ou outra forma, viabilizar este ou aquele projeto".

Sob essa perspectiva, Sá ressalta que o problema da difusão ao nível das gravadoras, não deve ser tratado simplesmente como "uma questão de se dizer sim ou não". Do mesmo

modo, não se deve pensar que "[...] a dimensão dessa difusão possa ser equivalente à mercadoria fonográfica jogada na sociedade. Isso é uma ingenuidade!" Ainda que haja precedentes de tentativas de associações estatais e particulares, "[...] para o tipo de produção no qual estamos envolvidos, o caminho aqui chamado de alternativo seria o 'único' caminho". Nesse sentido, entende que não se trata exatamente "[...] de uma alternativa ou uma opção, é quase que uma situação sem saída".

Há ainda que se considerar o fato de vivenciarmos no Brasil uma sensação de subjetividade em relação ao poder, como consequência dos últimos 20 anos da nossa história – "[...] um buraco mais negro do que o negrume dos outros 480 anos –, e a imediata associação de que tudo aquilo que era do Estado ficou extremamente comprometido, atrelado a um Brasil de nunca mais (como disse o Csekö)". Sá espera poder discutir a questão da política cultural nesses Encontros, uma vez que o Estado tem apresentado uma alternativa frente a uma mudança de atitude "benevolente ou até liberal". Referindo-se à recente criação da Lei Sarney, Sá traduz o seu significado, "[...] se antes nós tínhamos um Estado censor, ditatorial, que simplesmente era no sim ou não, hoje, este Estado se isenta disso. Sim ou não, dirá o empresário que dará ou não o dinheiro para aquele tipo de investimento".

Concluindo, antes de "pensarmos qual a política cultural que vamos fazer" é preciso que nos interroguemos – "com qual política cultural nós nos defrontamos?"

A intervenção de Paulo Costa Lima teve início a partir de uma frase provocativa de Herbert Bloom: "quando um ouvinte consome música ambos desaparecem". Para Lima, "nada, na verdade, é música, tudo está música". Em última instância, "[...] um objeto está música quando não existe um ouvinte pensando em suas características sonoras e conseqüências. Não adianta portando, colocar alto-falante na selva amazônica e mandar brasa. É preciso preservar o objeto sonoro enquanto música".

Quanto ao fato de "[...] vivermos numa sociedade que prefere chamar de música justamente o objeto que desceu ao nível informativo mais baixo e que meramente comunica sentimentos e ideologias", Sá ressaltou que essa situação pode tornar-se "[...] uma atitude ameaçadora quando considera não-música tudo o que a desafie". Em outras palavras, a atividade que os compositores desenvolvem é constantemente submetida a uma agressão muito perigosa, porque é taxada de não-música.

Lima entende que "[...] a difusão da música latino-americana passa a ser uma questão política, de violação de um *status quo* econômico e musical, e nós estamos na contramão". Situando a realidade de diversos países do outro lado do mundo envolvidos em conflitos políticos e econômicos ("tem de cacetete até bomba atômica, passando pela intervenção na Nicarágua"), e a do Brasil, Lima lastima o ponto em que chegou a universidade brasileira nesses últimos 20 anos, "a uma sensação de decadência terrível por falta de recursos". Como cidadão e funcionário público, Lima se isenta de qualquer responsabilidade quanto a este fato, visto que "não foi dada [a ele] a chance de escolher uma universidade melhor".

Para a mudança desse quadro, Lima acredita que "[...] não há uma estratégia somente. Algumas regras estabelecidas continuam valendo como, por exemplo, aquele princípio brechtniano de utilização de algo conhecido pra chegar ao desconhecido".[97] Além do espaço para a música, há que se atender a outras necessidades humanas. "Queremos difundir comida para os nossos ouvintes, que é bastante razoável. Não dá pra fazer música para crianças mortas".

Para finalizar, Lima interroga aos presentes sobre a sua capacidade de mobilização. É "[...] [preciso] fazer barulho e, infelizmente, nós dependemos disso para proteger nossas melhores idéias. Nós já deveríamos ter composto a essa altura a sinfonia do boi gordo no pasto, da fila do leite. Isso tudo já deveria estar caminhando, já deveria haver grupos cuidando disso. Eu lembro das buzinas [...]".[98]

O dramático período de 20 anos ditadura vem sempre à lembrança dos participantes e foi citado em várias ocasiões durante o I Encontro. O Brasil, que acabara de eleger seu primeiro presidente civil, estava vivendo uma situação política e econômica particular.[99]

---

[97] Lima faz menção à Lei Rouanet e o seu acesso para a divulgação da música contemporânea.

[98] Certamente, o compositor está se referindo à obra *Sinfonia das Diretas* do compositor Jorge Antunes. Apresentada em praça pública em 1º de junho de 1984 durante o histórico comício de Brasília, [a obra] marcou os traços típicos daquilo que o autor chama 'estética do medo'. A orquestra incluía um conjunto instrumental, um coro, sons eletrônicos e cerca de 200 automóveis tocando buzinas. O resultado foi música altamente revolucionária e subversiva, que apontava para novos caminhos estéticos e políticos. ANTUNES, Jorge. *Sinfonia das Buzinas: o sublime e o útil na fronteira entre o medo e a ousadia. Revista Brasiliana da Academia Brasileira de Música*, n.7, p.6, Jan. 2001.

[99] Em abril de 1983, o PMDB lançou uma campanha pelo Brasil a favor das eleições diretas para presidente, levando às ruas de diversas capitais milhares de pessoas e saindo-se vencedor no pleito. José Sarney, que pertencia a UDN (partido apoiado pelos militares), rompeu com o lado conservador do partido para aderir à chamada "bossa nova", uma facção nacionalista e reformista à esquerda da UDN, e constituiu aliança com o PMDB para a presidência do país. SKIDMORE, Thomas. *Brasil: de Castelo a Tancredo, 1964-1985*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988. p. 484.

Após a morte inesperada de Tancredo Neves, o País não teve outra alternativa senão aceitar como presidente o vice, José Sarney. "O presidente eleito era visto pelos brasileiros como um novo Moisés, com a missão de conduzir o país do deserto da desesperança para uma nova Canaã. Cada brasileiro via em Tancredo a encarnação de suas aspirações. E isto lhe a mais legitimidade do que a conferida a qualquer presidente eleito na história do país".[100]

Herdado dos governos anteriores – Geisel e Figueiredo – o Brasil passava por um período de recessão, de hiper-inflação (211 em 1983, mais do dobro da de 1982), o que devastava a economia brasileira. "A cruel recessão de 1981-1983 fora a pior do Brasil desde a Grande Depressão. Juntamente com o resto da América Latina, o Brasil viu seus padrões de vida caírem ao mesmo tempo que exportava capital para os seus credores do Atlântico Norte e japoneses[101]".

Ao assumir a presidência, Sarney teve que administrar um enorme déficit público. "O ministro Dornelles ordenou um corte de 10 por cento nos gastos públicos, suspensão por dois meses dos empréstimos dos bancos governamentais e congelamento por um ano de todas as contratações de pessoal para o setor público".[102] Em seu discurso de posse, Sarney anunciou como parte de sua herança "[...] a maior recessão da nossa história, a mais alta taxa de desemprego, um clima sem precedentes de violência, desintegração política potencial e a mais alta taxa de inflação da história do nosso país – 250 por cento ao ano, com a perspectiva de atingir 1.000 por cento".[103]

Diante desse quadro, as perspectivas de desenvolvimento econômico eram bastante tímidas, os recursos não chegavam às universidades e às outras instâncias do governo que poderiam apoiar os projetos na área de cultura. Ao "bater à porta" das secretarias municipais e estaduais para eventuais apoios, a classe artística recebia com frequência um já esperado "não". Entretanto, algumas tentativas particulares ou de pequenos grupos acabavam tendo sucesso frente às alternativas encontradas – Conrado citou o caso dos Cursos Latino-americanos de Música Contemporânea, das editoras de disco Tacuabé e Tacape – e à credibilidade que estes passavam a ganhar ao longo de tempo – Berenice

[100] SKIDMORE, Thomas. *Brasil: de Castelo a Tancredo, 1964-1985*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988. p.491.
[101] *Ibid.*, p.487.
[102] *Ibid.*, p.499.
[103] *Ibid.*, p.501.

Menegale cita o caso da FEA, o Festival de Inverno de Ouro Preto e o I Encontro de Compositores.

2.1.2.4 Educação musical

O compositor não pode ter apenas uma vida artística
e uma vida acadêmica na Universidade.
Ele tem que botar o pé no chão e conquistar
seu espaço com o seu trabalho pessoal.
Esta é a realidade latino-americana.
(Ricardo Tacuchian)

Apresentando-se como oriundo do maior interior da América Latina, o estado de Goiás, o compositor Estércio Márquez discorda profundamente "[...] da situação de que o compositor deveria ser pago para compor. Acho que seria muito bom pra gente ter tempo pra compor, mas se a gente fugir da realidade do dia-a-dia, nós não seremos compositores". Estércio considerou importante receber todo tipo de influência, seja "[...] da Europa, dos Estados Unidos, da China, do que for", assim como é impossível "[...] esquecer as técnicas que se tem. Ela vem naturalmente, se eu a tenho", afirma Márquez.

Quanto à divulgação e aos direitos autorais, Estércio não acredita que o fato de pedir "[...] às emissoras de rádio tantas horas ou lutar pelos direitos autorais, isso vai mudar alguma coisa na América Latina", um continente com a mesma problemática, países onde se passa fome. Segundo o compositor, a preocupação deveria estar direcionada à educação do público e propõe uma educação musical nos moldes da educação primária: "[...] mostrar ao jovem o elemento [musical] e de que [forma] ele pode organizar esse elemento".[104]

Teodomiro Goulart constatou que as discussões tomaram outra direção, certamente pelo fato de os temas estarem interligados – direitos autorais, difusão da música latino-americana e compromisso do compositor com a educação musical. "O problema do músico na América Latina vai se confundindo com os temas de outros painéis, que é o problema do intérprete e da formação dos compositores. Na verdade, está tudo ligado". Para Goulart,

[104] Sobre a questão, Dante Grela argumenta que é preciso educar os músicos também e não somente o público, o que é reforçado por Curt Lange.

existe uma contradição que perpassa toda a formação do músico, que recai no problema da difusão da música e tem estreita relação com a baixa procura. “Na América Latina, com exceção de Cuba, todos os países capitalistas estão num regime onde a venda de partituras, discos, livros é necessária. Se não existe a procura, não vai existir a possibilidade de [o compositor] divulgar o seu trabalho”.

Nesse sentido, Goulart considera importante haver uma maior participação de compositores que são professores em instituições públicas de ensino, no sentido de promoverem uma mudança nos currículos das escolas. Citando como exemplo uma escola oficial de Belo Horizonte, em que o aluno tem que estudar “[...] uma obra de compositor brasileiro por semestre e onze obras de compositores europeus”, e que a maioria dos concertos contempla essencialmente a música estrangeira, “[...] não adianta pensar uma música latina, com idéias nossas se nós usamos material didático europeu. É claro que não vamos excluir nada do europeu, mas acho que tem que ser mesclado e é hora de todos os compositores se preocuparem com isso”.

Como podemos observar, Goulart e Márquez retomam as ideias centrais de Grela a respeito da necessidade de se realizar um trabalho educacional de base que deve envolver o compositor-professor e o intérprete-professor nas instâncias do ensino fundamental e médio, articulado com a área de educação musical. Como dito anteriormente, partindo de uma tomada de consciência das realidades educacional e cultural em que estão inseridos e, após analisarem as conseqeências para a formação de ambos, as propostas de interferência nesse quadro devem estar direcionadas às escolas de todos os níveis, considerando-se a formação do público e de público. Não se pode pensar somente no apreciador de música erudita, que eventualmente venha a se interessar por música contemporânea brasileira e latino-americana, mas o público leigo, em geral. Segundo Goulart, é importante “[...] lutar com todos os meios, mas, o principal realmente é reeducar”.

2.1.2.5 Música popular

Durante o I e o II Encontro de Compositores, foram feitos dois importantes comunicados que dizem respeito à área de música popular. O músico Gustavo Molina

anunciou a criação da primeira escola de música popular na Argentina, fruto de "[...] uma necessidade que vem se postergando há muitíssimos anos", junto à constatação de estarem diante de uma falência educativa.

Para melhor compreender a estrutura do curso, Molina apresentou um panorama atual da educação musical no seu Estado. "Na Província de Buenos Aires existem exatamente 17 conservatórios e as carreiras dos instrumentistas estão divididas em três ciclos: o primeiro ciclo básico de 3 anos, o segundo ciclo médio de 4 anos, o terceiro ciclo superior de 3 anos. No total é uma carreira de 10 anos". Tomando como base o piano, que é um dos instrumentos mais comuns em qualquer conservatório, constatou-se um quadro bastante deficitário na conclusão do curso: de 110 alunos iniciantes, 40 alunos finalizam o primeiro ciclo e uns 30 iniciam o segundo ciclo, e chegam a concluir, "[...] aproximadamente, 5 ou 7, dos quais 3 vão para o ciclo superior. E se tivermos sorte, se recebe algum ao final dos 10 anos da carreira". Essa mesma realidade atinge outros instrumentos como o violão e a flauta.

Para Molina, o alto índice de desistência no Conservatório é "[...] produto de uma política social que está destinada a confundir-nos a respeito da nossa identidade, não saber quais são nossas raízes, de onde viemos, para onde vamos, e ainda pensar que o vem de fora é melhor". Soma-se a essa situação europeizante que é a educação musical na Argentina, o agravante da falta de uma metodologia atualizada.

Molina ressalta que a escola de música popular tornou-se realidade graças ao especial apoio do Ministro da Educação, José Gabriel Drumond. "Tivemos que remar contra músicos de formação erudita que pensam que a música popular é muito pobre, bastarda, e incitava-lhe a não formar a comissão, a não investir nesse projeto porque pensavam que iria fracassa".

A falta de referencial teórico e metodológico para a criação da escola era também outro problema a ser resolvido, uma vez que estava descartada a possibilidade das escolas norte-americanas e europeias servirem de modelos. "Pensamos em algo simples: realizar práticas orquestrais com alunos do 6º e 7º ano de conservatórios, visto que a esta altura os alunos podem ler uma partitura com facilidade e acompanhar um diretor especialista em cada gênero". Para avaliar essa possibilidade, Molina iniciou um estudo estatístico nos conservatórios nos últimos dez anos e se deparou com a seguinte realidade: "[...] nenhum

conservatório da Província de Buenos Aires pôde formar uma orquestra completa, porque antes do 7º ano, já no 3º ano, por exemplo, não se encontrava contrabaixistas".

Com isso, havia uma mudança mais complexa a ser feita em todo o sistema de ensino, uma vez que o maior desafio a ser enfrentado era "[...] formar músicos capazes de fortalecer nossas raízes musicais, gerar estudos em âmbitos até agora abordados intuitivamente e criar sensações espontâneas através da improvisação". Partindo desses pressupostos, o curso de música popular foi estruturado em quatro anos e funciona paralelo ao ciclo médio dos conservatórios. No primeiro ano, o aluno é obrigado a conhecer três gêneros – tango, folclore e jazz. "Pode ser que um aluno queira estudar jazz, mas pela falta de informação dos meios de difusão [ele] desconheça a virtude do tango e do folclore".

Após um longo trabalho de pesquisa e organização, este ano teve início a primeira turma.[105] "Tivemos uma inscrição de 140 alunos e não pudemos aceitar mais porque senão seria uma escola muito grande e difícil de controlar". Manuel Juárez completa a informação dizendo que "[...] se apresentaram mais de 300 e não fizemos muita propaganda. Calcula-se que para este fim de ano haverá mais de mil [inscrições]". Para Molina, a estimativa é real, pois "[...] sem fazer divulgação estamos recebendo 7 a 8 alunos por semana que vêm conhecer [a escola] para inscrever-se no ano que vem. A divulgação é dos próprios alunos que estão muito contentes com esse curso".

O segundo comunicado foi de Raul do Valle acerca da criação do Curso de Graduação em Música Popular, na Unicamp, destinado aos músicos para fazerem arranjos, trabalhos em multimeios, gravações e coisas afins. As expectativas eram bastante promissoras frente à demanda. "Felizmente temos mais de 120 inscritos para vinte vagas e esperamos que os primeiros vinte alunos dêem começo a um trabalho frutífero e fecundo". Raul do Valle considerou a necessidade de "poder ampliar um pouco mais o horizonte do músico popular que sempre foi colocado à margem".

[105] Manuel Juárez completa que não existia nenhum método harmônico, rítmico, formal e estrutural da música popular argentina [nem para o tango nem para as outras expressões populares], e foi tremendo o trabalho que tiveram. "Pensou-se em criar uma disciplina de música latino-americana, mas teríamos que fazer um programa e material de estudo que não temos". Um dos propósitos da vinda do grupo argentino a Belo Horizonte foi estabelecer um intercâmbio e obter material.

FIGURA 05



Jorge Molina assina documento de criação do Centro Latino-americano de Criação e Difusão Musical ao lado de Dante Grela no encerramento do I Encontro

2.1.3 Breves considerações

Tomando como ponto de partida o período em que foram realizados o I e o II Encontros de Compositores Latino-americanos de BH, anos 1986-11988, podemos fazer algumas considerações. No campo político, o Brasil estava retomando a democracia, após 20 anos de ditadura militar com bárbaros números de cerceamento de liberdade a intelectuais, artistas e estudantes, muitos deles levados ao exílio, ao cárcere, sob tortura e, às vezes, à morte. As Artes, em geral, sofreram prejuízos durante esse período, pelo fato de terem sido censuradas diversas peças de teatro, canções populares e música de concerto.

Apesar do crescimento econômico conquistado durante certo período do governo militar, no governo Médici, o Brasil e outros países da América Latina apresentavam uma grave situação de desigualdade social, colocando-os na linha limítrofe entre países pobres e em via de desenvolvimento. O Brasil estava enfrentando uma dura realidade econômica provocada por um profundo endividamento para com os bancos internacionais, somando-se

a isso uma crise de corrupção generalizada e um alto índice de desemprego, obrigando a população a sobreviver diante de uma inflação descontrolada.

O reflexo desse retrocesso político pôde ser sentido nas universidades e em outras instâncias governamentais ligadas à área de cultura, geralmente administradas por tecnocratas, pessoas pouco qualificadas para assumir tais posições, mas que serviam ao sistema. Tal situação levou a uma "degenerescência das instituições do setor público" (fato denunciado por Kater, também comentado por Paulo Lima e outros). A burocratização da máquina administrativa, a constante falta de recursos e a instabilidade na manutenção dos cargos políticos frente a constantes mudanças nos governos levaram a classe artística a um descrédito generalizado. O fato de não haver, até aquele momento, um órgão público específico para a área de cultura, que estava sempre associada às outras secretarias – Educação, Esportes, Turismo, etc. –, nos dá a dimensão da sua pouca representatividade para a classe política brasileira (a Secretaria Municipal de Cultura de Belo Horizonte foi criada somente em 1989). Durante a Nova República, uma das saídas encontradas pelo Governo Federal para atender à crescente demanda cultural foi criar as primeiras leis de incentivo à cultura – Lei Sarney e Rouanet – levando a iniciativa privada a assumir o patrocínio de projetos culturais.[106]

Com referência à situação da música de concerto, mais especificamente à música latino-americana no Brasil, a realização de eventos destinados à sua valorização desde a década de 1970, em alguns estados brasileiros, reflete o interesse despertado por certos grupos quanto à questão. O mesmo se deu em Minas Gerais, inicialmente por meio do Festival de Inverno de Ouro Preto e, posteriormente, com a realização dos Encontros de Compositores Latino-americanos de BH, procurando atender a uma antiga reivindicação da classe. Além de uma extensa programação de concertos, divulgando a música produzida no País e no continente, a coordenação do evento reservou um amplo espaço para discussões prementes à época, partindo da compreensão de que grande parte dos problemas seria comum a muitos países.

Superada a fase de embate estético – nacionalismo *versus* vanguarda – em décadas anteriores, os anos 1980 representavam uma conquista de autonomia para os compositores que já não sofriam com o patrulhamento estético sob sua produção. Ao contrário, o

[106] Posteriormente, serão criadas as leis estaduais e municipais de cultura, segundo a política de cada local.

interesse era reunir o maior número de músicos latino-americanos em congressos, encontros e festivais, para que estes pudessem se conhecer musicalmente. A grande extensão da América do Sul era um dos fatores que impossibilitava uma aproximação constante entre os músicos do continente. Ao promover uma série de "encontros" de compositores, divulgando inclusive os menos conhecidos e propiciando uma maior interação entre estes e os intérpretes, o movimento alertou para a necessidade de uma mudança de postura por parte dos compositores que deveriam assumir um compromisso com a educação musical do seu país, para que novos públicos fossem conquistados. Da parte dos intérpretes, o compromisso deveria ser com a difusão da música do seu país e do continente e deveria começar pelo espaço universitário.

Entretanto, as questões relativas à música contemporânea latino-americana deveriam passar por uma conscientização política do grupo. Segundo Beatriz Balzi, significava saber em que medida havia uma aproximação em termos de identidade cultural e de preocupações, que poderiam ser também políticas e econômicas. Considerou-se o processo colonizador como uma forte influência na postura colonialista dos latino-americanos com relação à música europeia e norte-americana, bem como a necessidade de se reverter esse quadro por meio de ações cotidianas de incentivo à produção nacional e divulgação da música latino-americana.

Divulgar a música nacional dos países da América Latina significava uma forma de reconhecimento à identidade cultural de cada país e a possibilidade de se constituir um sentimento latino-americanista comum, de pertencimento a um continente, formado por várias culturas: alguns países com maior influência indígena, outros africana, espanhola e portuguesa. Para Fernando Cerqueira, "[...] assumir a própria identidade latino-americana é assumir que ela não é uniforme, mas plural". Um interessante exemplo foi a palestra do guatemalteco Joaquin Orellana durante o I Encontro, juntamente com a exposição de instrumentos criados por ele (em slide) e a mostra de suas sonoridades, possibilitando ao público conhecer uma música produzida por meio da síntese entre modernidade e elementos da cultura do seu país.

Nessa perspectiva, o acesso à música de autores latino-americanos não deveria ser privilégio de seus produtores e divulgadores (compositores e intérpretes) que podem apreciá-la em determinadas ocasiões ou eventos específicos, mas se estender aos mais

diversos públicos. Entretanto, o reconhecimento a essa música passa necessariamente pela disponibilidade de recursos econômicos que estão atrelados a uma política cultural. Sendo a universidade um local destinado à produção do conhecimento e à preservação das tradições, certamente, esta deveria cumprir seu papel de guardiã de uma política cultural de valorização da música brasileira e latino-americana.[107]

Esse processo de conscientização envolve diversos setores da educação. Vários compositores e intérpretes chamaram a atenção para que o aluno tomasse contato com a música de sua época e do seu País o mais cedo possível durante a sua formação musical e não de forma cronológica como usualmente acontece, provocando um atraso no contato com esse repertório e, em muitas ocasiões, um distanciamento ou uma recusa por essa música. Do contrário, se houver algum tipo de restrição para a inclusão desse repertório no currículo das escolas de música (incluindo-se os conservatórios) ou mesmo o receio de sua aceitação pelo público, os prejuízos atingirão igualmente a todos – compositor, intérprete, público – e a própria Arte, uma vez que um ciclo natural de transformação e evolução se vê alterado. Com relação ao primeiro, relegando-o à condição de mero desconhecido do público, quanto ao segundo, provocando o seu despreparo técnico-musical para a execução da música contemporânea e retardando a sua conscientização acerca de sua função social e, finalmente, privando o público do contato com essa produção cultural.

Chamou-se a atenção para uma situação que atinge não só a carreira do compositor, mas do músico latino-americano em geral – a dupla jornada de trabalho. Como são raras as oportunidades para que os músicos possam se dedicar exclusivamente à sua atividade primeira, sendo capaz de gerar recursos para a sua sobrevivência, torna-se imprescindível que esses profissionais assumam concomitantemente a função de educadores. Se para os compositores latino-americanos é impossível viver exclusivamente da composição, para os intérpretes são também restritas as oportunidades quando desejam se dedicar a um determinado estilo de música (barroca, clássica ou contemporânea) ou a um gênero musical (ópera ou música de câmara). Para poderem conquistar maiores chances profissionais, os intérpretes precisam constituir um amplo repertório, o que inclui a música contemporânea.

[107] Podemos incluir aqui as escolas de música em geral, como os conservatórios, e as secretarias de cultura (municipal, estadual e federal), que deveriam contemplar uma política de divulgação da música brasileira e latino-americana em seus projetos.

Com a ampliação dos cursos de Música nas universidades, a partir das décadas de 1980-1990, estas se tornaram um importante espaço de desenvolvimento profissional e têm atendido uma enorme demanda de músicos de diversas regiões do País. A contratação de compositores e intérpretes melhor capacitados e a implantação de cursos de pós-graduação em diferentes áreas têm propiciado um avanço significativo na qualidade dos cursos de Música, atendendo não só as áreas de interpretação e composição, mas de educação musical e musicologia.[108]

Com isso, podemos dizer que os professores universitários herdaram a especial tarefa de realizar mudanças nos currículos dos cursos de Música, deixando de reproduzir a situação que vivenciaram durante sua formação. Aos professores-intérpretes cabe a decisão de incluir obras contemporâneas nos programas de concertos e recitais realizados em âmbito universitário ou externo. Prestigiar ou não a música contemporânea brasileira e latino-americana será uma decisão que estará nas mãos desses professores. Somente por meio de uma tomada de decisão em favor da música contemporânea de seu país e da América Latina, o aluno, o público poderão desfrutar da sua fruição. A exemplo de alguns professores-intérpretes – Eladio Pérez-González, Paulo Sérgio Guimarães Álvares, Beatriz Balzi, Odette Ernest Dias, Celina Szrvinsk – que assumiram a tarefa de divulgar a música contemporânea, executando com o mesmo zelo o repertório tradicional e o contemporâneo, percebemos a compreensão por parte desses intérpretes acerca da sua função social junto à essa cadeia formada pela produção, difusão e recepção para que todo o processo cultural seja realizado.

Quando o professor-intérprete, no seu trabalho pedagógico, valoriza uma abordagem histórica do repertório, este acaba encontrando uma forma de escapar do estudo estritamente artesanal, aquele em que a obra (geralmente do passado) é tratada como mero instrumento para o desenvolvimento técnico e musical do aluno. Ao tomar contato com a música de todas as épocas, incluindo naturalmente a do presente, o aluno passa a compreender que toda obra possui relação com o meio e com a época em que foi criada.

[108] Duas Escolas de Música de nível universitário foram criadas em Minas Gerais nesse período, na Universidade Federal de Ouro Preto (1999) e na Universidade Federal de São João del-Rey (2006). Está sob a responsabilidade da UFSJ o acervo de H.J. Koellreutter, sediado na Fundação Koellreutter, que foi instalada em 2006. Também em São João del-Rey, encontra-se disponível aos pesquisadores e ao público em geral o acervo do musicólogo José Maria Neves (cerca de 30.00 títulos), no Centro de Referência Musicológica José Maria Neves – CEREM, sua cidade natal. José Maria Neves foi professor da Unirio e faleceu em 2002, onze meses após ter assumido a presidência da Academia Brasileira de Música.

Ernst Widmer lembrou que em outros períodos da história da música, o público aguardava ansiosamente a oportunidade de ouvir a mais recente composição dos seus contemporâneos. Ao contrário do que acontece em nossos dias, a música do passado já não interessava tanto ao ouvinte e, com isso, acabava caindo no esquecimento. Foi por meio da "redescoberta" que Félix Mendelssohn fez da *Paixão segundo São Mateus* (1729) de Johann Sebastian Bach que essa maravilhosa música do passado passou a ser cada vez mais apreciada, e hoje é universalmente reconhecida pela sua grandiosidade e envergadura (a obra foi apresentada em concerto pelo compositor, em 1829, um século após sua criação).

No campo da composição, as expectativas favoráveis à música brasileira e latino-americana poderão ser contempladas a partir da constituição dos referidos cursos (ou estruturação) no âmbito universitário, gerando uma nova produção e favorecendo o intercâmbio de professores de diversas instituições acadêmicas. Com a crescente produção contemporânea, outras áreas também se beneficiarão, como a interpretação, a musicologia e a educação musical.

A ampliação dos cursos de Música em nível universitário e a criação de cursos de pós-graduação nas áreas afins têm dado grande impulso aos diversos campos de pesquisa e produzido importantes trabalhos. Ao pensarmos na historiografia brasileira relativa à área de Música, reconhecemos que os temas contemporâneos têm tido maior destaque e, a partir das últimas décadas do século XX, a pesquisa musicológica começou a dar sinais de maioridade. As publicações de novos títulos e a interessante produção acadêmica conquistada por meio da interface com outras áreas – História, Letras, Educação, Antropologia, Ciências Sociais, etc. – têm contribuído efetivamente para a constituição de um campo de pesquisa mais amplo.[109]

[109] Citamos alguns trabalhos acadêmicos que fazem parte da nossa revisão bibliográfica: NEVES, José Maria *Música Contemporânea Brasileira.* São Paulo: Ricordi, 1981 (em 2008, foi lançada a segunda edição da obra, revisada e ampliada pela professora Saloméa Gandelman, da Unirio, por meio da Editora Contracapa, do Rio de Janeiro); KATER, Carlos. *Música Viva e H.J. Koellreutter:* movimentos em direção à modernidade. São Paulo: Musa Editora/Atravez, 2001; MENDES, Gilberto. *Uma Odisséia Musical:* dos mares do sul à /elegância pop/art déco. São Paulo: Edusp/Editora Giordano, 1994; OLIVEIRA, Nélson Salomé de. *A Música Contemporânea em Belo Horizonte na década de 80.* 129f. 1999. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro, 1999; FREIRE, Sérgio; BELÉM, Alice; MIRANDA, Rodrigo. *Do conservatório à escola:* 80 anos de criação musical em Belo Horizonte. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006; NASCIMENTO, Guilherme. *A avant-garde e as manifestações menores na música contemporânea.* São Paulo: Annablume/Fapesp, 2005; PAOLIELLO, Guilherme. *A circulação da linguagem musical*: o caso da Fundação de Educação Artística. 224f. 2007. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, 2007 e PRADA, Teresinha Rodrigues Prada. *A utopia no horizonte da música nova.* 202f. 2006. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia, Letras e

Com relação à educação musical, ainda que a pesquisa e a própria área sejam consideradas novas, uma clara demonstração de avanços no campo são as associações atuantes, como a Associação Nacional de Pesquisa e pós-graduação em Música – ANPPOM e a Associação Brasileira de Educação Musical – Abem, além de Programas de Pós-graduação em Música com sub-área em Educação Musical, "Grupos de Pesquisa vinculados às Universidades e cadastrados no CNPQ, pesquisadores individuais, Cursos de Graduação, escolas e outros espaços e sujeitos que produzem pesquisas, nos mais diferentes enfoques e com uma variada abordagem teórica e metodológica".[110]

Uma das preocupações de Regina Santos é a deflagração de uma campanha nacional pela "implantação plena da Educação Musical no ensino fundamental e no ensino médio", ou pela "reintrodução" do ensino de música nas escolas, um dos itens do Programa Público de Políticas Culturais do Governo Federal. "Precisamos formar profissionais da educação capazes de, fundamentados, contribuírem para e intervirem criticamente em ações que pretendam institucionalizar, na educação básica, um ensino sistematizado da música".[111]

Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2006.

[110] BELLOCHIO, Cláudia Ribeiro. Da produção da pesquisa em educação musical à sua apropriação. *Revista Opus*, n.9, 2003. Disponível em: <www.anppom.com.br/opus/opus9/opus9-4.pdf>. Acesso em: 22/ dez.2009. Bellochio considera "[...] como objeto de pesquisa em educação musical 'as relações entre a(s) pessoa(s) e a(s) música(s) sob os aspectos de apropriação e transmissão' (KRAEMER, 2000, p.51), o que está intrinsecamente relacionado ao que compreende-se por conhecimento pedagógico musical". Baseado em Del Ben (2003) "[...] reconhece que 'faz-se pesquisa em Educação Musical sempre que se investiga como as pessoas se relacionam com música em termos de apropriação e transmissão, ou ensino e aprendizagem, seja nas escolas e conservatórios de música, seja em garagens de centros urbanos e escolas de samba, ou até mesmo, nas ruas das cidades'. *Ibid*., p.6.

[111] SANTOS, Regina Márcia Simão. *A produção de conhecimento em Educação Musical no Brasil*: balanço e perspectivas. *Revista Opus*, n.9, 2003. Disponível em: <www.anppom.com.br/opus/opus9/opus9-5.pdf>. Acesso em: 22/dez. 2009.

TERCEIRO CAPÍTULO

A continuidade do movimento de música latino-americana em BH

3.1. II Encontro de Compositores Latino-americanos de BH

O II Encontro de Compositores Latino-americanos de BH foi realizado no período de 8 a 12 de dezembro de 1988[1] e contou com a participação de compositores de sete países da América Latina e de seis estados brasileiros.[2] Além da realização do II Encontro de Compositores Latino-americanos, o ano de 1988 foi bastante representativo para a música contemporânea em BH, pois, junto às comemorações dos 25 anos de criação da FEA, essa instituição promoveu também o V Ciclo de Música Contemporânea.

A abertura do evento aconteceu no Palácio das Artes, inicialmente com a exposição "Imagens Latino-americanas" dos artistas Benjamin, Eduardo Luppi, Humberto Guimarães, Lindslay Dalbert, seguida do lançamento do Boletim do Centro Latino-americano de Criação e Difusão Musical, culminando com o Concerto de Abertura no Grande Teatro com a apresentação de obras dos compositores Mario Lavista do México, Mário Ficarelli do Brasil, Juán Carlos Paz da Argentina, Guillermo Ulribe Olguín da Colômbia, Eduardo Caba da Bolívia, Juán Plaza da Venezuela e Carlos Fariñas de Cuba.

Nelson Salomé de Oliveira menciona a presença de "[...] figuras importantes que compuseram a mesa de instalação do evento": o Ministro da Cultura, José Aparecido de Oliveira, o Presidente da FEA, dr. Fernando Pinheiro Moreira e os compositores Edino

[1] O evento contou com o patrocínio do Ministério da Cultura e o projeto foi incentivado pela Lei federal n. 7.505. Teve como colaboradores: Secretaria Municipal de Cultura (Teatro Francisco Nunes), Goethe Institut, Fundação Mudes (RJ), Centro Áudio-Visual e Centro de Pesquisa em Música Contemporânea da UFMG e Sesiminas, e com o Apoio Cultural da Varig/Cruzeiro, Vitae, Sotebra, Cerimonial Chancela, Fundação Clóvis Salgado, Copiadora Triunfo, Internacional Plaza Hotel, Coca-Cola, TV Minas, Estado de Minas/Diário da Tarde.

[2] Total de participantes dos painéis: 34 compositores, sendo 11 Latino-americanos (7 países) – Héctor Tosar (Uruguai), Mário Lavista (México), Sérgio Ortega (Chile), Augusto Rattenbach, Mariano Etkin, Dante Grela, Manuel Juárez, Gustavo Molina (Argentina), Saul Gaóna, Rocio Brites (Paraguai), Carlos Fariñas (Cuba) e 23 brasileiros (6 estados) – Gilberto Mendes, Raul do Valle, Carlos Kater, Maria Helena Rosas Fernandes, Conrado Silva (São Paulo); Cláudio Santoro, Estércio Márquez, Emilio Terraza, Bohumil Méd (Goiás); Guilherme Bauer, Ronaldo Miranda, Leonardo Sá, Luiz Carlos Csekö, (Rio de Janeiro); Ilza Nogueira (Paraíba); Jamary Oliveira (Bahia); Celina Szrvinsk, Eduardo Álvares, Berenice Menegale, Eladio Pérez-González, Rufo Herrera, Eduardo Bértola (Minas Gerais).

Krieger, presidente da Funarte, Rufo Herrera e Héctor Tosár, "este último representando os compositores estrangeiros".[3]

A vinda de José Aparecido para o II Encontro trouxe um respaldo político ao evento em função do acordo assinado entre o Governo Federal e sete países latino-americanos "visando incrementar a integração cultural dos povos de nosso continente". Para o Ministro da Cultura, "[...] a importância do evento está no fato dele estar cumprindo uma das resoluções da nova Constituição Brasileira, que recomenda expressamente ações no sentido de uma integração da América Latina". José Aparecido elogiou a criação do Centro Latino-americano de Criação e Difusão Musical e a realização do II Encontro de Compositores: "[...] devido à repercussão internacional do acontecimento, é muito positivo que ele esteja acontecendo em Minas Gerais".[4]

Os concertos foram realizados no Teatro Francisco Nunes, sendo que nos dias 10 e 11 houve duas sessões. O horário da tarde contemplou obras dos compositores mineiros, enquanto a noite ficou reservada às obras de compositores latino-americanos tradicionalmente conhecidos – Carlos Chávez do México, Mariano Etkin e Dante Grela da Argentina, Héctor Tosár e Coriún Aharonián do Uruguai, Sérgio Ortega e Alfonso Leng do Chile, Leo Brouwer de Cuba, Carlos Sanchez Málaga do Peru, Luis Diego Herra da Costa Rica, William Ortiz de Porto Rico, Nicolás Pérez-González do Paraguai, Gerardo Guevara do Equador. Do Brasil, constaram os nomes de Gilberto Mendes, Marlos Nobre, Almeida Prado, Jamary de Oliveira, Vânia Dantas Leite, Estércio Márquez e Rodolfo Coelho de Souza.

Ao todo, estiveram representados 14 países – Argentina, Uruguai, Paraguai, Chile, Colômbia, Bolívia, Venezuela, Peru, Equador, Cuba, Porto Rico, Costa Rica, México, incluindo o Brasil, e foram executadas 44 obras, sendo 19 de compositores latino-americanos e 26 de compositores brasileiros, dentre os quais 16 mineiros ou residentes em Belo Horizonte – Marco Antônio Guimarães, Oiliam Lanna, Nélson Salomé, Sérgio Canedo, Eduardo Carvalho, Guilherme Paoliello, Eduardo Campolina, Eduardo Álvares, Sérgio Freire, Rubner de Abreu, Rogério Vasconcelos, Gilberto

[3] OLIVEIRA, Nelson Salomé de. *A Música Contemporânea em Belo Horizonte na década de 80.* 129f. 1999. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro, 1999. p. 85. Oliveira registra também a presença dos embaixadores da Argentina, Uruguai, Paraguai, Chile, Cuba e Costa Rica no evento.
[4] *Ibid*., p.86.

Carvalho, o belga Arthur Bosmans (naturalizado brasileiro), o italiano Sérgio Magnani e os argentinos Rufo Herrera e Eduardo Bértola.[5]

FIGURA 06



Programa do II Encontro de Compositores Latino-americanos de BH (1988)

3.1.2 Programação artística

Segundo Oliveira, a quantidade de concertos e obras apresentadas nos dois Encontros de Compositores foi a mesma, diferenciando-se o II Encontro do anterior somente pela pequena diminuição de obras de compositores brasileiros que foi

[5] Não temos informações precisas a respeito do número de estreias ocorridas no II Encontro de Compositores, à exceção dos compositores Sergio Magnani, Rodolfo Coelho de Souza e Sérgio Canedo, que tiveram suas obras apresentadas em 1ª audição mundial pelo intérprete Eladio (pesquisa realizada durante o mestrado) e de Rufo Herrera. Com relação aos compositores mineiros, é muito provável que haja obras incluídas nesse item, mas o programa não apresenta as datas das composições. Ao final do Encontro, o compositor Guilherme Bauer se pronunciou a respeito desse fato e sugeriu que no próximo evento fossem colocadas as datas das obras. O professor Teodomiro Goulart justificou essa ausência em função de não ter havido unanimidade por parte dos compositores no envio desta informação. Para manter uma coerência no programa, a organização resolveu não colocar as datas.

compensada por um significativo aumento de compositores mineiros.[6] Esta foi uma decisão da organização do evento que considerou importante reservar um espaço para a nova geração. Tratando-se de um evento de nível internacional, com a presença de compositores brasileiros e latino-americanos de várias localidades, sem dúvida, aquela era uma excelente oportunidade para esses jovens compositores mostrarem a sua música.

Nessa segunda edição, chamou atenção a presença de vários regentes atuando à frente dos grupos de câmara – Sergio Magnani regeu em 1ª audição sua obra *Intrata Arioso e Finale* (em homenagem aos 70 anos de Koellreutter), Oiliam Lanna regeu a obra *Paisage imaginario* de Dante Grela, Rafael Grimaldi regeu *Ismos* de Gerardo Guevara e Marco Antônio Drumond regeu *Jogos de Antifonias* de Eduardo Álvares junto à Orquestra do Sesiminas. "Outra peça pouco executada em nossos meios e que merece ser lembrada é a *Toccata* do mexicano Carlos Chávez, executada pelo Grupo de Percussão da Universidade Estadual de São Paulo – Unesp, dirigido por John Boudler".[7]

Fazemos um destaque para a estreia local do Noneto de Villa-Lobos no Concerto de Encerramento, no dia 11 de dezembro. Esta importante obra do compositor brasileiro, composta em 1923 para pequena orquestra de câmara (flauta, oboé, clarineta, sax, fagote, harpa, piano, celesta e percussão) e coro, contou com a participação de cantores de três corais – Ars Nova, Fundação Clóvis Salgado e FEA – e foi executada sob a regência de Roberto Duarte. Assim como a série de Choros, o Noneto é uma obra representativa de uma década em que Villa-Lobos inovou a sua linguagem, utilizando-se de meios expressivos característicos da música popular brasileira – "puita, reco-reco, cocos, chocalhos, assobios, prato de louça e caxambu – todos eles de uso praticamente inusitados na produção musical de concerto brasileira e absolutamente original na música estrangeira".[8]

No quadro abaixo, estão relacionadas as obras apresentadas durante o evento, segundo o tipo de formação. Os nomes dos intérpretes estão em nota de rodapé.[9]

---

[6] OLIVEIRA, Nelson Salomé de. *A Música Contemporânea em Belo Horizonte na década de 80.* 129f. 1999. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro, 1999. p.89.

[7] *Ibid.*, p. 89-90.

[8] KATER, Carlos. *Música Viva e H. J. Koellreutter:* movimentos em direção à modernidade. São Paulo: Musa Editora/Atravez, 2001. p.35.

[9] Berenice Menegale, Quarteto de Brasília (Moysés Mandel, Ludmila Vinecka, Glesse Collet e Antônio Guerra Vicente), Pamela Schmitzer, Nelson Fuentes, Beatriz Balzi, Jupiacir Bagno, Paulo Lacerda, Antônio Viola, Regina Stella Amaral, Heloísa Petri, Alda de Oliveira, José Eustáquio Babetto, Ixabel Costa, Cláudio Urgel, Nelson Salomé, Antonio Gilberto Carvalho, Mauricio Freire, Oiliam Lanna,Eladio Pérez-González, Patrícia Santiago, Conceição Nicolau, Marco Antônio Drumond, Héctor Tosár, Antônio

QUADRO 05

Programação artística do II Encontro de Compositores Latino-americanos de BH

COMPOSITOR	OBRA	FORMAÇÃO
Guilhermo Uribe Olguín	*Dois trechos no sentimento popular*	piano
Eduardo Caba	*Lenda Quéchua*	piano
Juán Plaza	*Sonatina venezuelana*	piano
Jamary Oliveira	*Piano piace*	piano
Gilberto Mendes	*Vento noroeste*	piano
Eduardo Ribeiro	*Estudo para piano*	piano
Carlos Sanchez Málaga	*Yanahuara*	piano
Luis Diego Herra	*K-509*	piano
Héctor Tosar	*Tres peizas del año 73*	piano
Rubner de Abreu	*Música para piano*	piano
Arthur Bosmans	*Toccata*	piano
Alfonso Leng	*4 Doloras*	piano
Marco Antônio Guimarães	*Eterne*	piano
Antônio Gilberto Carvalho	*Variações*	cello
Sérgio Freire	*Estudo II*	música eletroacústica
Vânia Dantas Leite	*Ajur-a-mô*	voz e fita magnética
Mario Lavista	*Quotations*	cello e piano
Juán carlos Paz	*Sonatian op.21*	flauta e clarineta
Sérgio Ortega	*Cantos del capitán*	voz e piano
Rufo Herrera	*Imagel*	atriz-bailarina e cello Direção do autor
Nelson Salomé	*Dois prelúdios*	bandolim e violão
Oiliam Lanna	*2 Peças para flauta e piano*	flauta e piano
Guilherme Paoliello	*Duas canções*	voz e flauta

Carlos Guimarães, Grupo de Percussão da Unesp (John Boudler, Alfredo Lima, Eliana Guglielmetti, Roberto Satini, Fernando Iazzetta, Karla Bach, Richard Fraser, Sergio Gomes, Mauro Nefosco, Edson Giannesi, Fábio Kori), Martha Herr, Catarina Domenici, Myriam Rugani, Carlos Ernest Dias, Francisco Formiga, Maria Lígia Becker, Sergio Magnani, Raul D'Avila, Maria Inês de Souza, Osvaldo Souza Jr., Carlos Aleixo, Maria Jesus Haro, Hermínio de Almeida, Rodolfo Padilha, Cenira Schreiber, Rafael Grimaldi, Eduardo Campolina, Héctor Espinosa, Walter Alves de Sousa, Antônio Olimpio Nogueira, Roberto Duarte.

Eduardo Campolina	*Duo para clarineta e piano*	clarineta e piano
Eduardo Bértola	*Anjos xipófagos*	duas flautas
Nicolás Pérez-González	*Miniaturas irónicas para canto y guitarra*	voz e violão
Sérgio Canedo	*Três canções*	barítono e piano
Rodolfo Coelho de Souza	*Estudo nº 1 para violão e narrador*	barítono-narrador e violão
Mário Ficarelli	*Zyklus*	quarteto de cordas
Carlos Fariñas	*Quarteto nº 1*	quarteto de cordas
Coriún Aharonián	*Los Cadadias*	clarineta, trombone, cello, piano
Marino Etkin	*Otros Soles*	clarineta, trombone e viola
Marlos Nobre	*Rhythmetron*	grupo de percussão
Almeida Prado	*Lettre de Jerusalém*	grupo de percussão e narrador
Leo Brouwer	*Variantes*	grupo de percussão
Wiiliam Ortiz	*Bembé*	grupo de percussão
Carlos Chávez	*Toccata*	grupo de percussão e voz Direção: John Boudler
Rogério Vasconcelos	*Ondas*	flauta, clarineta, harpa e piano
Sergio Magnani		barítono e grupo instrumental Regente: o autor
Estércio Márquez Cunha	*Sexteto*	grupo instrumental Regente: Oiliam Lanna
Gerardo Guevara	*Ismos*	grupo instrumental Regente: Rafael Grimaldi
Dante Grela	*Paisage Imaginario*	grupo instrumental Regente: Oiliam Lanna
Eduardo Guimarães Álvares	*Jogos de Antífonas*	orquestra de câmara e piano Regente: Marco Drumond

3.1.3 Painéis temáticos

Como sucedera no I Encontro, o II Encontro dedicou um amplo espaço para a discussão de temas que foram apresentados em forma de painéis durante os dias 9, 10,

11 e 12 de dezembro, na Sala Humberto Mauro, no Palácio das Artes.[10] É interessante observar a nota dirigida ao público no início do programa:

> Há mais de dois séculos a América Latina participa da criação do patrimônio universal da música. Grande tem sido o esforço e a dedicação de nossos antepassados compositores para deixar-nos este legado e o desafio de dar continuidade. Por isso, estamos aqui. Para isso, viemos até aqui. Conscientes de que em nenhuma das manifestações humanas a continuidade é tão imanente, tão absolutamente necessária quanto nas artes.[11]

O II Encontro de Compositores Latino-americano apresentou à comunidade o Boletim do Centro Latino-americano de Criação e Difusão Musical – CLCDM, criado após o I Encontro com o objetivo de contribuir "[...] para o intercâmbio de informações sobre o desenvolvimento da música contemporânea em nossos países".[12]

FIGURA 07



Boletim do Centro Latino-americano de Criação e Difusão Musical lançado no II Encontro de Compositores (1988)

[10] Houve ainda um momento reservado à audição de obras gravadas na Sala. Multimeios do Goethe Institut, na tarde do dia 09.
[11] Retirado do folder do II Encontro de Compositores.
[12] O Boletim divulgou a programação do I Encontro, ocorrido no período de 10 a 15 de outubro de 1986 – concertos, resenhas dos painéis e documento final – e um concerto realizado em 25 de outubro de 1988 com obras de compositores latino-americanos: os brasileiros Lorenzo Fernandez, Edino Krieger e Antônio Gilberto Carvalho, o mexicano Manuel Ponce, o uruguaio Abel Carlevaro e o cubano Leo Brouwer).

Partindo de uma temática única – *Novas alternativas para realização e difusão da música latino-americana* – foram apresentados três painéis: *Edição e gravação de música, Aspectos didáticos na difusão musical* e *Eventos de música contemporânea,* o que permitiu uma ampla participação e um intercâmbio de ideias.[13]

3.1.3.1 Musicologia

3.1.3.1.1 Edição e gravação de música[14]

> *O problema da difusão dos bens culturais originários da música erudita não está situado na questão da difusão dos produtos culturais em si, essa questão apenas subjaz o problema, mas na difusão dos meios de produção desses bens.*
> (Leonardo Sá)

O painel teve como expositores o compositor Leonardo Sá, do Rio de Janeiro, o editor Bohumil Méd, de Brasília e o compositor Mario Lavista do México. O coordenador da mesa, compositor Emílio Terraza (Ar/Br)[15] solicitou a todos um melhor aproveitamento dos trabalhos, por considerar que a falta de objetividade é "[...] uma característica muito nossa e estamos todos angustiados com uma série de problemas que envolvem toda a nossa área, as Artes, em geral". Segundo Terraza, "[...] nesses 25 anos que a gente participa desse tipo de encontro é sempre uma tendência em converter as coisas num muro de lamentações".

Para tratar do problema da difusão da música erudita, Leonardo Sá considerou necessário abordar três aspectos fundamentais: o processo histórico das nossas sociedades (definição social, política e econômica do Terceiro Mundo), a localização da

[13] As transcrições das palestras foram feitas por Vânia Lovaglio, de janeiro a março de 2007. O material foi originalmente gravado em 08 fitas cassetes e após a regravação em CD resultou num total de 12 CDs com a seguinte numeração 01A, 01B, 02, 03, 04, 05, 06, 07, 08A, 08, 09. Não havia nenhum registro escrito a respeito do conteúdo dos painéis (somente as gravações em áudio)

[14] O tema *Edição e gravação de música* pode ser abordado em qualquer um dos campos de estudo da música, uma vez que a edição de partituras, livros, revistas, etc. e a gravação de música atingem diretamente compositores, intérpretes, musicólogos e educadores musicais. Entretanto, diante do conteúdo e do amplo aspecto histórico das palestras e das discussões que se seguiram, consideramos o seu melhor aproveitamento no campo da musicologia.

[15] "Emilio Terraza é argentino de nascimento e brasileiro naturalizado, e foi aluno de composição de Jacobo Fischer e de Tony Aubin. (...) Trabalhou também na equipe que, sob a orientação de Reginaldo Carvalho, desenvolveu atividades de ensino e de promoção cultural no Estado do Piauí (Terraza fizera parte também da equipe docente do Instituto Villa-Lobos do Rio de Janeiro, quando aquele centro musical era dirigido por Reginaldo Carvalho)". NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. Ricordi: Rio de Janeiro, 1981. p. 175.

produção artística em geral no contexto dessas sociedades e a função social do intérprete e do compositor.

Tomando como referência o processo histórico ocorrido no Brasil e as possíveis semelhanças com outros países da América Latina, "[...] a instalação de um sistema social por meio de processos colonialistas" nos conduziu a um tipo "[...] de atrelamento econômico, a um mercado de caráter internacional ou mundial". Desde o seu processo econômico inicial, o Brasil se caracterizava por ser um exportador de matérias primas, "[...] absolutamente dependente de manufaturados e outros insumos e dependente também do ponto de vista ideológico, político e social". No fim do século XIX, esse processo atingiu a sua contradição maior, quando se instalaram na Arte e na Música movimentos caracterizados como nacionalistas.[16]

Aos poucos o País passou a ser um importador de capitais. O chamado período da substituição das importações foi também observado na área da Cultura ou da produção artística e, por meio de uma inversão de função, o País passou a ser um exportador de matérias primas exóticas. Os exemplos mais evidentes estão relacionados à música popular urbana, à música industrial, "[...] no sentido de nós não apenas importarmos produtos da área de bens chamados culturais, mas passarmos a exportar esses bens nacionais". A bossa-nova, nos anos 1960, é um exemplo de que a produção brasileira passa a ser uma referência para outras culturas, como também o cinema norte-americano, nos anos 1940, "[...] que situa a música brasileira como material exótico e reconhecível para o Brasil e para os brasileiros, mas principalmente pelos norte-americanos e europeus, via Estados Unidos".

Sá coloca em discussão não a legitimidade do produto cultural, mas o processo do qual surge esse produto. Lembra ainda que, direta ou indiretamente, o processo de difusão sempre esteve ligado às elites econômicas e culturais, "[...] como as demais formas de desenvolvimento cultural em nossas sociedades, especialmente nas sociedades latino-americanas". Sobre a questão da produtividade, Sá ressalta duas possibilidades: as atividades produtivas e as não produtivas, que não deve ser confundida com improdutiva ou ter menor importância. "Toma-se por produtivo aquilo

[16] Segundo nos informou André Duarte (mestrando em História pela UFU), "Sá possui uma determinada visão da história e da cultura bastante corrente, sobretudo nas décadas de 1950 e 1960, que as aborda sob o prisma do capitalismo periférico e da colonização cultural. Estudiosos como Florestan Fernandes, Caio Prado Jr., Paulo Emílio Salles Gomes, no cinema, dentre outros, estão na base desse tipo de análise, e o que está em jogo, em ambos os casos, é a construção de uma identidade genuinamente brasileira, ou seja, passa novamente pela questão do nacionalismo proveniente do século XIX e que se revela de muitas formas durante o século XX". Diálogo ocorrido em Uberlândia, 8 de janeiro de 2010.

que, de fato, é revertido ou é viável de ser transformado em mercadoria, ou seja, pode-se estabelecer um trabalho a nível de mercado com esse produto, e os chamados não produtivos são aqueles que dificilmente são absorvidos por esse mercado".

Sá lembra que alguns bens são ou foram mais facilmente absorvidos e foram criados especialmente por esse tipo de relação, "[...] como é o caso da indústria fonográfica que, emergindo há poucos anos, é uma das maiores potências econômicas na nossa sociedade". Já a música erudita pertence a outro setor da produção que não é tão facilmente absorvível como mercadoria, pois "[...] implica numa série de leituras de decodificações e até mesmo de compreensões culturais, informações de caráter mais profundo e mais amplo que entram em choque direto com a própria formação e informação, em geral, do homem brasileiro e latino-americano". Para tanto, devem ser criadas as condições para que **"[...] um número cada vez maior de pessoas tenha acesso a [essas] informações e a [esses] processos expressivos"** [grifos nossos].

Com relação ao compositor e ao intérprete, Sá alerta para necessidade de ambos atuarem como agentes sociais diretos nesse processo. Para uma melhor compreensão da função social que ambos exercem, Sá apresenta a questão por meio de uma abordagem didática. Primeiramente discorre sobre a função do museu – hoje uma instituição comum e reconhecida, que surgiu no Renascimento Europeu com a afirmação de uma sociedade burguesa, mas que provocou uma grande reformulação nas Artes Plásticas, "[...] não só nas suas técnicas, mas nas suas próprias temáticas, [em função] de uma recontextualização da obra de Arte". Tomando como exemplo uma obra de Rafael, inicialmente criada para uma capela, um oratório e, posteriormente, deslocada para um novo espaço intitulado museu, Sá chama a atenção para a postura que o expectador passa a ter "[...] frente a esta obra extremamente diversificada daquela que antes ele tinha no espaço religioso (...). Não uma postura contrita, mas de análise estética, por exemplo".

Partindo desse princípio, Sá faz um paralelo entre a sala de concerto e o museu. Ao reunir num mesmo espaço "[...] obras originárias de contextos diversificados ou com funções diversas", o museu permite ao expectador "[...] fazer uma leitura individual de cada uma dessas obras ou tentar inter-relacionar essas diversas expressões". Assim também funciona uma sala de concerto, um espaço reservado à apresentação de obras de diversos períodos que foram compostas para determinadas funções. Nesse caso, a escolha do programa fica a critério do intérprete ou de alguma entidade promotora.

Sá entende que a formação do intérprete, instrumentista ou cantor, deveria estar próxima daquela que é oferecida aos responsáveis pela manutenção de um patrimônio, no caso das Artes Visuais. Partindo da premissa que "[...] esse intérprete está para esse repertório, tal como o conservador, o restaurador em um museu está para o repertório visual equivalente", Sá toca num ponto nevrálgico na formação do músico – a falta de um repertório relativo à sua época. A falta "[...] de uma consciência do intérprete desta sua função [ocorre] porque existe a ilusão de que você aprendendo a tocar clarinete, você toca qualquer coisa no clarinete ou muito próximo disso". Quando defrontado com obras que não têm como suporte expressivo os recursos tradicionais, mas patrimoniais, relativos à música contemporânea, o intérprete terá uma reação de não reconhecimento ou mesmo de distanciamento frente a esse repertório. Concluindo, a difusão de um repertório não tradicional se vê dificultada por essa defasagem cujas raízes estão na formação do músico.

Tomando como perspectiva o compositor, que estabelece uma relação direta com a produção de patrimônio, Sá ressalta que o mesmo deveria encontrar uma "[...] maneira de fazer sua obra ser absorvida e utilizada tal qual todo um repertório patrimonial", principalmente nas escolas e salas de concerto. Para tanto, o problema da difusão "[...] deve ter como alicerce não apenas uma difusão de produtos, mas uma difusão de meios, além de uma difusão dos bens e da produção gerada por essa criação".

Para finalizar, Sá chama a atenção dos compositores para a importância de organizarem-se como categoria, "[...] inclusive com a consciência de que não se trata de ser uma unidade, pois há profundas diferenças". A criação de bancos de partituras de obras de autores contemporâneos latino-americanos seria uma solução necessária e viável, uma "[...] maneira de oferecer em âmbito mais largo aquilo que se esteja produzindo e que não pode ser absorvido diretamente por editoras de cunho comercial". Quanto às "[...] condições de mercado e a necessidade de se transformar em mercadoria o produto artístico para que ele possa ser viabilizado dentro da sociedade, o que envolve diretamente as editoras de música", Sá considera delicada a situação, mas acredita ser importante discutir o papel do Estado nessa área.

As questões levantadas por Sá têm íntima relação com a exposição de Bohumil Méd,[17] que apresentou um panorama da situação editorial de música no Brasil. Para o editor, as dificuldades para a difusão da música contemporânea são quase as mesmas

[17] Bohumil Med é proprietário da Editora MusiMed e, "[...] nos últimos anos, [vem] tentando em Brasília e no Brasil divulgar a música impressa e a literatura musical".

para a música em geral, sendo que o consumo da primeira é ainda menor que a de outros gêneros. Em sua análise, são cinco as razões que levam a música contemporânea a essa situação: "[...] o conservadorismo dos intérpretes; o preconceito de alguns professores contra a música contemporânea; a rivalidade entre os compositores; a falta de curiosidade dos músicos sobre as novas obras e a classe dos leigos que tem hoje menor instrução musical do que antigamente".

Com relação à música popular, a situação não se encontra melhor que a música contemporânea. Bohumil faz uma comparação entre duas realidades e cita o lançamento de um disco de música popular nos Estados Unidos, onde estão incluídas as partituras das obras, enquanto no Brasil "[...] o lançamento de uma partitura de música popular vem com o atraso de alguns anos depois do lançamento do disco. Se for impressa [...]".

Segundo o editor, devem ser criadas as condições para um consumo maior de música erudita em geral e, consequentemente, para a difusão da música contemporânea, como "[...] a valorização da música impressa, o combate às fotocópias e a formação do hábito institucional e individual de comprar partituras".[18] Três aspectos conduzem ao subdesenvolvimento do mercado editorial de música e à ineficácia do sistema de importação de partituras: "[...] a mentalidade do consumidor que, considerando inapropriadamente partituras e discos caros, utiliza-se da alternativa da fotocópia; a falta de material humano especializado em venda, cópia e arte-final e a total falta de apoio oficial do organismo estatal (bibliotecas públicas e instituições de ensino)".[19]

Quanto à importação de partituras, Bohumil lastima que ela não aconteça de forma regular nos países da América Latina. "É mais fácil trazer uma partitura da Alemanha do que do Paraguai. Com exceção da Ricordi, é muito difícil trazer partitura da Argentina; é mais fácil trazer dos Estados Unidos". Com relação à exportação de partituras brasileiras para os países vizinhos, Europa e Estados Unidos, a realidade é a mesma.

Considerando a população do Brasil na época, 140 milhões de habitantes, Bohumil aponta as causas da reduzida atividade editorial no campo da música e o fato das importações estarem abaixo do nível internacional. As tiragens giram em torno de 500 a 1.000 exemplares, o que significa um prejuízo econômico para o editor. Quanto ao argumento geral de que os preços das partituras são caros, Bohumil compara-os aos de outros produtos, inclusive os de primeira necessidade. "Os Estudos de Chopin, para

[18] Retirado do resumo da exposição de Bohumil Méd apresentado por Ilza Nogueira em 12/12/88.
[19] *Ibid.*

piano, da Editora Urtext (partitura importada), custa hoje 7.100 cruzados. É mais barato que uma camisa no supermercado. (...) Os Prelúdios Tropicais de Guerra-Peixe, editados na Vitale, custa 800 cruzados e corresponde exatamente a dois chopps no restaurante". Outro exemplo é a coleção dos 360 Corais de Bach, editados pela Ricordi, que custa 38.000 cruzados e pode ser comparada ao preço médio de um sapato.

Quanto ao grande concorrente da música editada, o xérox, gerador de muita polêmica nos ambientes frequentados por editores, compositores e intérpretes, o editor vê três problemas: o aluno que tira xérox porque não tem dinheiro para comprar a partitura, o músico profissional porque é mais barato e o professor que empresta, de forma indiscriminada, sua partitura para o aluno tirar xérox, trazendo um prejuízo para toda a cadeia produtiva. Diante do baixo consumo, o consumidor exigente não tem outra alternativa senão importar certos livros e partituras "que nunca serão editados no Brasil".

O editor critica a política da biblioteca da USP de fazer xérox de partituras de música contemporânea. "A curto prazo parece uma vantagem, uma divulgação, mas a longo prazo traz um maior prejuízo para os compositores, porque essa cópia desvaloriza a obra e esse serviço oficializa a cópia xérox". E ainda contribui para manter esse ciclo de pouco consumo de partituras e livros de música e, consequentemente pouca atividade editorial no Brasil.

Há cinco anos, Bohumil vem desenvolvendo importante trabalho junto à Editora Musimed, instalada na UNB, mas lastima que a frequência de público seja pequena. "A Escola de Música em Brasília tem mais de 200 professores, 15 frequentam a livraria, mais ou menos 20 aparecem esporadicamente e mais de 150 nunca entraram na livraria para procurar coisa alguma". Com relação aos órgãos públicos, seu desapontamento tem sido frequente, "[...] as bibliotecas oficiais compram muito pouco ou quase nada de partituras e livros de música" e o presidente do Instituto Nacional do Livro "[...] lhe disse que o Instituto não tem o menor interesse em Música". Havia a expectativa de que o Instituto Nacional do Folclore comprasse alguns exemplares do livro Viola Caipira, mas esta foi mais uma decepção.

Frente à essa realidade que perpassa o universo dos consumidores de música erudita, Bohumil justifica o pequeno número de livrarias especializadas em Arte e Música e cita as graves crises que as editoras vêm enfrentando: "[...] a Arani, no Rio de Janeiro, está fechando; a Casa Amadeus está com suas atividades bem diminuídas; as

importações de acervos da Casa Belivacqua e Manon estão bem menores que anos atrás".

Para finalizar, Bohumil salienta a falta de profissionais relacionados à atividade editorial. Considera que um vendedor de partituras "deveria ter o curso completo de Música", mas diante dos salários que se paga, "[...] nenhuma pessoa vai aceitar o emprego. Copista industrial é outra profissão que está desaparecendo", assim como arte-finalista musical. "Quem faz a arte-final na Novas Metas é o Sigrido e na Musimed sou eu".

Antes de darmos início à exposição de Mario Lavista, abordaremos as intervenções de alguns participantes a respeito do tema com o objetivo de ampliar a discussão.

Conrado Silva trouxe um alento à classe informando a existência de um programa de edição de partituras "[...] de qualidade profissional, com muito menos trabalho e muito menos tempo que o próprio desenhar a partitura", resultado da evolução tecnológica dos últimos anos. Como custo de um computador não é muito caro, Conrado defende o seu uso por todas as universidades.

O programa de edição de partituras, considerado uma novidade à época, foi se tornando de uso corriqueiro e trouxe inúmeros benefícios para a classe artística. As vantagens são indiscutivelmente maiores do que a cópia manuscrita: a praticidade com o manuseio do programa, a economia de tempo e a qualidade da impressão asseguram uma boa leitura, fora a possibilidade de se corrigir erros após a confecção, oferecendo ao intérprete as condições necessárias para uma boa execução. "Isso, aliás, [era] um dos problemas sérios da música contemporânea", ressaltou Conrado.[20]

Saul Gaóna[21] ilustrou uma experiência vivida nos Estados Unidos quando fora aluno do Departamento de Música da Universidade de Kansas. Após encontrar o livro *Quantific Music* na biblioteca da universidade, cuja edição estava esgotada, Gaóna levou-o à copiadora e esta se recusou a fazer as cópias, argumentando ser esta uma prática proibida na universidade. Gaóna recorreu aos seus professores na esperança de que eles pudessem ter alguma influência, mas ninguém atendeu ao seu pedido.

[20] Conrado Silva lembrou que os computadores estavam preparados para compor música nas pautas. "Para a composição do tipo geométrico, escalar, vectorial ou de outro tipo, esse tipo de programa não serve".

[21] Saul Gaóna é autor do trabalho de pesquisa musical Consonância e Dissonância: teoria da perturbação, cujo resumo foi apresentado no Encontro. Formado em Ciências Físicas e Matemática pela Universidade Nacional de Assunção, é também professor de teoria e solfejo, licenciado em História da Música. Integrante do Grupo de Compositores de Assunción e da Orquestra Sinfónica de la Ciudad de Assunción como violinista, tem assistido aos encontros musicais em Buenos Aires, Brasília e Kansas (EUA).

O compositor não tinha conhecimento da ilegalidade da fotocópia nos Estados Unidos. “No Paraguai, fazer uma cópia de partituras, livros, e na quantidade que a pessoa quiser, é totalmente normal”. Partindo da hipótese que a situação é a mesma na maioria dos países latino-americanos, Gaóna acredita que vai ser difícil uma mudança de atitude por parte do consumidor e do compositor, uma vez que existe a possibilidade de se conseguir determinadas obras por meio da fotocópia por um preço bem menor. “Já não existe nesta época gente romântica, e muito menos entre os compositores, quem vai querer pagar cinco ou dez vezes mais o preço de uma partitura ou de um livro, se podem consegui-lo por muito menos”.

A intervenção de Mariano Ethin veio permeada de um tom filosófico acerca das questões colocadas pelos colegas: “[...] existe uma espécie de ‘remar contra a corrente’, como disse Ortega, ‘de defesa desesperada de causas perdidas’”. Etkin toca num ponto central exposto por Bohumil Méd: “o problema é que não se vendem as partituras”. Para enfrentar essa dura realidade, Etkin formula a seguinte questão: “[...] como se estimula o consumidor potencial, se é que existe, para que ele compre essa mercadoria chamada partitura? A partitura não é a obra, a meu ver; a obra não existe, ou seja, a obra quando existe já morreu”. A preocupação de Etkin está centrada em “como estimular o consumidor”. Será preciso que os compositores modifiquem a sua música?

Para adentrar este terreno, consideramos pertinente uma aproximação com Pierre Bourdieu, atendendo também as colocações feitas anteriormente por Leonardo Sá, como forma de melhor compreender o funcionamento do referido campo de produção cultural. O autor esclarece:

> Ao contrário do sistema da indústria cultural que obedece à lei da concorrência para a conquista do maior mercado possível, o campo da produção erudita tende a produzir ele mesmo suas normas de produção e os critérios de avaliação de seus produtos, e obedece à lei fundamental da concorrência pelo reconhecimento propriamente cultural concedido pelo grupo de pares que são, ao mesmo tempo, clientes privilegiados e concorrentes. É a partir deste princípio que se pode compreender não somente as relações entre o campo de produção erudita e o “grande público” e a representação que os intelectuais ou os artistas possuem desta relação, mas também o funcionamento do campo, a lógica de suas transformações, a estrutura das obras que produz e a lógica de sua sucessão.[22]

[22] BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas.* Introdução, organização e seleção de Sergio Miceli. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999. p.105.

Do ponto de vista do criador sobre o fazer artístico, Bourdieu entende que "o verdadeiro tema da obra de arte é a maneira propriamente artística de apreender o mundo, ou seja, o próprio artista, sua maneira e seu estilo, marcas infalíveis do domínio que exerce sobre a arte".[23] E sobre a relação que se estabelece entre o criador e seu objeto, o autor esclarece:

> Como a dialética da distinção cultural leva os produtores a realizarem-se em sua singularidade irredutível, pela produção de um modo de expressão original (...), os diferentes tipos de produção erudita (pintura, música, romance, teatro, poesia, etc.) estão fadados, pela dialética do refinamento (princípio do esforço que os artistas desenvolvem a fim de explorar e esgotar todas as possibilidades técnicas e estéticas de sua arte, em meio a uma pesquisa semi-experimental de renovação), a alcançar sua realização naquilo que possuem de mais específico e de mais irredutível a qualquer outra forma de expressão.[24]

Recuperando as palavras de Sérgio Ortega ao expor seu conflito: "[...] o que fazemos com a música que compomos? Temos que modificá-la em função de que se venda mais?" Etkin avalia que esse tema transcorreu durante toda a manhã e deveria receber maior atenção. "Até que ponto nós compositores pensamos que isso deveria acontecer ou não? Até que ponto nós somos uma espécie em extinção?" Etkin cita o exemplo da Europa Ocidental onde existem 30.000 compositores oficialmente registrados, cifra que considera bastante animadora, porém esse dado não altera a sua opinião acerca da realidade. Etkin acredita estarem vivendo "um momento de articulação, de passagem, talvez de extinção".

As questões apresentadas por Etkin e Ortega e, anteriormente por Sá, expõem uma realidade pouco favorável ao ofício de compositor, deixando evidenciar os sentimentos de incerteza e instabilidade quanto à profissão, à recepção do grande público pela música erudita e o consumo de partituras. Ao buscarmos compreender a lógica da produção e recepção que se mantém no campo da produção erudita, Bourdieu lembra que não há espaço para atender as demandas externas.

> Basta correlacionar a lógica do funcionamento e da mudança do campo de produção erudita com as leis que regem a circulação dos bens simbólicos e a produção dos consumidores destes bens, para perceber que um campo de produção que exclui qualquer referência à

[23] BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas.* Introdução, organização e seleção de Sergio Miceli. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999. p.111.
[24] *Ibid.*, p.111.

> demandas externas e que, obedecendo à sua dinâmica própria, progride por meio de rupturas quase cumulativas com os modos de expressão anteriores, tende de alguma maneira a aniquilar continuamente as condições de sua recepção no exterior do campo.[25]

Sobre a fotocópia, Mariano Etkin lembra que esse é um tema muito comum em todos os congressos que participam editores e compositores e confessa: "[...] enquanto eu escutava, eu pensava nas fotocópias que vou entregar daqui a algumas horas a um dos meus colegas e me sentia muito culpado". Para fomentar ainda mais a discussão, o compositor denuncia um conflito econômico entre os hemisférios Norte e Sul. "Curiosamente, os fabricantes das fotocopiadoras estão no hemisfério Norte, que são aqueles que não proíbem que no hemisfério Sul se façam as fotocópias". Para finalizar, Etkin coloca novas interrogações: "[...] até que ponto o lucro tem a ver ou não com o que fazemos? Até que ponto vamos permitir que esse lucro deva ou não converter-se num produto? E a obra que fazemos, é um produto para o mercado ou não?"

Mario Lavista inicia sua exposição tomando como premissa que a sua experiência como compositor e ator na vida musical do México não se diferencia substancialmente da realidade dos colegas latino-americanos. O tema edição de partituras lhe é muito caro. "Há uma razão de índole sentimental cada vez que algum de nós edita uma partitura. Há uma espécie de prazer físico ao nos depararmos com algumas de nossas obras editadas". Tem-se a sensação de que "[...] essa obra [fica] um pouco fora da história, pensamos que ela já está seguindo o caminho da eternidade".

Naturalmente, existem outras razões para se editar uma partitura. No México, fundamentalmente, se edita música de compositores nacionais, mas existe ainda a necessidade de uma maior conscientização acerca do registro da memória cultural nacional que, infelizmente, não atinge todos os compositores mexicanos. "A razão fundamental é que não existe por parte do Estado ou da iniciativa privada um apoio econômico importante que permita a edição de cada um dos compositores". Lavista acredita que a situação é similar nos países latino-americanos.

Existem duas editoras no México: a Edições Mexicanas de Música, fundada nos anos 1940 por um grupo de notáveis músicos e compositores da época – Carlos Chávez, Luis Sandi, Rodolfo Halffter e alguns espanhóis exilados como Adolfo Salazar e Jésus Bal y Gay – que possui um catálogo com obras de compositores de várias gerações do

[25] BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas.* Introdução, organização e seleção de Sergio Miceli. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999. p.115.

país. Segundo Lavista, esta editora funciona há tanto tempo pelo fato de ser privada, pois se estivesse vinculada ao Estado não haveria garantia de continuidade em sua política editorial. O grande receio dos compositores mexicanos é que, "[...] se um organismo dessa natureza passa a fazer parte dos projetos institucionais do Estado, quando os homens mudam, os projetos também mudam".[26]

Há pouco tempo foi fundada uma sociedade de compositores que criou a sua própria editora, a Edições da Liga de Compositores. Existem também ações isoladas por parte de algumas instituições oficiais, como é o caso do Centro de Pesquisa Nacional, dirigido durante muitos anos por Manuel Enriquez. O seu projeto de editar música de câmara dos jovens compositores "[...] foi, a princípio, muito bem acolhido pelas autoridades oficiais, mas lamentavelmente, quando essas autoridades foram substituídas, naturalmente cortaram os recursos destinados a esse tipo de edição".

Quanto ao aspecto de distribuição de partituras, Lavista considera sério o problema, uma vez que ele abrange todos os países latino-americanos. "Se já é difícil encontrar uma partitura editada fora da capital, da Cidade do México, é praticamente impossível encontrar uma partitura de autores mexicanos em alguns países da América Latina". Lavista reclama da falta de um convênio entre o México e outros países da América Latina, pois é praticamente impossível encontrar partituras de autores brasileiros ou argentinos.

Para a mudança desse quadro, Lavista propõe algumas soluções: primeiramente, um intercâmbio entre as editoras e distribuidoras de todos os países da América Latina, seguida de uma discussão efetiva do problema e, por último, "[...] **fazer-se um esforço coletivo para fundar uma espécie de editora de música latino-americana"** [grifos nossos]. Lavista tem ciência de que se trata de um projeto ambicioso, de amplo alcance e, provavelmente, deverão surgir inúmeras dificuldades, dentre elas, a escolha do país-sede. Sugere a FEA como local apropriado para acolher essa editora.[27]

Lavista leciona no Conservatório Nacional de Música e salienta que, o fato de "[...] não se ter acesso à música dos compositores latino-americanos, incide naturalmente em outras áreas igualmente importantes, como a educação musical". Para

[26] Por meio desse relato e outros que estão por vir, poderemos observar que a situação editorial mexicana não difere substancialmente da realidade de outros países na América Latina. Pode ser considerada um pouco melhor.

[27] Nesse período, a FEA funcionava numa casa situada à Rua Gonçalves Dias, 138, no Bairro Funcionários. Após alguns anos, estabeleceu-se um acordo com uma construtora para a construção de um prédio de apartamentos no local, ficando reservado o primeiro andar para a FEA, que passou a funcionar num amplo espaço, com salas de aula com proteção acústica e um teatro com capacidade para 180 pessoas. Em 2002, o IV Encontro de Compositores foi realizado na FEA.

poder ministrar um curso de música latino-americana, o compositor precisa contar com a ajuda de amigos que lhe empresta partituras e gravações.

O problema da edição se estende às revistas de música. Há sete anos, Lavista dirige a Revista Pauta, criada em 1982 por um grupo de músicos mexicanos. "Queríamos fundar uma revista de música que acolhesse reflexões sérias, inteligentes sobre o fazer musical no nosso país e na América". A sua continuidade está atrelada a uma política cultural do Estado e isto gera incertezas, pois ela "[...] está também sujeita a mudança de funcionários e aos caprichos de uns burocratas que podem considerar [isto] um luxo, algo supérfulo". Para Lavista, a produção de concertos, a edição de partituras, discos e revistas de música é o que torna uma vida musical rica. "Lamentavelmente, em termos gerais, as autoridades encarregadas da política cultural, quase sempre dão uma maior importância aos concertos de música, porque é o que mais vêem e que podem lhes dar mais prestígio".

Para Lavista, fora o apoio governamental, a segunda maneira de manter uma revista musical seria por meio da iniciativa privada. Apesar de ser uma opção pouco confiável, esta ainda lhe parece a melhor. Até pouco tempo, a iniciativa privada não participava da vida intelectual do seu país, mas essa situação começou a mudar e hoje ela começa a organizar festivais e a participar mais ativamente.

Lavista menciona a famosíssima Revista Musical Chilena que, esporadicamente, chega ao Conservatório do México e informa que a distribuição da Revista Pauta é feita em alguns países da América Latina por meio de escassos meios, em muitas ocasiões é enviada pessoalmente. O fato dos mexicanos contarem com duas revistas de música – *Pauta* e *Heterofonia* que existem há 20 anos – e uma incipiente publicação de discos por meio da universidade, já é motivo de muita satisfação, o que Lavista gostaria de ver acontecer em outros países da América Latina.

A respeito da proposta de Mario Lavista, Mariano Etkin entende que é preciso ter-se "[...] consciência que essa editora latino-americana de música não vai vender partituras, vai ser uma aventura econômica". Etkin sugere a participação do Conselho Internacional de Música que pertence a Unesco. Seria interessante "[...] que ele tivesse uma quantidade de delegados em cada um dos países latino-americanos que se encarregaria de distribuir as partituras que esse Conselho imprimiria com algum capital do Hemisfério Norte".

Sérgio Ortega é também favorável à proposição de Lavista e indica duas ações: "[...] fazer circular catálogos renovados e de maneira ágil. Possivelmente, uma vez por

ano, com as novas coisas que vão se incorporando ou aquelas que se tem pelo menos notícia de uma agrupação de compositores". Em seguida, enviar os catálogos às bibliotecas importantes para que cheguem às mãos das pessoas certas. Esta seria uma medida de urgência, necessária para "apagar o fogo".

Ortega faz parte de um grupo de instrumentistas e compositores latino-americanos residentes na França, onde vive há 15 anos, que tem o objetivo de divulgar a música latino-americana. Contudo, o grupo encontra dificuldade para incluir em seu repertório obras mais recentes de alguns países como Paraguai ou Bolívia. Esse trabalho surgiu por meio da Escola Nacional de Música de Paintin, dirigida por Ortega na ocasião. Apesar de a música latino-americana ser desconhecida na Europa, o compositor afirma ser possível realizar facilmente um concerto na França, pois o país se interessa por outras culturas. O público de música contemporânea em Paris é comparativamente menor do que de alguns países da América Latina, mas como eles utilizam um forte sistema de divulgação por meio da televisão e do rádio que, muitas vezes tem um peso continental, consegue-se atingir um grande público.

Ortega não pretende estender a discussão a respeito do uso do xérox: "desde que se possa ler e aprender a música, vale!". Quanto à edição, o compositor aponta um aspecto prático: "[...] que os compositores pudessem dispor de máquinas, de papel, de tempo e que não tivessem que pagar pela edição". Em sua passagem por diversos países, cita a experiência positiva dos cubanos com o Egrem e "a Casa das Américas que publica uma enorme quantidade de nova literatura latino-americana que circula". Ortega informou aos colegas o interesse do diretor da editora em ter um contato mais sistemático com os músicos da América Latina e sugeriu um movimento bilateral por parte dos músicos e associações interessadas, "pelo menos para explorar o terreno".

Com relação a essa cadeia de injunções que diz respeito à partitura, o compositor acredita que todos já se deram conta das dificuldades que envolvem a sua publicação, distribuição e difusão. Nesse aspecto, considera um erro tratar a música como mercadoria. "Se comparava música com sapatos e eu estou de certa maneira de acordo porque se compra os dois com o mesmo dinheiro". No entanto, falta uma análise coletiva mais profunda a esse respeito: por que não se vende tal produto?

Ortega relembra os dois acontecimentos históricos que marcaram desastrosamente a Europa na primeira metade do século XX – as duas Guerras Mundiais – e o impacto que causaram a "[...] um grupo de pensadores musicais de um nível absolutamente fantástico, de uma inteligência extraordinária como, por exemplo, a

Escola de Viena", obrigando-os a se separarem de um mundo terrivelmente real. Para o compositor, fatos concretos levaram esse grupo a uma ruptura formal e clara contra essa realidade. E interroga: "somos herdeiros disso também?"

Naturalmente que as questões levantadas por Ortega, um músico engajado politicamente, estão fortemente impregnadas de um conteúdo existencialista e político, deixando transparecer uma angústia derivada da falta de perspectivas do compositor frente à sua realidade, ainda que não comparável à tragédia e aos horrores de uma guerra. Ortega não tem as respostas para suas questões, mas coloca-as por absoluta necessidade. "Muitas vezes me sinto como se estivesse me isolando pessoalmente de um público que necessita desse contato e essa necessidade se expressa de mil formas". Apesar do assunto não ter, aparentemente, relação com a edição, "[...] mas tem a ver com composição, pois é ela que se edita", Ortega reconhece que "[...] [seu] pensamento não avança muito, porque faz parte desses problemas que são muito difíceis de resolver". Passados tantos anos, ainda custa-lhe muito retomá-lo. E confessa: "[...] sou amigo de uma causa perdida. Mas isso é um problema pessoal".

Como podemos perceber, há uma diversidade de motivações nas falas dos compositores e a necessidade de uma reflexão profunda acerca da realidade que atinge a todos. Com o objetivo de contribuírem com o debate, alguns compositores divulgarão ações relacionadas à edição de partituras, discos e revistas de música contemporânea latino-americana.

Conrado Silva narra sua experiência junto a Sociedade Uruguaia de Música Contemporânea que "[...] há 20 anos atrás decidiu que tinha que fazer alguma coisa com relação à edição de partituras" (os compositores escreviam suas obras e as distribuíam aos amigos). "A Sociedade chegou a fazer um catálogo, distribuiu esse material e isso continuou acontecendo, se bem que não teve muita resposta".[28] Com relação à edição de discos, foi criada a Tacuabé, há mais de 20 anos em Montevidéu, para poder gravar desde música contemporânea a música popular, folclórica, etc. A cooperativa conseguiu fazer oito discos de música contemporânea, de forma artesanal, sem capital, mas teve sérios problemas com a distribuição, visto que não havia possibilidade de vendê-los.

[28] Conrado assinala que existem poucas Sociedades de Música Contemporânea na América Latina e que nem todas funcionam muito bem; mas defende ser sua função tomar posição frente a essa situação.

No Brasil, há 10 anos, iniciou-se um trabalho semelhante com a Tacape[29], que tem se esforçado para fazer a edição de discos, não só de música contemporânea. Além de obras de Koellreutter, foram gravados três discos com obras latino-americanas para piano com a pianista Beatriz Balzi.[30] Segundo Conrado, eles têm boa qualidade, são bonitos, mas existe um problema com a distribuidora. Como a tiragem é muito pequena, os discos saem caro e a revenda se torna impraticável. A saída tem sido vender os discos diretamente ao consumidor.

Dando seguimento à mesma temática, Augusto Rattenbach relata a criação de uma cooperativa em Buenos Aires, a Editorial Argentina de Compositores que "[...] surgiu porque quem organizou essa editora não foi um compositor (nós criadores somos muito cáusticos), foi um engenheiro que ama música". Ela foi criada com pouco investimento e "tudo que entra de capital fica integrado à parte dos sócios". A editora tem o compromisso de reeditar as obras sempre que necessário, "[...] porque um dos problemas comprovados na Argentina é que uma edição pode desaparecer e nunca mais se encontra um exemplar de uma determinada obra".

Um terceiro ponto positivo da cooperativa é que ela assegura a sua distribuição, naturalmente por meio de suas reduzidas possibilidades. "No ano passado, firmou-se contrato com a Editora Moeck, da Alemanha, fundamentalmente dedicada à música contemporânea, que faz a distribuição em todo o mundo, menos na Argentina". Para grande surpresa, a primeira venda foi realizada com a Austrália, e foi possível perceber que "[...] através de um mecanismo afiançado por editoras européias se pode utilizar de seus canais para distribuir a música produzida em nossos países".

A cooperativa argentina se ampliou e passou a editar fitas cassetes. Os preços baixaram muito desde que foi feito um contrato com uma empresa que ficou responsável pela gravação e comercialização do cassete, enquanto a cooperativa pagava

[29] Apesar de ter mencionado Tacuabé, acreditamos que o compositor tenha se enganado, pois no I Encontro ele se refere à produtora brasileira como Tacape.

[30] Sobre o lançamento do primeiro disco dedicado integralmente a obras de Koellreutter, Saloméa Gandelman comenta: "[...] é interessante ressaltar que esse disco foi produzido e editado à custa de grandes dificuldades, não por uma das multinacionais da indústria fonográfica, e sim por uma gravadora alternativa – a Tacape, de São João del-Rey – que, nos últimos cinco anos, acumulou em seu catálogo loucuras impensáveis em esquemas grandiosos de produção, como músicas indígena e folclórica gravadas em pesquisas etnomusicológicas e antropológicas sérias, músicas religiosa e profana brasileiras dos séculos XVIII e XIX, e música contemporânea". NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira.* 2. ed., revista e ampliada por Saloméa Gandelman. Rio de Janeiro: Contra capa, 2008. p. 335.

os intérpretes. Isto foi bastante interessante para a cooperativa, pois a maioria dos músicos gravou praticamente de graça.[31]

Rattenbach esclareceu ao público que a cooperativa funciona com um sistema de financiamento que não exige um grande investimento de capital. “Cada autor, cada compositor paga a edição de sua obra”, cujo valor é relativamente baixo. Com isso, amplia-se o número de obras que vão compor o catálogo que é editado a cada seis meses. “Em menos de três anos a editora possui em torno de 150 obras”. Entretanto, Rattenbach ressaltou que os maiores problemas de difusão dizem respeito aos países da América Latina. “Os canais de comunicação estão abertos para a Europa e os Estados Unidos, mas não passam por nós, porque nossos países são herméticos. Parece que há uma ordem espiritual [contrária], o que só posso lamentar”.

Manuel Juárez destaca que os pontos abordados pelos três integrantes da mesa estão relacionados com o direito autoral, que “[...] é um estímulo econômico substancial para que o editor não se desanime e siga em frente nessa aventura que é a edição de obras de autores contemporâneos de música latino-americana”. Juárez combate o uso indiscriminado de cópias de partituras e discos. Até certo ponto, é razoável e mesmo necessário que se façam fotocópias de uma obra não editada, mas não lhe parece correto que tal procedimento seja utilizado para obras já editadas. Deve-se também evitar a edição de disco ou cassete por meio de um aparelho duplicador “porque isso atinge tanto o compositor quanto o editor”.

Para Juárez, a situação da música contemporânea na Argentina não difere muito da realidade no Brasil e de toda América Latina. Entretanto, considera que um dos principais problemas que afeta o direito autoral está relacionado aos próprios compositores. “Todos os concertos destinados a esse tipo de música são, em geral, grátis, coisa que não acontece com qualquer espetáculo de música popular”. O acesso livre não gera nenhum direito autoral para o editor e para o compositor, lamenta Juárez.

O compositor ressalta importantes iniciativas como a de Mario Lavista com sua Revista Pauta, “[...] mas não acredita que isso irá solucionar de forma definitiva o problema das edições, visto que estamos falando do aspecto econômico”. Por outro lado, reconhece que a criação de um projeto cultural latino-americano envolve questões de ordem político-econômica. “Creio que seríamos ingênuos pretender que na América

[31] Rattenbach cita ainda outras iniciativas privadas em seu país, como o Conselho Argentino de Música que, em menos de dois anos, conseguiu editar um conjunto de cassetes contendo obras de mais ou menos 60 compositores argentinos.

Latina, com a instabilidade política própria, com as mudanças habituais de governos e os golpes de estado, que haja uma política cultural coerente". Essa situação tem levado a classe a uma espécie de orfandade. Muitas vezes, vê-se o compositor como um pária e, ao mesmo tempo, evita-se "[...] falar que os compositores estão imersos na problemática econômica e político-social de um continente como o latino-americano".

Juárez discorda da ideia de que a televisão e o rádio são os meios mais apropriados para a difusão da música contemporânea. É preciso pensar numa aproximação do público com essa música atual: "[...] de que maneira capacitamos essa nova geração para que entenda essa nova linguagem? De nenhuma maneira". Deve-se atacar o problema pela formação do indivíduo em suas bases educacionais, "[...] não somente os institutos especializados em música, mas as escolas de ensino primário, para crianças de 6-7 anos, com as distintas formas de pensamento".

Durante o período em que foi Secretário geral do Sindicato Argentino dos Músicos e também Secretário de Cultura, Juárez organizou um ciclo de concertos que durou oito dias, envolvendo diversas expressões da música popular e da música de vanguarda. Considerando a grande afluência do público de música popular, Juárez procurou usar esse aspecto em favor da música erudita. Tomando Buenos Aires como base, uma cidade com oito milhões de habitantes e duas entidades de compositores: Compositores Unidos da Argentina – Cuda e Seleção Argentina de Compositores, excepcionalmente se consegue reunir mais de 80 pessoas num recital dessa natureza.

Quanto à proposta de criação de uma editora latino-americana, Juárez acredita ser esta uma solução realmente importante. Diferentemente de Ortega, interessa-lhe saber qual país virá sediá-la, pois o assunto tem relação com o direito autoral. Como defensor dessa causa, Juárez aproveita a presença de vários compositores que têm contatos com editoras para propor uma reunião e analisar a possibilidade de um intercâmbio. Ao final, o compositor apresenta ao público algumas fitas-cassete com obras de autores argentinos editados pela Ricordi de Buenos Aires e defende que a difusão aconteça em qualquer ocasião. "Quando os compositores, que têm obras editadas, comparecem a um congresso dessa natureza, é seu dever, não do tipo comercial, mas moral, levar as partituras para que se vá difundindo".[32]

[32] Reforçando a proposta de Juárez, Mario Lavista convida os compositores interessados na questão editorial para uma reunião e que levem ideias concretas, práticas e imediatas, "[...] para que não fiquem em boas intenções e que não tenhamos que colocar esse problema no próximo Encontro de Compositores daqui a dois anos e nos reunir novamente no hotel às 18:30h da tarde".

Gilberto Mendes protestou "[...] contra a insistência em repetidos congressos de música nos temas da concorrência da cópia xérox e da problemática dos direitos autorais, como também contra a atitude de considerar-se a obra de arte a nível de mercadoria".[33] A atitude foi reforçada por Emilio Terraza: "[...] infelizmente ainda estamos lentos, ou seja, continua sendo um inventário de uma problemática super-conhecida".

A intervenção de Ilza Nogueira teve um caráter informativo – dar ciência acerca do programa de apoio editorial do Governo Federal por meio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) – e deliberativo. Como o programa informa somente que é receptivo de consultas, não fica claro se a sua política editorial inclui a área de Música. A experiência de Nogueira com o referido órgão nos últimos cinco anos tem lhe mostrado que houve uma crescente abertura para a absorção e a integração da área de Música nos seus programas, reconhecida "como um campo do conhecimento, cujo desenvolvimento e organização carecem de estrutura de pesquisa". A compositora propõe aos colegas brasileiros "[...] a redação de um documento[34], solicitando ao CNPq a abertura de uma linha de apoio editorial a partituras, gravações e textos sobre música, tomando como parâmetro o quadro de carência exposto.[35]

Em sua exposição[36], Carlos Kater retomou algumas questões discutidas por ele no I Encontro de Compositores. O desconhecimento acerca do trabalho musical dos colegas é uma delas, e que Kater chamou de "lamento latino-americano, uma constante em todos os encontros regionais".

O outro problema diz respeito à existência de poucos mecanismos que favoreçam a compreensão da produção de música contemporânea latino-americana, pois nela estão imbricadas dois aspectos: "[...] a situação da música contemporânea no sentido genérico, que é um problema mundial e bastante conhecido, e a música latino-americana como um todo". Kater interroga novamente: o que é exatamente música latino-americana? É aquela música feita na América Latina? "Onde estão as pontes ou as relações entre a produção em si e o local de sua produção? Elas veiculam índices, ícones da sua regionalidade ou da sua cultura, ou não?"

---

[33] Retirado da síntese do painel apresentada por Ilza Nogueira no dia 12 de dezembro de 1988.
[34] O documento seria enviado à presidência do CNPq, com cópias à Direção de Ciências Humanas 1, órgão que abrange a área de Música, ao editor e ao consultor musical do CNPq.
[35] Bohumil Med acrescenta que já foi feita uma visita ao CNPq e discutido o seu programa editorial. Para Bohumil, a música está em último lugar dentre suas prioridades.
[36] A palestra de Carlos Kater está inserida no painel *Aspectos didáticos da difusão musical*, mas foi transferida para o campo da musicologia.

Para Kater, compreender a divulgação como “[...] a interpretação propriamente dita ou a editoração de partituras e a publicação de gravações”, atende o problema numa dada medida. Considerando que a maioria dos compositores se vê obrigada a trabalhar como professores, “[...] raros são aqueles que vivem do compor, a não ser aqueles que lidam com a mídia corrente ou atuam muitas vezes como regente das próprias obras” e que essa atividade acontece numa instituição acadêmica, num conservatório ou escola particular, espera-se “[...] que um compositor exercendo a função de um professor especificamente universitário, [seja] capaz de desenvolver um discurso crítico a respeito de sua atividade”.

Com relação ao mercado, este pode ser compreendido a partir de duas vertentes: “no sentido amplo do termo, ou seja, o público leigo, o amador” e um mercado em potencial que está para ser explorado, direcionado “[...] aos professores, alunos e todo o pessoal ligado a esse universo do ensino”. Pensando nas circunstâncias atuais em que trabalha um professor, seja de estética, de história da música ou de harmonia, e na necessidade constante de material didático, visto que muitas vezes a sua bibliografia tem limitações importantes:“o obstáculo da língua, a importação de micros, o [des]conhecimento das produções mais recentes”, todas essas dificuldades convergem para a parte de lastro desse conhecimento teórico e que precisam ser enfrentadas. “Não existe divulgação do material porque muitas vezes ele não está de fato publicado”.

Com isso, vem se repetindo o mesmo modelo dentro do universo de ensino, contribuindo para que as pessoas continuem analisando somente Beethoven, Chopin e outros clássicos. Segundo Kater, o fato “em si não é mau, é ótimo, muito importante!”. Entretanto, como não se trata de uma opção e sim de um único caminho que se percorre, em que não se inclui um estudo comparativo entre a música contemporânea europeia, norte-americana, etc. e as produções latino-americanas, é preciso se pensar numa rápida mudança desse quadro para que os resultados possam ser vistos a médio e longo prazo.

Kater retoma sua questão primeira: “[...] nos apercebemos de que a música latino-americana contemporânea é latino-americana por ser produzida aqui ou ela veicula efetivamente traços da sua latino-americanidade?” Para respondê-la pressupõe-se um estudo aprofundado do tema, tarefa específica para um musicólogo. Entretanto, Kater considerou uma série de obstáculos a serem enfrentados, tais como: “[...] lacunas bibliográficas, problemas de fonte seríssimos, estudos de base que foram feitos com uma previsão imediata e que veiculam informações absolutamente incorretas”, tomando como princípio o estágio da musicologia brasileira. “Porque qualquer pessoa hoje que

tentar dar cabo de um estudo da história da música brasileira, que é incomparavelmente mais restrito que o universo da música latino-americana, vai se deparar com problemas enormes".

Quanto ao público consumidor de música erudita – professores e alunos universitários – que também se constituem em formadores de opinião e divulgadores dessa produção, Kater propõe a edição de um número nos Cadernos de Análise Musical "[...] dedicado às músicas de compositores latino-americanos contemporâneas, analisadas pelos próprios compositores".[37] O fato de assumir as funções de professor, o compositor "[...] interessado em divulgar sua produção, sua maneira de fazer o seu *métier"*, poderá contribuir para a constituição de um trabalho musicológico mais consequente no futuro, podendo dali surgir artigos e outros estudos.

3.1.3.2 Composição

3.1.3.2.1 Aspectos didáticos da difusão musical[38]

A função mais nobre do músico é entrar em contato com o público
e relacionar-se com o meio através daquilo que sabe fazer
e não através de um exame.
(Sérgio Ortega)

Para esse painel foram convidados os compositores Jamary de Oliveira, da Bahia, Carlos Kater, de São Paulo, Mariano Etkin e Dante Grela, da Argentina.

Em sua exposição, Jamary de Oliveira

> [...] analisa o problema da difusão musical ao nível da pedagogia num amplo sentido. Para isto, enfoca as questões da deficiência de integração entre compositor e intérprete e da ausência de estudos teóricos, a fim de, em suas próprias palavras, gerar conhecimento que gera produção, que gera conhecimento ligado à composição e,

[37] Durante o I Encontro de Compositores, Carlos Kater informou sobre a criação do Centro Paulista de Pesquisas Musicais, em São Paulo, coordenado por ele, que passou a publicar os Cadernos de Análise Musical. Kater sugeriu a criação de uma associação ou sociedade de compositores latino-americanos, com o objetivo de manter o intercâmbio de informações por meio da veiculação de textos críticos, analíticos, formando uma central de documentação e catalogação que poderia se constituir num banco de partituras.

[38] Painel apresentado no dia 10 de dezembro de 1988. Apesar de o tema difusão musical ser tradicionalmente tratado no campo da interpretação, esse será abordado no campo da composição em função do conteúdo apresentado pelos compositores. A palestra de Carlos Kater foi transferida para o campo da musicologia.

> finalmente, a da carência de trabalhos etno-musicológicos abordando a cultura musical brasileira. Finalizando, diz que cada compositor deve tornar-se consciente de que sua responsabilidade para com o desenvolvimento da música em seu meio não termina em sua própria obra e é necessária uma ação mais abrangente em função da modificação da situação atual.[39]

A exposição de Mariano Etkin esteve baseada num conjunto de reflexões que ele considerou provisórias, mas que representam o resultado de quinze anos de atividade no ensino de composição. Etkin iniciou sua fala lembrando "[...] uma frase que figura na Conferência sobre Nada, de John Cage, que diz: 'não há nada a dizer e eu estou dizendo'". Partindo do desconforto que essa enunciação causa, Etkin reconheceu em si próprio um pouco dessa sensação, como também nas palavras de Gilberto Mendes:"[...] em todas essas palestras, simpósios, mesas-redondas conversa-se sobre os mesmos temas". Para Etkin, é inevitável que isso aconteça. Afinal, eles são muito caros aos participantes que trazem consigo a ideia utópica de que "[...] essas reuniões gerem respostas definitivas ou ao menos com suficiente contundência para constituir soluções aos problemas sempre existentes".

Penetrando no universo das utopias, Etkin aborda o tema *As Diferentes Utopias e a Prática da Composição e o seu Ensino*, relacionado ao seu trabalho na Faculdade de Artes da Universidade Nacional de la Plata, Argentina. Trata-se da maneira como um grupo de professores articula o ensino de composição e análise musical: "[...] não sob um ponto de vista estilístico, ou seja, a reprodução de modelos do passado, mas a partir de um pensamento básico, para conseguir que o estudante alcance uma eficiência". O conceito de eficiência está estreitamente ligado ao domínio do ofício, implicando numa "correspondência mais absoluta possível entre intenções e resultados". Etkin cita como exemplo a análise comparativa de uma composição de um estudante apresentada sob a forma verbal e por meio da partitura. Se "[...] o que se vê na partitura, o que se escutaria a partir da realização da codificação dessa proposta não corresponde às intenções, então observamos que existem falhas, problemas e tratamos de adequar o melhor possível às intenções com os resultados".

[39] As informações de que dispomos sobre a exposição de Jamary de Oliveira estão restritas à síntese de seu trabalho apresentada por Rufo Herrera no encerramento do II Encontro e a umas poucas frases gravadas no final de sua exposição: "[...] quando aquele crítico que a gente condena elogia uma obra nossa, a gente, em geral, exibe essa crítica como se fosse 'a grande verdade'. Chegou a hora, na realidade, de nós músicos tomarmos a responsabilidade da própria música brasileira, ou no caso, da nossa música latino-americana". Por esse motivo, consideramos importante a apresentação de sua síntese na íntegra.

Etkin ressalta que, num primeiro momento, esse conceito margeia os problemas estéticos, "[...] não porque eles não devam ser discutidos, ao contrário, mas porque acreditamos que, ao deixar de lado a imitação estilística, o problema estético [passa a ser visto como] algo muito subjetivo e pessoal". Por outro lado, "[...] nesses momentos da prática compositiva, o mais importante é que o docente se converta num estimulador e num provocador", procurando despertar a criatividade do aluno. Se não houver "[...] provocação desatada pelo docente, não há ensino possível. Porque se ensina sobre o que já existe, sobre o que já foi feito".[40] Para Etkin, como um professor de composição pode transmitir determinadas coisas para o aluno? "Como ensinar alguém a ter prazer com um frulato no trombone ou a comover-se diante de um harmônico de um violoncelo?" Isso é algo intransferível, conclui. Recordando Edgard Varèse: "a última palavra sempre é a imaginação".

Sob esse aspecto, é imprescindível a exibição de um amplo repertório ao aluno, mas que pode vir a se tornar um problema "[...] sob o ponto de vista convencional de ensino, quando há um docente ou alguém que transmite certezas". Para Etkin, é necessário "[...] exibir a pluralidade de certezas existentes para que, depois, o estudante eleja aquela que considera mais afim com seu pensamento ou suas emoções". Por outro lado, é interessante constatar o paradoxo que aí se instala: "[...] se há muitas certezas para mostrar, aparece a incerteza".

Etkin reconhece que esse tipo de ensino que se desenvolve com o grupo "[...] gera uma grande angústia no estudante diante da ausência dessa transmissão de modelos e certezas por parte do docente". Entretanto, esse é um ingrediente que "faz parte do prazer, da tensão de ensinar" e que deve ser desmistificado por aquele que ensina, "quando ele diz que não possui a verdade". Etkin defende uma postura ética e honesta por parte do professor ao informar os estudantes o que pensa. "Não acredito nos alunos que estão com os professores durante muitos anos. O primeiro questionamento deveria passar por aí".

Etkin aborda também uma utopia relacionada ao lugar marginal que ocupa os compositores desinteressados no lucro da música-mercadoria – "[...] penetrar nos meios de comunicação de massa e competir com os interesses e com o lucro que é o objetivo fundamental desses interesses". Tomando como exemplo o concerto realizado no

[40] Este tipo de preocupação foi também exposto por outros professores-compositores (Eduardo Bértola, Ernst Widmer, Raul do Valle) e por Eladio Pérez-González durante o I Encontro de Compositores, no painel *Formação do Compositor e o Papel do Compositor Latino-americano na Educação Musical.*

Encontro, no dia anterior, 09 de dezembro , Etkin considera-o "[...] uma boa resposta de que a música contemporânea não responde a nenhum dos clichês, dos estereótipos com os quais ela não assimila nos níveis leigos".

E dentro do panorama de utopias, Etkin refere-se "[...] à utopia da totalidade que penetra toda a música do fim do século XIX e início do XX – a obra de arte total" – fruto de intenções diversas em diferentes épocas de colocar em obra a crença num todo.[41] Etkin coloca-se contrário a essa ideia, "porque o todo é absolutamente inabarcável", e defende a fragmentalidade, a pluralidade e uma utopia: "impedir que morra o desejo de fazer algo que eu desejo".

Para abordar o tema, Dante Grela relacionou o problema da difusão da música latino-americana com o estado atual da pedagogia musical na Argentina. "O nível de desconhecimento e a falta de difusão da produção musical latino-americana na pedagogia musical é de uma dimensão inimaginável e alarmante".

> As programações musicais [são organizadas] numa base aproximada de 95% de música européia, do Barroco ao Romantismo, ou no melhor dos casos ao Impressionismo, ficando os 5% restantes para obras de compositores argentinos selecionadas dentre cinco ou seis composições que se repetem continuamente de escola em escola, de um conservatório a outro, de uma universidade a outra. E, por mera sorte, há uma ou outra obra de um compositor latino-americano.

Frente a essa realidade, "[...] o que menos se forma no aluno é uma consciência e uma necessidade profunda de conhecer e difundir a obra dos criadores de seu país e seu continente". Ao contrário, esse tipo de formação sustenta uma mentalidade colonialista e dependente, mantendo "[...] o sonho dourado da maioria desses jovens de triunfar na Europa, tocando ou dirigindo obras de Mozart, Beethoven, Chopin, etc." Essa exclusão quase sistemática de obras latino-americanas, que marcaram o pensamento renovador nas últimas décadas do século XX ,faz supor que os compositores latino-americanos não existem, especialmente os atuais. Caso não haja uma mudança urgente nesse quadro, "[...] nossas obras continuarão acumulando-se como papéis amarelados nas gavetas, engrossando o imenso número de composições de criadores em nosso continente que vive no esquecimento".

[41] Denominada *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total), "[...] harmonizava-se com o ideal humanista de universalidade, da concepção do homem integral, surgido com o Renascimento". Retirado do folder da *Ópera através dos Tempos*, espetáculo produzido pelo Coral, sob direção de Edmar Ferretti, em 2008. Autor não mencionado.

No campo do ensino de composição a situação é semelhante: "[...] em torno de 98% do material de exemplificação e análise que pretendemos trabalhar com os alunos pertencem a obras de compositores não latino-americanos". O mesmo procedimento acontece com relação a cursos ou conferências sobre composição, estética ou história da música. Esse comportamento pedagógico-cultural reforça e consolida, cada vez mais, nossa formação e nossa mentalidade colonialista e nega, "[...] ao mesmo tempo, toda possibilidade de pensar se queremos avançar em nossos próprios modelos e o que temos como herança cultural e artística direta".

> Assim, fomos educados, assim continuamos educando nossos jovens e se não tomarmos consciência e começarmos a fazer algo que inicie uma mudança nesse estado de coisas, é evidente que nos enfraqueceremos em inúmeras considerações filosóficas e estéticas sobre a criação musical da América Latina.[42]

O compositor recomenda uma mudança na formação de nossas crianças e jovens nas escolas e de nossos estudantes de música, uma vez que serão estes os futuros "[...] instrumentistas, compositores, educadores, musicólogos, organizadores de planos de estudos para nossas escolas primárias e secundárias, coordenadores de festivais e outros eventos musicais, pesquisadores, etc."

Convicto de que não se pode ficar aguardando as grandes realizações coletivas, Grela vem utilizando cada vez mais material de compositores latino-americanos nas atividades de ensino e pesquisa, invertendo assim a relação que normalmente se estabelece com a música estrangeira no ensino musical. "Eu não a converto no centro do trabalho como é recorrente, mas a distribuo e, na medida do possível coloco no centro das atenções a música dos nossos criadores".

Quanto às classes de instrumentação e orquestração, Grela tem mantido um procedimento mais radical ao utilizar exclusivamente partituras de compositores latino-americanos. "Naturalmente, dentro das limitações e de um esforço quase detetivesco que marca a falta de gravações e material impresso e, quando este existe, deve-se enfrentar muitas dificuldades para consegui-lo". Assim, os alunos vão tomando contato com a música de José Maurício Nunes Garcia, Juán Carlos Paz, André Sás, Heitor Villa-Lobos e tantos outros praticamente desconhecidos, e "[...] os nomes dos criadores musicais da América Latina vão se tornando familiares para os discípulos e, através de suas obras, adquirindo um significado vivo para os estudantes".

[42] Palestra de Dante Grela.

Dentre as atividades de pesquisa que vem desenvolvendo na Universidade Nacional de Santa Fé, Grela cita o projeto de criação musical argentina da década de1950 até o presente (funcionando há dois anos) e um curso de música argentina e latino-americana que será oferecido aos estudantes a partir de 1989. Pretende ainda apresentar à Escola de Música um projeto de instalação de um Departamento de Pesquisa em Criação Musical da América Latina, "[...] cujo trabalho implicará na participação regular de alunos e professores e na projeção do trabalho do departamento sobre a quase totalidade das áreas pedagógicas da instituição".[43]

Para finalizar, Grela apresenta ao II Encontro propostas para a difusão da música latino-americana. Primeiramente, a ativação do CLCDM, para que "[...] se converta num veículo eficaz de conexão entre compositores, intérpretes e músicos em geral, em nosso continente e canalize a possibilidade de início de um intercâmbio regular". No plano institucional, sugere a criação de departamentos, centros ou cursos de pesquisa e difusão da música latino-americana em cada país da América Latina, oferecendo ao aluno atividades regulares desde o início de sua formação, bem como possibilitando a transferência de recursos.

Associando as duas propostas, Grela recomenda a transformação do CLCDM num organismo com capacidade para desenvolver as seguintes ações: dar suporte aos "[...] departamentos, centros ou cursos de diversos países para requerer material e informação, e por outro, fazer cópias de todos os trabalhos de pesquisa que a nível local fossem se realizando, a fim de contar com um acervo centralizado". Grela acredita que esse tipo de organização "[...] não é tão difícil de ser implementado, sobretudo se ela começa a níveis não tão ambiciosos". Contudo, é preciso estar "[...] disposto a manter a continuidade e a organicidade do trabalho, o contato e o intercâmbio ininterrupto entre os diversos centros".[44]

[43] Grela pretende deixar cópia dos respectivos projetos para o Centro Latino-americano de Criação e Difusão Musical.

[44] Luiz Carlos Csekö aproveita a presença de vários compositores-professores universitários para propor à organização do II Encontro que encaminhe às universidades a sugestão de "[...] [incluírem] oficialmente no currículo de composição uma percentagem de obras latino-americanas para serem estudadas".

3.1.3.3 Educação musical

Se não houver um crédito de cada compositor,
em se fazer presente junto às escolas de ensino regular
de 1º e 2º graus e que se implante realmente
uma educação artística nessas escolas,
nós não vamos ter público nunca.
(Estércio Márquez Cunha)

Para a professora da Escola de Música da UFMG, pianista Celina Szrvinsk, "[...] o depoimento geral das pessoas em relação à dificuldade de edição de obras e gravação e de encontrar pessoas interessadas em colocar a música contemporânea nos seus programas de concerto", é uma demonstração de que essa temática vem se repetindo desde o I Encontro de Compositores. Szrvinsk informou novamente ao público acerca do seu projeto de mestrado, em andamento, vinculado à Escola de Música da UFRJ sob a temática *O Ensino e a Aprendizagem do Grafismo Atual na Formação Pianística da Criança* e o apoio firmado com a editora Novas Metas para a edição de obras de compositores latino-americanos destinadas às crianças, bem como a sua gravação em disco.

Dois meses após a realização do I Encontro de Compositores, a pesquisadora havia enviado 500 questionários para todo o Brasil, incluindo compositores latino-americanos, professores, pianistas e estudantes, divulgando o projeto, mas recebeu somente 80 respostas e cinco obras. Com isso, concluiu: "[...] achei que não havia realmente problema de divulgação, nem de edição e gravação de obra, porque ninguém ficou interessado [...]"

Na oportunidade, Celina resolveu fazer uma segunda tentativa e colocou os questionários à disposição dos compositores em português e espanhol, juntamente com a carta de compromisso da editora. Lembrou ainda aos presentes que algumas pessoas já haviam lhe enviado as composições e que ela teria um tempo hábil para a defesa da dissertação.[45]

Com relação ao estado atual de desmobilização, Sérgio Ortega observou que o fenômeno vem acontecendo em outras partes do mundo e isto pode ser visto como algo concreto, mas também aparente. "Existem as mesmas angústias com outros signos, com

[45] Entretanto, devido ao baixo índice de participação, seu projeto não fora realizado como previsto. Informação repassada a esta pesquisadora pela professora durante encontro social. BH, 5 de março de 2007.

outras características, mas são exatamente as mesmas coisas". Ortega, nos últimos seis anos, como diretor do Conservatório de Paintin, em Paris, fala da criação desta escola, após os acontecimentos de 1968: se deve a "[...] um grupo de compositores muito talentosos que, naquele tempo, imaginaram uma espécie de apagador para apagar toda a metodologia e toda a herança do ensino musical".

Segundo Ortega, o Conservatório funcionou em muito boas condições entre o período de 1972 a 1980, quando começaram a sentir certo acomodamento pelo fato da vanguarda assumir um pouco o caráter de conservadora, ou seja, "[...] uma vanguarda que não se critica, que não se põe em dúvida, que não se discute e que exerce sua qualidade de vanguarda porque é vanguarda e não por outra razão". Durante esse processo de crítica e desgaste que se instalou no grupo, uma das soluções passou pela figura de Ortega. "E por uma dessas coisas da vida, um latino-americano como eu que vivia por lá, chegou à direção desse Conservatório".

As linhas de trabalho eram muito precisas e continuaram praticamente as mesmas, sendo valorizada "[...] uma maneira diferente de escutar, uma coisa que se chama *éveil*, que significa despertar, dirigida naturalmente às crianças e aos adultos que chegavam sem nenhuma formação anterior". Entretanto, após o contato com esse universo sonoro, passava-se imediatamente à sua realização musical e o salto era muito grande. "O ritmo começou a diminuir, porque se tentava realizar com poucos meios sonoros de prática musical e isso tinha naturalmente seus limites, porque as pessoas, as crianças se aborreciam simplesmente".

O fato de conviverem com uma acentuada atividade crítica possibilitou ampliar o espaço sonoro ligado principalmente ao mundo instrumental, valorizando a ideia de fazer cantar os objetos. A constatação de um mundo sonoro mais amplo, que também "[...] passa pela percussão do corpo, a relação com a cadeira que se está trabalhando, com o chão que se pisa, com tudo, finalmente", leva os indivíduos a uma escuta mais apurada. Concluída a experiência, "[...] tratamos de colocar a carroça atrás dos bois e não na frente, porque senão não se avança, se retrocede".

O método de ensino no Conservatório de Paintin tem o mesmo princípio utilizado na formação escolar de uma criança: "[...] primeiro as idéias na cabeça antes de conhecer o que é uma sílaba ou uma palavra; depois vem a notação". Após esse período de experimentação sonora, as crianças passam a desenhar os sons à sua maneira. É preciso "[...] dar a palavra às crianças, que têm muito que ensinar a nós,

compositores, novos notadores. E nós podemos enriquecer muito a notação". Contudo, Ortega reconhece não ser fácil administrar esse tipo de proposta de ensino.[46]

A partir dessa premissa, Ortega aponta um paradoxo clássico que habita o meio musical: "[...] ter-se construído e, o mais grave, continuar construindo escolas em torno da função que eu considero menor do fenômeno musical, sobretudo sendo latino-americano, que é o problema da notação". Basta observar a quantidade de pessoas no mundo que não necessitam da notação para fazer música. Somando-se a isto o avanço tecnológico, a facilidade para se fazer uma gravação em fita-cassete, dispensa-se novamente o uso da notação.

Augusto Rattenbach retoma a questão da dependência cultural que "[...] aparece em todos nossos comentários, de forma aberta ou encoberta". Segundo o compositor, "[...] há 20 anos atrás apenas se insinuava esse conceito, mas hoje temos uma noção cabal de que temos uma dependência cultural da qual sofremos e todos queremos, de alguma maneira, nos livrar dela". Para Rattenbach, o problema tem que ser analisado sob a ótica política, o que vai demandar um manejo por parte de todos, uma vez que não há possibilidade de serem feitas mudanças rápidas. Rattenbach cita o caso da Argentina na Guerra das Malvinas, que "[...] quis produzir uma mudança brusca, levou uma cacetada como um garoto mal-criado e lhe colocaram novamente no seu lugar para que ficasse quieta". Seria um movimento gradual, contínuo e conjunto que caberia a cada um, na sua esfera, realizar todos os dias, visto que "[...] nesse campo se luta todos os dias. O campo da cultura é um campo vivo, cotidiano, não é um campo de batalha que se produz, desaparece e acaba. É uma luta constante".

Tomando como referência a sua experiência como diretor do Conservatório Municipal de Buenos Aires, Rattenbach cita algumas mudanças realizadas em seu interior. Foram criados três magistérios: de tango e folclore, "o que produziu um choque nos meios acadêmicos", de jazz e rock, "para que os jovens tenham um lugar onde aprender a música que eles gostam e, ao mesmo tempo, fazer uma ponte com a cultura tradicional" e de musicologia "para se pesquisar na cidade de Buenos Aires e região os problemas da etnomusicologia, poder afiançá-la e conhecê-la melhor". Entretanto, foi no campo da educação musical, em que são formados professores de música, que foram

[46] Segundo o diretor, o Conservatório de Paintin possui cerca de 600 alunos e os grupos são formados de, no máximo, dez crianças, o que exige certa estrutura da instituição, capaz de lidar com uma organização contínua de grupos que também se desfazem. A avaliação dos alunos é feita por meio de uma contagem de vezes e da qualidade das vezes em que tocam em público. Em geral, são 18 concertos por ano e 90 ou 92 audições de classe em que todos tocam para um público que é essencialmente da cidade.

introduzidas as maiores mudanças. Partindo do princípio que a maioria das escolas na Argentina e mesmo na América Latina não tem recursos, estabeleceu-se que os professores de música deveriam aprender a fabricar instrumentos musicais, saber manejar alguns instrumentos – violão, piano, flauta-doce e instrumentos folclóricos – aprender dinâmica de grupo e jogos dramáticos, de modo "[...] a lhes habilitar a moverem-se na realidade argentina com comodidade e realismo".

Segundo Rattenbach, a formação que os docentes recebiam os capacitava a desenvolver melhor as suas atividades na Europa do que em seu próprio país. Ao tomarem contato com a sua realidade social, ficavam chocados. Desse modo, "[...] nacionalizamos a carreira do educador musical, que até agora era totalmente internacionalizada". Usando como metáfora a luta entre Davi e Golias, Rattenbach entende que para enfrentar o problema da dependência cultural, esse tipo de ação não passa pela força, mas pela astúcia.

Conrado Silva discorreu sobre o trabalho realizado com 5.600 professores de educação artística do Estado, por meio da Secretaria de Educação do Estado de São Paulo, e chamou a atenção dos colegas estrangeiros para o problema da educação artística no Brasil que é extremamente sério. A ideia de educação artística integrando diferentes áreas é resultado de politicagens de governos anteriores, "[...] e agora os professores se encontram num caminho sem saída, pois têm que assumir o conhecimento em todas as áreas da Arte – Música, Plástica, Teatro, Dança – para passar para os alunos".[47]

Conrado não pretende aprofundar a discussão, pois trata-se de um longo problema e ele não possui uma solução clara, mas informa que há dois anos o Centro de Pesquisas Educacionais – Cenpe decidiu montar um grupo de trabalho com o objetivo de buscar alternativas para a situação. Constatou-se que menos da 10ª parte dos 5.000 professores de educação artística do Estado tinham ciência do que estavam fazendo em classe, uma vez que os outros professores, responsáveis por disciplinas como matemática ou física, eram chamados para lecionar educação artística quando estavam com uma carga horária ociosa. "Então, você dá Arte que é fácil. Faz o que todo mundo faz. E o resultado era, obviamente, o que vocês podem imaginar".

A partir de uma série de reuniões, chegaram a algumas decisões. Foram convidados três professores de Artes não pertencentes à Rede – Conrado da área de

[47] Esse trecho da exposição de Conrado Silva foi retirado do painel *Eventos de Música Contemporânea.*

Música, um representante do Teatro e outro das Artes Plásticas – que estabelecerem os princípios básicos para a área de educação artística: criaram um novo currículo, enfim, um roteiro para um novo curso. Segundo Conrado, essa nova forma de trabalho funcionou até o momento em que mudou o secretário. "Como ocorre normalmente no Brasil, **mudou o secretário acabou tudo o que tinha sido feito até esse momento** [grifos nossos]. [O material] é recolhido, guardado numa gaveta e, talvez, um secretário depois esteja de acordo com o que foi feito antes e queira continuar o processo". Caso um dia esse projeto seja ressuscitado, "[...] provavelmente já esteja antigo e a gente tenha que fazer tudo de novo".

Segundo Conrado, a concepção do plano de trabalho era muito próxima do que Sergio Ortega e Luiz Carlos Csekö realizam, ou seja, um processo de formação que parte da realidade dos alunos, do que eles fazem para, em seguida, serem integrados os conhecimentos de Música, Teatro e Artes Plásticas. O objetivo não era "[...] fabricar desenhistas ou cantores de coral, ou maus atores, mas permitir que as pessoas conseguissem se expressar ao nível das suas possibilidades, ao nível etário, do que era possível fazer em cada local, em cada região". O importante é que esse processo funcionou, ressalta Conrado.[48]

Atento às discussões, Estércio Márquez considerou que uma determinada questão esteve ausente durante o evento: "[...] divulgar para quem essa música? Divulgar do compositor para o intérprete, de um compositor para outro compositor? Não se falou aqui no público". Para Márquez, é preciso tratar urgentemente do problema da educação musical desse público, caso contrário, "[...] nós vamos ter cada vez menos público, não vamos ter a quem falar (sem esquecer que estamos lutando com uma força contrária que é a música comercial). Ou então, nós estamos pensando sempre numa pequena elite musical".

Considerando que a maioria dos compositores tem vínculo com as universidades, Márquez convoca os colegas a pensarem na possibilidade de sua música atingir um público maior e contribuir para a educação musical das pessoas. Não basta a divulgação somente no que se refere a compositores que, naturalmente, deve existir,

[48] Chamados de Oficina Básica de Música, Conrado lembra que em Brasília, juntamente com o Terraza, o Nicolau Krokon e alguns outros, eles conseguiram desenvolver esse tipo de atividade com os alunos. Usando a expressão de Sérgio Ortega: "ver como as coisas cantam", era o conceito que se usava. Segundo André Duarte, "[...] as discussões acerca da educação artística, neste caso específico no estado de São Paulo, possuem uma historicidade, ou seja, são parte de uma política educacional brasileira de um determinado tempo histórico. O ano de 1988 é sintomático, pois é o ano da Constituição, onde novos direcionamentos serão apontados para a educação". Diálogo ocorrido em Uberlândia, 8 de janeiro de 2010.

"[...] mas se não houver um crédito de cada compositor, em se fazer presente junto às escolas de ensino regular de 1º e 2º graus e que se implante realmente uma educação artística nessas escolas, nós não vamos ter público nunca". Márquez lembra ainda que se fala em acabar com a educação musical nas escolas públicas brasileiras. Por isso, faz uma defesa contundente pela manutenção do ensino de música nas escolas por meio de um processo de reeducação das massas. De outro modo, o compositor acredita que não vai ter para quem difundir a música.[49]

3.1.3.4 Composição e interpretação

3.1.3.4.1 Eventos de Música Contemporânea[50]

Os franceses cunharem o termo sobressalto ético,
como forma de dizer ao artista que é possível
resistir às pressões do mercado
ou da indústria cultural,
utilizando o seu talento.
(Sérgio Ortega)

Foram convidados a participar desse painel os compositores Conrado Silva, Ronaldo Miranda e Gilberto Mendes.

Conrado Silva dividiu sua exposição em dois tópicos: inicialmente, falou dos Cursos Latino-americanos de Música Contemporânea e, em seguida, fez um relato sobre o trabalho de reciclagem com professores de educação artística realizado pela Secretaria de Educação do Estado de São Paulo.[51]

Segundo Conrado, os Cursos Latino-americanos nasceram da falta de duas coisas importantes: "[...] a ligação entre as diferentes formas de pensar, de fazer e de ensinar música nos diferentes países" e a possibilidade "[...] de que essas músicas estivessem ligadas à realidade político-social de cada país e, mais do que isso, da América Latina no seu conjunto". Havia também a falta do ensino de música contemporânea nas instituições oficiais, o que acontece ainda hoje. Quando uma

[49] A intervenção de Estércio Marquez aconteceu durante o painel *Eventos de Música Contemporânea* e foi transferida para o campo da Educação Musical.
[50] Painel apresentado no dia 11 de dezembro de 2008.
[51] Esta última parte está contemplada no campo da educação musical.

faculdade de música oferece uma disciplina de música contemporânea "[...] e tem um professor que não sabe muito sobre isso, ele coloca discos. Não comenta muito porque também não sabe muito". Conrado reconhece que existem "[...] algumas honrosas exceções, provavelmente vocês. Mas o resto, vocês já sabem como é".

A motivação para a criação dos Cursos surgiu a partir do conceito de América Latina como uma unidade sociocultural e não política. Conrado salienta que um dos problemas que atinge encontros, congressos ou festivais na América Latina, fazendo com que eles funcionem por pouco tempo, "[...] são os poderes políticos que mudam muito. E por isso, sempre foi impossível ter uma certa continuidade". Por esse motivo, os organizadores do Curso Latino-americano, "subdesenvolvidos assumidos", decidiram realizá-lo em termos particulares, uma vez que "[...] não poderíamos esperar pelo dinheiro que gostaríamos para que as coisas funcionassem". A ideia era fazer o aluno pagar o custo de sua participação de forma mais econômica possível: alojamento e comida, uma parcela da estadia do professor ou professores no local e gastos com correio, cópias, etc. Assim, o fato de o Curso ser totalmente autoproduzido, "[...] libera [os organizadores] de qualquer condição que esse governo ou poder estabeleça", afirma Conrado.

Uma situação que é única no Curso e tem contribuído para a sua manutenção, que acontece não somente na América Latina, mas no mundo inteiro, diz respeito ao trabalho voluntário dos docentes e do grupo administrativo, "[...] ou seja, os professores, os organizadores não recebem nada pela quantidade razoável de tempo, de energia investida no processo". Conrado reconhece que essa situação limita um pouco a atuação dessas pessoas, que acabam "[...] entendendo que, politicamente, a América Latina precisa de sua participação, em termos de montar essa base sócio-cultural, para que o processo continue funcionando".

O primeiro Curso teve início em 1970 e, em janeiro de 1989 chegou à XV edição. São quinze anos quase consecutivos de funcionamento, mantendo um nível didático razoavelmente alto, enfatiza Conrado. Uma das figuras importantes do cenário internacional que participou intensamente do Curso, inclusive na sua estreia, foi Luigi Nono. A propósito da sua vinda para os Cursos Latino-americanos, o compositor italiano compartilhava as ideias de Coriún Aharonián, um de seus idealizadores, e "[...] escreveria que a América Latina deveria romper com a dominação cultural européia e norte-americana. Para ele, a Europa já havia perdido muito tempo e deveria, a partir de

agora, de forma consciente, passar a estudar, analisar e apropriar-se das outras culturas do mundo".[52]

Outra característica do Curso é o fato de ser itinerante. "Em vez de fazer o Curso num lugar fixo que simplificaria algumas coisas, [a ideia era] que se fizesse em vários lugares em anos sucessivos de forma que alunos de diferentes países tivessem maior possibilidade de comparecimento". A proximidade entre o Uruguai, o Brasil e a Argentina possibilitou a sua realização por várias vezes nesses países, mas ele já aconteceu na República Dominicana, Venezuela e outros. "A participação de alunos da América Latina toda tem sido bastante razoável. A média de alunos fica em [torno de] 80, sendo a maior participação do Cone Sul, ou seja, 60% do sul e 40% do norte". Com isso, têm-se recebido alunos da Peru, Bolívia, Colômbia, Venezuela, México, Porto Rico, República Dominicana, Guatemala, além do Chile, Argentina, Uruguai e Brasil.

Geralmente, os Cursos são realizados em lugares pequenos, "[...] de forma que a gente consiga afastar, dentro do possível, as dispersões que são criadas pelos estímulos de um grande centro cultural". As atividades são concentradas ao máximo, "[...] começa pela manhã e vai até a noite com 10h de trabalhos quase ininterruptos". Os Cursos oferecem disciplinas como "[...] antropologia e estudos da realidade social e cultural do país, mostrando com isso que uma música latino-americana para funcionar vai ter que estar ligada a essa realidade".

Conrado enfatiza o aspecto contemporâneo do Curso – "[...] não no sentido de imitar o que vem dos outros países, mas de aproveitar tudo o que interessar e que se faz nos outros países – e a importância de se trabalhar a música eletrônica e diferentes linguagens. Para isso, é montado um pequeno estúdio com dois gravadores Revox, mesa de vários canais e uma parte de estúdio digital com sintetizadores e computadores, desmistificando a ideia de que montar um pequeno estúdio e fazer música eletrônica nos países latino-americanos é um bicho de sete-cabeças. O Curso não tem uma característica estilística única, ela varia de ano a ano, conforme o quadro de professores. Se um aluno for a diferentes Cursos, ele vai constatar uma grande alternância de conhecimentos.

Conrado considera o voluntariado uma das maiores dificuldades para a realização do Curso, pois essa parte é extremamente cansativa. Trabalhando há 18 anos na organização, Conrado tem vivenciado um certo desconforto ao dar-se conta de que

[52] NASCIMENTO, Guilherme. *Música menor*: a avant-garde e as manifestações menores na música contemporânea. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2005. p.55.

ele “tem sido feito pelas mesmas pessoas desde o início”. Esse tipo de problema pode ser percebido em relação a outros cursos de música contemporânea fora da América Latina, como o de Darmstadt (Alemanha) e, com isso, vão se criando “[...] dinastias, professores que iam continuamente, organizadores que eram sempre os mesmos e esse processo acaba se cristalizando, virando uma coisa fixa e, por isso, sem sentido”.

Esta sempre foi uma das preocupações do grupo organizador, estimular a nova geração de músicos – compositores, musicólogos, intérpretes – para participar da organização dos Cursos. Mas isto acabou não acontecendo. Conrado considera esse o “defeito” mais grave que o grupo cometeu. “Não temos conseguido, em 20 anos quase, que uma turma da nova geração continuasse o trabalho”. Por isso, existe uma grande possibilidade de que o XV Curso, que será realizado em Mendes, Rio de Janeiro, seja o último. “A gente não está pedindo ajuda, seria ridículo pedir ajuda justamente quando a nossa idéia é manter autonomia, mas comunicamos isso como uma realidade que nos fez pensar”.

Finalizando, Conrado chama atenção dos coordenadores do II Encontro para um fato comum que vem acontecendo nos eventos – a média etária razoavelmente alta. “Porque aqui devia estar cheio de gente mais jovem, tentando ver o que está acontecendo com a música na América Latina”.[53]

Tocado pela fala de Conrado, Mariano Etkin chama a atenção para uma espécie de cansaço geral que está tomando conta das pessoas e não somente dos organizadores do Curso Latino-americano. Há uma sensação de repetição entre aqueles que participam de encontros, “[...] uma espécie de subvalorização desse tipo de evento, se pensarmos unicamente que isso não é nada concreto e que não serve para nada”. Para o compositor, este é o espaço apropriado para se falar de todas as coisas, inclusive dos mesmos temas. Ou os encontros “[...] deveriam falar sobre outra coisa? E que outra coisa há para se falar?”

Etkin sugere que, para a próxima edição do Encontro de Compositores, seja convidado um compositor de cada país, entre 25 e 30 anos, além daqueles normalmente

[53] Ao final, Conrado entrega alguns folders do Curso Latino-americano e oferece 20 bolsas de estudo com 40% de desconto patrocinadas pelo Estado do Rio de Janeiro, “[...] tanto para os brasileiros quanto para o pessoal de fora, que não pode pagar as 35 UTNs ou 800 dólares”.

participantes, entre 35 e 70 anos, como "[...] uma maneira efetiva de produzirmos um intercâmbio geral como também uma renovação das idéias".[54]

Passada a palavra a Ronaldo Miranda que, na ocasião, coordenava a Bienal de Música Brasileira Contemporânea no Rio de Janeiro, esse reitera que o referido evento não tem o âmbito latino-americano, apenas nacional. Contudo, considera a Bienal "[...] o evento mais abrangente em termos da música brasileira que se faz hoje, sem prejuízo para os outros festivais que são todos muito criativos e mostrando possibilidades como é o caso de Santos, São Paulo, Salvador e Belo Horizonte". Miranda salienta que o fato da Bienal conseguir mais recursos que o habitual, "[...] apesar da sua pobreza financeira, permite-lhe fazer, às vezes, obras mais onerosas e mais difíceis de se montar em outros eventos do gênero".

Recordando a criação da Bienal, em 1975, por sugestão de Edino Krieger, que levou a ideia a então diretora da Sala Cecília Meirelles, Mirian Dauesberg, a origem desse grande evento está associada ao Festival de Música da Guanabara. "Edino havia organizado os Festivais da Guanabara [em 1969-1970] que deram um grande alento pra música brasileira e [como] aquilo havia sido interrompido, era preciso continuar no Rio de Janeiro aquele movimento". Dali surgiram vários nomes que já trabalhavam regularmente, como Almeida Prado, que tirou o primeiro lugar, Lindembergue Cardoso, Fernando Cerqueira, Aylton Escobar e Marlos Nobre que "[...] apareciam ali com a sua produção de uma maneira mais incisiva e mostrando a música brasileira que se fazia no final da década de 60".

A Bienal foi uma alternativa encontrada para se manter no Rio de Janeiro um espaço reservado à música brasileira contemporânea. "Ela começou um pouco timidamente em 1975, mas já em 1977 o evento adquiriu uma proporção bem expressiva, e com o afastamento da Mirian Dauesberg da Sala Cecília Meirelles, o compositor Ricardo Tacuchian coordenou o evento em 79, 81 e 83".[55] Como acontece com outros eventos do gênero no Brasil, a questão financeira é sempre o maior obstáculo para a sua realização. "Não se sabe nunca, até a última hora, com o que se vai contar, com o que se pode ter em termos de orçamento. Como disse o Conrado, muda o secretário, muda a política e aí mudam as verbas e os destinos dos eventos".

[54] Como poderemos observar no próximo capítulo, por meio de entrevistas realizadas com os jovens compositores mineiros, foi significativa a presença da nova geração de compositores mineiros e/ou residentes na capital nos Encontros de Compositores Latino-americanos de BH.

[55] Foi a partir de 1985, quando Ronaldo Miranda foi trabalhar no Instituto de Música da Funarte com Edino Krieger, que o compositor começou a coordenar a Bienal.

Inicialmente, os recursos vinham do Estado do Rio de Janeiro e do Governo Federal, mas hoje "[...] ela é basicamente um evento do Governo Federal porque as fontes estaduais foram secando".[56] Considerando o orçamento da Bienal de 1987, em torno de 4 milhões de cruzados[57], Miranda acredita que, para 1989, será necessário multiplicar a verba por 10, "[...] no mínimo 50 milhões serão precisos para poder se organizar uma Bienal". A maior dúvida paira sempre "[...] em como a gente vai conseguir esse dinheiro, embora as fontes financiadoras, além da Funarte, já estejam sendo contactadas".

A média de participação de compositores tem girado em torno de 70, sendo que 50 são tradicionalmente convidados pelo evento e 20 são jovens compositores que mandam seus trabalhos para a comissão de seleção. Pensando em mudar um pouco esse critério, foi realizada uma reunião com um grupo de compositores (Conrado Silva, Jocy de Oliveira, Guilherme Bauer e outros),[58] e ficou decidido que iriam participar da próxima Bienal apenas obras compostas na década de 1980, porque a atualização do repertório é sempre um problema. Segundo Miranda, muitos compositores enviam, "[...] às vezes, trabalhos antigos que nunca foram tocados na esperança de ouvi-los na Bienal". Considerando que a Bienal de 1989 será a última da década, "[...] essa prática acaba tornando o evento um pouco defasado em termos da contemporaneidade".[59]

Ronaldo Miranda tece um breve comentário acerca de dois eventos de música contemporânea realizados no Rio de Janeiro. O Panorama da Música Brasileira Atual, criado pelo compositor Ricardo Tacuchian, é uma mostra anual da UFRJ, "[...] sem os grandes vôos da Bienal ele procura, à sua maneira, dar um reflexo do que se faz".[60] Fora

---

[56] Segundo Ronaldo Miranda, em 1985, praticamente não houve dinheiro do Governo Estadual e, em 1987, a Bienal já foi totalmente realizada com recursos da área federal. Em termos locais, a Bienal conta com o apoio da Sala Cecília Meirelles e do Teatro Municipal.

[57] Sendo "[...] a metade para o *cachet* dos intérpretes, 900 mil em passagens aéreas, 400 mil em hospedagens e diárias, 300 mil em peças promocionais – cartazes, programas – e 400 mil em despesas como aluguel de partituras, direitos autorais, iluminação, som, transporte e contra-regras". Além da participação de alguns organismos governamentais (Secretaria de Apoio à Produção Cultural ou de Difusão e Intercâmbio do Ministério da Cultura), em 1987, a Bienal contou com o apoio da Varig, que colocou todos os trajetos aéreos de linhas nacionais à disposição, permitindo que um grande número de compositores e intérpretes desembarcasse no Rio de Janeiro. "Nós tínhamos desde o Conjunto de Metais da Universidade da Paraíba até [gente] do sul, de São Paulo, Brasília, Belém, muitos estados participando da Bienal".

[58] Com o objetivo de se ter uma representatividade maior, foram convidados outros compositores como Cláudio Santoro, Ernst Widmer, Paulo Costa Lima e Henrique Morozowicz, que não puderam comparecer.

[59] Miranda informou que haverá um concerto comemorativo dos 20 anos do I Festival da Guanabara com as quatro obras vencedoras daquele evento – *Pequenos Funerais Cantantes* de Almeida Prado, *Concerto Breve* de Marlos Nobre, *Procissão das Carpideiras* de Lindembergue Cardoso e *Heterofonia do Tempo* de Fernando Cerqueira.

[60] Para aqueles que tiverem interesse em participar, Miranda recomenda que enviem suas obras.

as limitações de ordem financeira para a execução de determinadas obras, o compositor chama a atenção para o importante trabalho que o maestro Roberto Duarte vem realizando à frente da orquestra da escola: "[...] vocês vão assistir no concerto de encerramento do evento hoje".

A Série Música do Século XX é um evento que oferece um espaço privilegiado, pois conta com uma das melhores orquestras do País e, "[...] durante quatro anos seguidos, vem divulgando basicamente a produção dos compositores brasileiros, [além] da produção contemporânea internacional". O compositor lamenta a falta de uma representatividade latino-americana nessa Série. Apenas o Concerto para oboé de León Biriotti (Uruguai) foi tocado, "com ele mesmo fazendo a estréia brasileira da obra". No entanto, em relação à produção sinfônica brasileira atual, Miranda acredita que ela já foi integralmente apresentada nessa Série e cita alguns nomes presentes ao II Encontro – Gilberto Mendes, Guilherme Bauer, Cirlei de Holanda, Maria Helena Rosas Fernandes, Cláudio Santoro, Raul do Valle e ele próprio. Apesar de não ter tido continuidade, "[...] a Série mostrou pra geração da década de 80 o que foi essa produção de música brasileira nesse setor".[61]

Terceiro convidado a falar, Gilberto Mendes inicia sua exposição fazendo uma distinção entre o evento que ele coordena, o Festival Música Nova de Santos, e os anteriores, o Curso Latino-americano e a Bienal do Rio de Janeiro. "O nosso nasceu de uma tomada de posição de um grupo de compositores de São Paulo, que era o Rogério Duprat, Damiano Cozzela, Willy Corrêa de Oliveira e eu, apoiados por um grupo de poetas chamados Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari, que abriu a revista deles para um manifesto nosso".

Partiu de Gilberto Mendes a ideia de criar o Festival Música Nova em Santos, que considerou o fato de morar na cidade e as facilidades para se realizar um evento na sua terra natal. "Uma cidade do interior tem condições de fazer coisas modestas e de durar muito tempo". Talvez seja esse "[...] o segredo do Festival ser tão antigo, tem 26 anos de idade, porque sempre foi tão modesto".[62] O pensamento inicial do grupo era criar um espaço para divulgar a música que eles faziam – "[...] a nossa música pretendia ser diferente das outras e, portanto, ninguém queria tocar" – e que acabou tornando-se a característica principal do Festival.

[61] Segundo Miranda, eram realizados quatro concertos a cada fim de ano e apresentadas uma média de quatro obras por concerto, significando um total de 16 obras ou mesmo 20 obras sinfônicas por ano.
[62] O Festival Música Nova de Santos foi criado em 1962.

Com o tempo, o Festival foi se ampliando e, em 1968, deu-se uma abertura para a América Latina. “Foi quando o nosso amigo aqui, Conrado Silva, veio do Uruguai de ônibus e dormiu na minha casa”. Mendes salienta que essa foi sempre uma característica do Festival, “[...] ser muito familiar e sem dinheiro, nessa base do compositor andar de ônibus, dormir na casa da gente, tudo isso aí”. O início desse relacionamento internacional com a América Latina partiu de uma conscientização política do grupo que tinha uma posição de esquerda. “Embora formados por aquela idéia da música nova que vinha da Alemanha, de atualização de técnicas e fazer a música aleatória, a música concreta, eletrônica, meios mistos, teatro musical, etc. e tal, a gente não queria se fixar [somente] naquela idéia da Alemanha”. Em seguida, o Festival decidiu prestigiar a Península Ibérica, apresentando obras de compositores portugueses e espanhóis. “Estabelecemos um grande contato com a Espanha, sobretudo, com Luiz de Pablo, Ramón Barce e outros e, em Portugal, basicamente com Jorge Peixinho”.

Nesse período, surge o Curso Latino-americano de Música Contemporânea, que Mendes considera “[...] um evento irmão, são meio parecidos na sua pobreza, na sua simplicidade e no seu idealismo”. Como sempre houve um grande intercâmbio entre os coordenadores e os participantes dos dois eventos, esse entrosamento permitiu que as pessoas fossem se conhecendo cada vez mais na América Latina. “Pelo menos os principais compositores de cada país, hoje em dia a gente conhece todos. Eu me lembro que antes dos anos 60, eu pelo menos, não conhecia praticamente ninguém”.

Gilberto Mendes destaca uma questão de cunho político-ideológico que perpassava o Curso. “Um ponto de honra dos Cursos Latino-americanos era só aceitar musicistas de reconhecido caráter, postura política corretíssima. Importantes compositores, mas ligados à música oficial, ao *establishment* de seu país, podiam perder as esperanças, porque jamais seriam convidados a participar dos Cursos”.[63]

Depois dos latino-americanos, vieram os compositores da Europa e dos Estados Unidos, o que tornou o evento internacional, principalmente sob o aspecto de tendências estéticas. No início, o Festival era uma mostra radical, apresentava somente a música de vanguarda, a música experimental, mas aos poucos ele foi acolhendo outras tendências. “Não era como a Bienal do Rio, por exemplo, que é uma mostra de todos os tipos de tendências da música brasileira”. Entretanto, o fato de ter surgido um grande número de novas correntes, criou certo impasse para a organização: “[...] a coisa foi se abrindo

[63] MENDES, Gilberto. *Uma odisséia musical:* dos mares do sul à elegância pop/art déco. São Paulo; EDUSP/Editora Giordano, 1994. p.215.

muito e hoje em dia a gente realmente não sabe muito direito como selecionar uma obra que a gente vai apresentar no Festival, não tem muitos critérios".

Como o Festival passou a ter um braço de atuação em São Paulo,[64] começou a haver divergências acerca de uma definição mais precisa sobre obra de vanguarda. Um exemplo foi a inserção da música politicamente engajada de "[...] compositores de vanguarda que deixaram aquelas linhas por considerá-las um tanto separadas dos interesses sociais". Sérgio Ortega[65], Luca Lombardi, Wilhelm Zobl, da Áustria, o grego Thanos Mikroutsikos, "[...] são todos compositores que estão, de certo modo, integrados nesse panorama de vanguarda, mas com um interesse também no engajamento político".[66]

Gilberto Mendes salienta a importância dos intercâmbios entre compositores dos diversos estados brasileiros e dos países da América Latina. Aproveitando a realização do II Encontro de Compositores de BH, Mendes chama a atenção para a necessidade de se estabelecer uma ligação maior entre os eventos. O contato a nível informal, entre amigos já existe, mas é preciso torná-lo mais sistematizado e organizado. Para isso e, diferentemente da posição de outros colegas, não há necessidade de "[...] ter nome de entidade, de confederação, nem ter uma instituição [à frente], mas que fosse pelo menos mais conscientizado". Mendes sugere que "[...] cada grupo que lidera o seu próprio evento num determinado país tenha o cuidado de estar sempre em contato com os outros e comunicar o que faz".

A longa experiência de Gilberto Mendes de participar de eventos nacionais e internacionais leva-o a fazer críticas à discussão "[...] dos famosos problemas de direitos autorais, de xérox, que não levam a nada, são coisa mais pra discussão de sindicato de

---

[64] O grupo foi formado por Conrado Silva, Rodolfo Coelho de Souza e outros e "[...] já há cinco anos e partindo para o sexto ano, o Festival também se realiza em São Paulo, com o mesmo nome, mas com independência". Mendes cita ainda o caso de "[...] uma antiga aluna nossa da USP, ela pega os estrangeiros que trazemos e mostra no Rio de Janeiro num pequeno evento", além do interesse demonstrado por Paulo Lima, da Bahia, "[...] em fazer coisas lá como nós fazemos aqui sem coincidência nas datas".

[65] Em artigo para a Folha de São Paulo intitulado *Sergio Ortega é destaque entre latino-americanos*, Gilberto Mendes destaca a vinda de alguns dos mais importantes compositores latino-americanos para o II Encontro de Compositores, como o "mitológico Sergio Ortega, chileno exilado em Paris". Mendes comenta que o "[...] compositor pertenceu ao movimento de vanguarda de seu país, aderindo posteriormente á música politicamente engajada, mas não renunciando às técnicas cerebrais quando compõe em nível experimental". OLIVEIRA, Nelson Salomé de. *A Música Contemporânea em Belo Horizonte na década de 80*. 129f. 1999. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro, 1999. p.86.

[66] Mais informações sobre esses compositores e sua participação no Festival Música Nova ver em SOARES, Terezinha Rodrigues Prada. *A utopia no horizonte da música nova*. 202f. 2006. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2006.

músico". Isto provoca uma sensação de frustração nos participantes, de que não houve um avanço nesse terreno. Por outro lado, Mendes ressalta a oportunidade de uma maior aproximação entre as pessoas e mesmo de trocarem endereços e partituras. "Isso é fundamental!" Mas é preciso criar um mecanismo de ligação, de integração disso tudo.

Após manifestar sua sincera alegria por estar participando do II Encontro, o maestro e compositor uruguaio Héctor Tosár recobra um pouco da história dos encontros e festivais de música realizados nas últimas décadas. "Não vou ser pessimista, nem demasiadamente otimista, prefiro ser realista". Sobre a crítica que se faz comumente aos congressos e festivais – "se fala muito e se resolve pouco, fica pouco de concreto" – Tosár acredita que "[...] isso geralmente se repete e as pessoas que assistem aos vários eventos acabam criando um justificado ceticismo com respeito aos futuros encontros". No entanto, ressalta: "[...] o fato desses encontros continuarem existindo já justifica um enorme otimismo, não?" É o que o maestro espera acontecer com relação ao III Encontro de Compositores, daqui a dois anos. Tosár faz uma espécie de alerta aos responsáveis pela elaboração da resolução final do II Encontro para as projeções futuras, incluindo o recém-criado Centro Latino-americano de Criação e Difusão da Música. "É necessário que fique escrito e em forma de resolução a ser cumprida num momento imediato, como ponto número um".

Tosár discute dois pontos importantes: muito se fala sobre "[...] nossa dependência cultural, do colonialismo em que vivemos, o que é absolutamente verdade e aumenta com os anos no lugar de diminuir. Mas isso nós não vamos resolver". O que deve ser considerado prioridade é o isolamento a que estão submetidos os compositores, "[...] a ignorância do que se faz em um e outro lugar. Eu penso que isso deve ser destacado como meta e objetivo absolutamente fundamental, porque é a coisa concreta que nos impede de irmos pra frente". Nesse sentido, as respostas às determinadas questões já estão dadas: "[...] por que se difunde pouco a música latino-americana? Por que nos meios de educação em geral ou nas escolas especializadas não se fala ou não se faz conhecer a música latino-americana? Porque não se difunde e não há meios para difundi-la".

Nesse sentido, Tosár defende uma forma imediata de algum tipo de edição da música latino-americana. Ao contrário do que havia há 10, 20 ou 30 anos, com um programa de edição de partituras, hoje, qualquer pessoa é capaz de editar e, consequentemente, fazer o número de cópias que desejar. Tosár recorda a iniciativa do dr. Francisco Curt Lange, nos anos 1940: "[...] um alemão casado com uma uruguaia,

radicado durante quase toda sua vida no Uruguai e, atualmente, na Venezuela, que acaba de completar 85 anos, e criou a Editorial Cooperativa Interamericana de Música". Por meio da Editora, Tosár pôde executar obras latino-americanas para piano de 30, 40 anos atrás como fez recentemente com a Sonatina de Juán Carlos Paz.

A preocupação central do maestro diz respeito à difusão da música latino-americana atual: "[...] o que será da música que estamos fazendo agora? Se não existe um tipo de editora, eu penso que vamos morrer por extinção. Quer dizer, se faz, se toca e não se imprime?" Para Tosár, a edição e a difusão devem ser tratadas por um único grupo. "Não se pode delegar a um grupo de pessoas a edição e a outro a difusão. Tem que ser um grupo conjunto de pessoas que se ocupe de ambas as coisas".[67]

Apesar de ser favorável à edição de partituras, Tosár denuncia a péssima relação que vem mantendo com as editoras. Após a edição de suas obras de juventude, o compositor se deu "[...] conta que os editores, por alguma razão, não se importavam o mínimo com a difusão dessas obras". Citando como exemplo a sua *Sinfonia para Cordas*, editada pela *Pears Internacional*, de Nova York, o compositor teve que escrever à editora "[...] dizendo que havia pessoas interessadas em executar a obra e pedindo o favor de enviar a partitura". Isto é um grande contrassenso, reclamar Tosár, pois "[...] o editor fica com a metade dos direitos autorais. Realmente, [nesse caso] não vale a pena editar!"

Essa questão vem sendo discutida em outros eventos de música contemporânea, uma vez que "[...] o problema não são os direitos, nem a parte legal da legitimidade ou da ilegitimidade da fotocópia", mas a difusão da música latino-americana, que deve ser tomada como prioridade. "Se não for feito isso, não se pode difundir, ensinar, dar a conhecer e os festivais continuarão sendo a única maneira de nos encontrarmos e conhecermos nossa música".

Tocado pelas palavras do maestro e consideradas as precárias chances de edição de obras dos compositores atuais, Sérgio Ortega reforça a necessidade de se dar uma solução ao problema. De outra parte, qual seria o futuro da jovem geração? "Se por um determinado momento, tivemos essa possibilidade de editar quando se era jovem, agora não se tem possibilidade alguma". A experiência de Ortega é um exemplo: "[...] eu nunca vi, absolutamente, uma obra minha sendo editada".

[67] Não identificamos se o maestro Tosár tinha a intenção de dirigir uma proposta ao CLCDM ou à própria FEA, com a qual o Centro está relacionado, com vistas a se tornar uma resolução do II Encontro.

Para Ortega, a fotocópia é um recurso tecnológico que favorece a difusão da música contemporânea e que deve ser usado de forma regulamentada. "Serve para que a música circule. Mas, se nós nos convertemos em inimigos do xérox, passaríamos a fazer o mesmo com o automóvel também. E estaríamos travando uma guerra totalmente surrealista". Qualquer tipo de conspiração contra o progresso seria algo absolutamente complicado, pois trata-se de uma batalha com grandes chances de insucesso. É preciso "[...] encontrarmos uma solução inteligente que permita que o progresso humano continue nos oferecendo soluções".

Ortega informa a realização de um projeto no curso de composição do Conservatório de Paintin chamado *Música com Tinta Fresca,* ou seja, "as músicas são tocadas antes que qualquer pessoa imagine que essa partitura possa algum dia ser editada". A ideia consiste no seguinte: assim que começa o curso, fixa-se a data do concerto e somente depois os alunos vão saber para quais instrumentos irão escrever. Segundo Ortega, essa situação mobiliza muito as pessoas, elas se entusiasmam com esse sistema e começam a inventar e a usar combinações de escritas. No ano passado foi feito "[...] um tipo de inventário da música escrita durante o ano por 18 a 19 alunos de composição e constatamos que havia música para três concertos". Em março de 1988, surgiu então a primeira edição do Festival de Música Contemporânea do Conservatório de Paintin – *Música com Tinta Fresca*, em que a segunda edição foi entre março e abril de 1989.[68] Apesar de os pressupostos não estarem totalmente definidos, esse tipo trabalho exige algumas condições: "[...] há que ser profissional da esperança. Não se pode questionar se se tem fé ou não, tem que ter fé e tem que colocar-se nesse caminho".

Referindo-se às iniciativas de apoio cultural do governo da França, que prestigia pessoas que estão "[...] fazendo algo pela cultura e que podem se expressar à margem do comercial", Ortega salienta que os franceses foram muito inteligentes ao cunharem o termo *sobressalto ético,* como forma de dizer ao artista que é possível resistir às pressões do mercado ou da indústria cultural utilizando o seu talento. "Neste momento em que o capital internacional quer converter a cultura numa mercadoria, se o artista não tiver um *sobressalto ético* para se opor com o que tem que é o talento, a decisão de criação, nunca poderemos resolver esse tipo de situação com medidas administrativas". O inimigo não pode nos vencer quando a batalha está sendo travada "[...] no terreno do

[68] Ortega informou que nos três dias de programação do *Música com Tinta Fresca* "[...] [foram] tocadas trinta obras das quais 16 são de latino-americanos, ou seja, mais de 50%".

talento, no terreno da decisão e do compromisso por uma cultura democrática, uma cultura que está à margem do lucro".

Para finalizar, Ortega narra a experiência de atender uma geração de latino-americanos que chega à França como bolsistas; alguns são conhecidos, outros menos. "Depois de algum tempo de discussões que, muitas vezes, são fantasticamente estéreis, começam a concentrar-se em por que se fala que existem latino-americanos em Paintin?" Esta é também uma geração que não se conhece. Ortega cita os nomes de Ricardo Rapoport, de São Paulo, "excelente fagotista", Alejandro Ilezarosi e Luis Nahum, "que têm uma projeção internacional muito maior, neste momento", Esequiel Scovitch, Norma Baso, Martim Palovski, Elizabeth Bosero, todos da Argentina, que "estão fazendo uma quantidade de música e começam a ser conhecidos". Do México, cita Salvador González, do Peru, José Sosallia, que atualmente é professor de composição na Universidade de Cuzco, Ofando González e Raul Lugo da Venezuela. "Marco Pérez e Paulo Grau, que eram muito pequenos quando chegaram à França, de família exilada e não conhecem nada sobre o Chile porque conviveram totalmente conosco".[69]

Aproveitando a ocasião, Cláudio Santoro rememora a realização de um evento latino-americano em 1969, no Rio de Janeiro, sob sua coordenação – o I Festival de Música das Américas: Música Jovem de Vanguarda[70], que contou com a participação de compositores de alguns países da Américas do Sul[71] – Chile, Argentina, Peru, Colômbia, Venezuela – e dos Estados Unidos. Segundo Santoro, o convite era feito da seguinte maneira: "[...] solicitava-se aos compositores (muitos deles eram intérpretes,

[69] Após oferecer algumas bolsas de estudo para o Conservatório de Paintin, Ortega ressalta: "[...] não se pode mandar 30 bolsistas [de uma vez] porque não podemos atender a todos".

[70] O evento foi organizado pela Secretaria de Educação e Cultura do Estado da Guanabara e contou com a colaboração dos governos da Argentina, Uruguai, Chile e Colômbia, da Embaixada dos EUA, do Departamento Cultural do Ministério das Relações Exteriores, do Centro Latino-americano do Instituto de Música Comparada de Berlim Ocidental, do Centro Latino-americano da Escola de Música da Universidade de Indiana, do Departamento de Música da Organização dos Estados Americanos – OEA, Washington, do Museu da Imagem e do Som e da Rede de Televisão Globo. Os concertos foram realizados entre os dias 22 a 30 de março de 1969, na Sala Cecília Meirelles e contaram com a participação das orquestras Sinfônica Brasileira, Sinfônica do Teatro Municipal, do Quarteto do Teatro Municipal e outros intérpretes. Foram apresentadas obras para orquestra sinfônica, música de câmara e música eletrônica. Informações retiradas do Folder.

[71] Além dos já citados, constam os nomes dos seguintes compositores no programa: Mario Davidovsky, Alcides Lanza e Armando Krieger da Argentina; Gunther Shuler, Alden Ashforth, Hiller, Earle Brown, Donald Andrews, Gerald Strang e Robert Cogan dos EUA; A. de la Vega (Cuba-EUA), Roque Cordero do Panamá, Gustavo Becerra, Orrego Salas e Leon Schidlovsky do Chile; Sergio Cervetti do Uruguai, Mesias Maiguashca do Equador, Manuel Enriquez do México, Pozzi Escot do Peru e os brasileiros Cláudio Santoro, Jocy de Oliveira, Edino Krieger, Gilberto Mendes e Marlos Nobre. Informações retiradas do Folder.

pianistas, violinistas ou regentes) para executarem suas próprias obras sem ganhar nada, para colaborar, dar a conhecer sua obra". Além de Gandini, Tauriello, Atehortua, Conrado Silva, que fez uma obra para 10 rádios, e tantos outros, "[...] o Ussachevsky veio com um material formidável de música eletroacústica, inclusive com filmes interessantíssimos e fez conferências". Santoro recorda: "o festival foi um grande sucesso!".

Cláudio Santoro conseguiu entusiasmar o diretor da Rede Globo,[72] convencendo-o da importância de apoiar o evento, que colocou à sua disposição várias passagens e diárias de hotel (Santoro também hospedou dois compositores em sua casa). Numa viagem pela América Latina, com o objetivo de divulgar o evento, Santoro obteve a confirmação de vários países para a compra dos vídeo-tapes, inclusive na Europa. No entanto, ao retornar, constatou que a Globo havia apagado todos os vídeo-tapes. "Isso para mostrar o nível de cultura dos nossos meios de comunicação, pelo menos no Brasil, diante de um evento dessa importância, com tantas coisas, as primeiras audições mundiais, etc.". A justificativa do diretor foi: "[...] a gente não consegue nem vender o festival de música popular, eu ia conseguir vender um negócio desses?" Santoro rebateu, afirmando que havia interesse da Alemanha, França, Chile e Argentina.

Santoro estivera exilado na Alemanha durante certo período e comenta um fato que tem relação com o que acabara de narrar. Por não ter mais condição de trabalho no Brasil, o compositor estava a convite do Curso *Le Programm de Berlim* e lá existia o Instituto de Música Comparada, dirigido por um brasileiro que coordenava todos os mais importantes festivais de música da Europa. Santoro fora convidado a organizar o lançamento de um festival da América Latina na Europa, "[...] como tinham lançado na Índia, com palestras, orquestras, o que fosse de melhor nível da América Latina para mostrar nos festivais europeus". Portanto, foram enviadas 110 cartas para todas as instituições da América Latina, explicando a importância do evento, e somente cinco ou seis responderam. Diante desse fato, o diretor do Instituto compreendeu que não havia interesse da América Latina. Santoro concluiu: "[...] olha como funcionam os nossos colegas latino-americanos[...]".

Santoro recorda ainda um fato político importante em sua vida que, "[...] provavelmente o pessoal jovem brasileiro e mesmo os latino-americanos não sabem". No período em que estava organizando o Festival das Américas, o Brasil estava sob

[72] Na ocasião, a empresa chamava-se Rede de Televisão Globo.

ditadura militar, Santoro foi procurar o diretor da Sala Cecília Meirelles, "[...] um sujeito chamado José Mauro, que devia ter trabalhado no SNI, o serviço de informação brasileiro". Na véspera de começar o Festival, o diretor lhe avisou que não seria possível a realização do evento no local, "por questões políticas, naturalmente, [ele] era sempre muito conhecido politicamente".

Buscando uma saída, Santoro se lembrou que conhecia desde garoto um amazonense que era o atual Chefe do Exército no Rio de Janeiro e resolveu convidá-lo para o evento. Ao reencontrar o diretor, Santoro mostrou-lhe a resposta do telegrama: "formidável, desejo-lhe sucesso!" Não coube outra alternativa ao diretor senão consentir com a sua realização. "Bom, diante desse respaldo, a gente vai fazer o Festival".

Durante esse período, Santoro estava desempregado e, junto com a esposa Gisele, enfrentaram vários desafios: seu terceiro filho tinha poucos meses de idade, sua esposa estava muito apavorada com a situação e foi falar com o Chefe de Polícia Geral do Rio de Janeiro, pois "[...] nos tempos de liberdade, ela tinha sido professora de ballet da sua sobrinha em Brasília". Santoro relata o diálogo entre Gisele e o Chefe de polícia:

— "O que está acontecendo? Meu marido Cláudio não consegue trabalho".
— "Mas isso é culpa dele. É muito simples: ele faz uma declaração a favor da Revolução (pra mim foi uma contra-revolução) e as portas estarão todas abertas".
— "Mas o Cláudio não vai fazer nada disso!"
— "Então, ele não vai ter trabalho!"
— "Quer dizer que você obriga a ele a se exilar?"
— "Também não vai porque nós não vamos dar o passaporte a ele!".

Frente a essa realidade, a solução foi Santoro viajar para um país latino-americano. "Por sorte, eu tinha meu passaporte válido e estava com o visto de saída. Minha senhora empenhou todas as suas jóias, eu comprei uma passagem naquela noite mesmo e embarquei. Senão teria sido preso".

Eduardo Guimarães Álvares fala brevemente da sua experiência na organização do Ciclo de Música Contemporânea de BH, "[...] que não é só um evento de música latino-americana ou brasileira, mas de música contemporânea, em geral".[73] Para

[73] Promovido pela FEA, o Ciclo de Música Contemporânea de BH teve início em 1984, sob a coordenação de Paulo Sérgio Guimarães Álvares. Quando este foi estudar na Alemanha, a coordenação passou às mãos de Eduardo Álvares, seu irmão.

Álvares, “[...] a coisa mais importante na organização de um evento é envolver as pessoas. Envolver todos que estão participando, [não só] os músicos, os compositores, mas também toda a comunidade, e não só a comunidade musical, mas as outras áreas artísticas”. Existem “[...] formas [didáticas] possíveis e imagináveis de envolvimento, como por exemplo, as fronteiras da música com as outras áreas”. Álvares esclarece que não se trata somente de utilizar de recursos da multimédia, “[...] mas, de repente, uma pessoa de cinema pode se interessar pela música, pelo seu aspecto de trilha sonora e a gente não pode deve deixar isso de lado, como uma coisa menos importante”.

Finalizando, Álvares defende a ideia de não haver um pensamento pré-determinado na organização de um evento, possibilitando que a música contemporânea seja divulgada de diversas maneiras, desde um nível mais profundo, mais específico para os músicos, ao mais superficial, capaz de envolver “[...] a pessoa que vai lá pela primeira vez, se senta e escuta uma sirene na obra do Varèse e dois anos depois ela está estudando música, porque aquela sirene lhe chamou a atenção ou despertou alguma coisa, uma sensibilidade nela”.

Raul do Valle cumprimentou os três colegas da mesa, representantes de anos de luta no domínio da música contemporânea, e abordou alguns pontos levantados até o momento. Reiterou a importância de serem realizados eventos como o II Encontro de Compositores que têm permitido retirar da gaveta a música de diversos compositores. Fazendo suas as palavras de Cláudio Santoro e Gilberto Mendes, “[...] se o Encontro não tivesse nada de positivo na ordem institucional que ele se propõe, ele teria a validade por ter nos reunido aqui”.

Quanto à brilhante intervenção de Sérgio Ortega – “[...] precisamos de catálogos, isto é, precisamos conhecer a produção de todos nós” – Valle recomendou a montagem do catálogo de autores contemporâneos que Carlos Kater pretende realizar no Centro de Pesquisas, em São Paulo.

Além das ideias valiosas que brotam desses momentos de socialização, a oportunidade de se estabelecerem relações, amizades, o compositor chama a atenção para a realidade dos compositores – a maioria não vive da composição. Para aqueles que têm vínculos com alguma instituição de ensino, Valle propõe um intercâmbio entre os compositores-docentes, “[...] possibilitando não só uma aproximação entre as pessoas e suas músicas, mas levando-as à nova geração”. Sua proposta vai ao encontro da preocupação de Conrado Silva – “[...] nós não estamos vendo tantos jovens como gostaríamos” – e do maestro Tosár que alertou para o fato de ser um dos mais antigos

do grupo. “Será que não estamos vendo tantos jovens musicistas aqui porque fomos nós mesmos que [os] espantamos? Será que estamos cavando aqui um terreno que não será mais fértil, porque nós não estamos lançando bem a semente?” O compositor faz uma autorreflexão: “[...] será que na minha universidade eu estou levando o problema dessa [falta de] divulgação?”

Valle também considerou relevante uma outra questão levantada por Sérgio Ortega: o fato da criação musical acontecer no próprio ambiente de estudo. “Aluno que escreve e não ouve o que escreve, não adianta nada. Ele vai estar hoje dentro da tecnologia contemporânea, dos meios de comunicação de massa, na mesma situação que estivemos há muito tempo atrás”. Rememorando o tempo em que estudou com Camargo Guarnieri, este lhe recomendava que procurasse sempre o instrumentista quando fosse escrever para um determinado instrumento: “[...] vai ao Teatro Municipal e fala com o De Lucca pra ele te dar uma explicação”. E no intervalo da orquestra o timpanista lhe mostrava as particularidades do instrumento.

Valle faz crítica a pouca aproximação entre compositores e instrumentistas. “Temos escolas que têm cursos de composição, de regência e de instrumentos, e estamos negligentes na medida em que não propomos que os músicos toquem aquilo que os compositores compuseram. E que os compositores também façam um trabalho que seja acessível aos músicos”. Seu modo de trabalho é semelhante ao de Mario Lavista, *tête a tête* com os músicos, valorizando o conhecimento que eles têm acerca do seu instrumento e as suas ideias musicais. Isso tem lhe permitido aprender muito. “O instrumentista revela muita coisa que ele descobre sozinho com o seu instrumento e que ele não tem chance de revelar para ninguém, porque ele só toca aquilo que os outros escrevem e que acham que deve ser tocado”. De outra maneira, “[...] quando se cria junto com o instrumentista, ele tem direito à voz e voto”, e por meio desses contatos “surgem idéias sensacionais para os compositores”.

Quanto ao problema do xérox, Valle se solidariza com o protesto do Gilberto Mendes, que o considera “um problema menor”, e narra um fato ocorrido na Europa. Valle recebeu uma encomenda da II Bienal e escreveu uma obra para violoncelo solo.[74] De volta ao Brasil, o compositor recebeu um telefonema de Berenice Menegale acerca dessa composição (Eladio havia comentado) e lhe enviou um xérox (a obra não está

[74] Supomos se tratar da Bienal de Música Brasileira Contemporânea, pois o compositor diz que havia participado da I Bienal regendo uma obra para percussão. A dedicatória, que está registrada no disco da Bienal, foi feita a um violoncelista conhecido, mas quem executou a obra foi outro violoncelista.

editada até hoje). A obra acabou chegando às mãos da pianista argentina Alicia Terzian, em Ouro Preto, e foi entregue ao violoncelista Leo Viola, que deve ter gostado muito da obra porque ele a tocou em sete festivais importantes no mundo. “Moral da história, um xérox tirado à revelia (foi Berenice quem a entregou e ela foi autorizada por mim), que chegou às mãos desse Leo Viola”, permitiu que essa obra fosse executada tantas vezes.

Para Valle, esse excesso de zelo tem deixado a maioria dos trabalhos na gaveta. Quanto à proposta de Carlos Kater – “não vamos só imprimir, mas analisar e divulgar” – Valle acredita que esta é a oportunidade que os compositores estão precisando. “O importante é ter um catálogo que diga que eu tenho vinte, trinta obras pra tais e tais instrumentos e conjuntos variados. Eu digo: ah, preciso dessa, tenho esse aluno, etc.”.

Para finalizar, reitera o convite feito a Dante Grela, ao maestro Tosár e a outros colegas para atuarem na Unicamp e lhe agrada o fato de ter sido convidado por eles. Para o compositor, é preciso “[...] fazer circular esse pensamento vivo e essa coisa viva que é fazer música. Se ficar no terreno só das idéias e das palavras não acontece nada. Não se fala de música, se faz”. Não é possível “[...] esperar dois anos pra voltar aqui e ouvir a obra de um outro amigo, de um outro colega. É muito tempo!”

Manuel Juárez parabeniza os maestros Héctor Tosár e de Claudio Santoro pela “[...] larga e contínua trajetória em defesa do pensamento musical latino-americano e vê a necessidade imperiosa de difundir não somente suas obras, mas as dos colegas de distintos países”. Juárez pretende somar seu esforço ao dos colegas em prol da difusão das diversas expressões musicais e defende a necessidade de haver ações efetivas.

Recordando as palavras do maestro Augusto Rattenbach acerca da Editorial Argentina de Compositores, “[...] que pôde efetivar a gravação em cassete das obras de seus associados e a edição sem limite de cada um dos compositores”, Juárez propõe que “[...] cada um dos compositores se constitua em acionistas de edição, (...) contribuindo com dinheiro, não somente para a edição de sua obra, mas deixando uma pequena margem para que se crie um fundo editorial”. Para Juárez, esta seria a única solução viável, visto que os apoios estatais que podem existir no Brasil, na Argentina ou nos demais países latino-americanos “[...] são irregulares e estão sujeitos às inflexões emotivas e glandulares de funcionários culturais de turnos”.

Sobre a criação de uma editora por meio do CLDCM, o compositor não considera justo aumentar a carga econômica da FEA, e alerta para “[...] o peso que estamos colocando nos ombros dos companheiros de BH”. Com relação à Argentina, que é um grande centro cultural, Juárez considera que as expectativas não são muito

animadoras para se assumir grandes compromissos. Em conversa com os colegas Mariano Etkin, Dante Grela e outros, o compositor afirma "[...] não poderem, dentro do intercâmbio, oferecer, lamentavelmente, muito mais que as instâncias pessoais podem cobrir".

Sendo aquele "o último dia desses importantíssimos Encontros", Juárez "[...] quer deixar registrado o reconhecimento ao imenso esforço que estão fazendo essas pessoas de BH", e lastima que seus conterrâneos não tenham a mesma atitude que os brasileiros. Não só no Brasil, mas em muitas oportunidades de palestras em seu país, Juárez tem expressado que, "[...] lamentavelmente, o argentino não é muito afeito a sentir-se latino-americano". Juárez acredita que "[...] o argentino tende a sentir-se como um europeu, especialmente nos centros de poder. É por isso que, estes esforços de resgate da memória cultural e latino-americana são realmente dignos de todo reconhecimento".

Até aquele momento, foram colocadas problemáticas sob diversos pontos de vista, cujas soluções e propostas precisam ser avaliadas. Carlos Kater sugere que seja feita "[...] uma síntese dessas propostas para que a gente tivesse condições de poder refletir melhor sobre elas. Algumas sugestões ficaram um pouco soltas no espaço e outras ecoando dentro de mim". Como educador, compositor e musicólogo, Kater tem constatado "[...] uma certa crise da crítica musical, pelo menos no Brasil (realmente eu não sei como que ela ocorre nos outros países da América Latina)", fazendo perder-se "um importante elo na cadeia de fruição e do consumo do circuito de música". Sem pretender ater-se ao por quê? Kater compreende que essa perda "[...] contribui decisivamente para essa espécie de abismo que a maioria dos criadores nos diversos campos está sentindo em relação à criação e o público".

Kater chama a atenção "[...] para o fato de que nossa sociedade está num processo muito intenso de transformação (basta lembrar que estamos há 12 anos para o século XXI)" e considera esta a fase final "[...] de uma sociedade industrial, de um ciclo que está se encerrando e há uma série de recursos que estão sendo oferecidos", tais como o xérox (já mais antigo) e o micro computador (ainda de uso doméstico). Para Kater, a musicologia deve ser compreendida como ciência, e hoje "[...] especialmente como meio, como recurso, como estratégia, dentro das suas limitações e das condições de poder oferecer aos criadores uma ponte muito importante com o público". Esse público pode ser compreendido tanto no sentido geral quanto no sentido mais

específico: “[...] professor, aluno, e alimentar todo o processo de conhecimento e de saber que é uma competência intrínseca da universidade”.

Dentre os diversos setores em crise na sociedade – as instituições em geral, a universidade, as Artes, a música contemporânea – e as dificuldades próprias para se estabelecer um intercâmbio na América Latina, Kater alerta para “uma responsabilidade social na revalorização dessas instituições”. É necessária a busca por novos caminhos “[...] no sentido de reatualizar os mecanismos de conhecimento, de divulgação e de prática no [seu] interior”. Uma das ações propostas por Kater é a implantação do projeto Cadernos de Análise Musical, com o objetivo de editar obras a analisadas pelos próprios compositores. A constituição desse importante material musicológico a ser utilizado nas salas de aula, estaria realimentando um mercado potencial formado por alunos e professores e possibilitando aos compositores o conhecimento sobre o trabalho dos colegas.

Para encerrar as atividades do dia 11 de dezembro, Rufo Herrera relembra algumas propostas apresentadas até o momento, e toma como ponto de partida as palavras de Gilberto Mendes a respeito da importância da comunicação em qualquer nível. Considerando as dificuldades financeiras para manter o Boletim ativo e funcionando de forma regular, Herrera esclarece que, a princípio, “[...] não sabemos que circulação ele vai ter, qual vai ser a sua periodicidade”. Mesmo não sendo satisfatória, talvez semestral, a proposta inicial seria criar uma rede de comunicação de notícias com o Centro por meio de cartas.

Foi mencionada a proposta da compositora Maria Helena Rosas Fernandes para que os compositores enviassem fitas gravadas para compor o acervo do Centro. Berenice esclarece que, no caso de algum compositor desejar uma cópia desse material, a FEA poderá providenciar, “[...] mas seria interessante que junto a esse pedido viesse uma contribuição corresponde ao preço de uma fita”.

Herrera menciona uma segunda proposta que partiu dos jovens compositores de BH – Rogério Vasconcelos, Rubner de Abreu, Gilberto Carvalho – um malote que circularia por cada país, contendo fitas gravadas de concertos com obras de compositores latino-americanos – principalmente os mais jovens que são os menos divulgados – palestras ou cursos didáticos com as respectivas partituras, análise de obras, etc. Essa divulgação poderia ser feita nas escolas, entre amigos e “[...] o custo de saída não seria grande: seria gravar os concertos com uma máquina razoavelmente boa e fazer cópias”.

O terceiro item diz respeito ao preenchimento das fichas que foram distribuídas contendo dados pessoais e profissionais importantes dos compositores como, em que instituição a pessoa trabalha, para o arquivo do Centro. Houve também a sugestão de se entregar fichas aos compositores de outros países para que estes distribuíssem em seus locais de residência; alguns compositores solicitaram o acesso aos endereços dos colegas para futura correspondência.

Rufo Herrera anunciou a pauta dos trabalhos para o encerramento do II Encontro de Compositores Latino-americanos de BH: leitura do resumo das exposições, anotação das contribuições e a construção do III Encontro de Compositores. As propostas apresentadas deverão ser avaliadas, considerando-se os níveis de possibilidade de execução e o tempo para sua realização. Herrera considerou importante a participação de cada um para na continuidade do movimento e lembrou que a construção de um evento como aquele, envolvendo compositores e intérpretes de vários estados brasileiros e grupos internacionais demanda grande esforço e dedicação, obrigando as pessoas a atuarem em várias frentes. Quanto ao III Encontro de Compositores, não é possível "[...] esperar daqui a dois anos pra ver o que vai acontecer. Ele tem que ser pensado amanhã, em janeiro, dando suas repercussões, mesmo que seja uma contribuição mínima, modestíssima". Uma das maiores apreensões de Rufo, sem dúvida, diz respeito à captação de recursos, "porque sabemos o quanto nos custou conseguir realizar este".

Para encerrar, Berenice Menegale faz um pequeno pronunciamento acerca da realidade da FEA, como a escola vem se mantendo e conseguindo realizar eventos de tamanha envergadura. "Todo mundo sabe que é um esforço muito grande, mas os que estão vindo pela primeira vez, talvez não saibam (justamente pela dimensão dos trabalhos) que a instituição que realiza isso é uma instituição particular, não subvencionada, que sobrevive com a maior dificuldade, mal sobrevive".

A coordenadora recorda as dificuldades que a FEA teve que enfrentar para realizar os Encontros de Compositores, como conseguir os recursos financeiros necessários para cumprir com os compromissos, frente à instabilidade gerada pela falta de confirmação de verbas. Com relação ao I Encontro, "[...] nós pagamos dívidas até meados do ano seguinte e este ano nós tivemos de última hora o apoio do Ministério da Cultura, que foi uma grande sorte, porque houve um momento que nós achamos que não seria possível realizar o Encontro". Berenice esclarece que esse apoio possibilitou a realização de algumas coisas. "Quer dizer, nos deu aquele estímulo pra fazer, pra arcar com uma série de compromissos que estão ainda pendentes".

Quanto à notícia do Ministro da Cultura José Aparecido de Oliveira, anunciada na Abertura do II Encontro, acerca da realização de uma reunião de ministros da cultura de países latino-americanos, no ano que vem, Berenice manifesta sua satisfação e aguarda confirmação, "[...] embora nós não tenhamos muita confiança nessas manifestações oficiais, porque o ministro pode cair daqui um mês. Não se sabe [...]".

Berenice conclama a participação de todos no sentido de somarem esforços em busca de recursos de fontes diversas para dar continuidade ao Encontro de Compositores Latino-americanos: "[...] se houvesse um compromisso de cada ministro da cultura de apoiar a vinda de compositores dos seus países, já seria uma grande ajuda. Porque no momento nós sentimos que o esforço parte sempre daqui, daqui pra fora e nem sempre nós temos fôlego pra tanta coisa".

FIGURA 08



Participantes do II Encontro de Compositores
Sala Humberto Mauro - Palácio das Artes

O encerramento do II Encontro de Compositores aconteceu no dia 12 de dezembro, quando foram lidas as sínteses dos trabalhos e apresentadas propostas para serem realizadas em dois momentos: num tempo curto, com foco na divulgação

imediata da música latino-americana e a médio e longo prazo, como a construção do III Encontro de Compositores Latino-americanos de BH.[75]

Passamos às sugestões e às propostas a serem realizadas a curto prazo:

- Mario Lavista encaminhou proposta de troca de catálogos entre a Editora México, a Associação de Compositores Argentinos (por meio de Rattenbach) e Musimed (Bohumil Méd), e cuidar da sua distribuição;
- Ilza Nogueira propôs aos compositores brasileiros "[...] a redação de um documento de cunho político dirigido o CNPq (...), solicitando a abertura de uma linha de apoio editorial a partituras, a gravações e textos sobre música";
- Dante Grela propôs a ativação do Centro Latino-americano de Criação e Difusão Musical, de modo a vitalizar o intercâmbio entre os diversos países latino-americanos;
- Guilherme Bauer sugeriu que se tomasse como exemplo a Bienal do Rio de Janeiro, para a programação do próximo Encontro, dando prioridade a obras mais recentes, compostas na década de 1980, como uma mostra do que se está fazendo atualmente;
- Conrado Silva sugere que a programação de concertos dê preferência às obras de compositores presentes, pelo interesse de se conhecer o que cada um está fazendo;
- Augusto Rattenbach sugere que se aproveite o modelo empregado no Simpósio de Compositores Latino-americanos, realizado em Buenos Aires: o compositor tem a oportunidade de escutar sua obra e lhe é reservado um tempo para falar do seu trabalho;
- Mariano Etkin sugere que na próxima edição do Encontro de Compositores Latino-americanos sejam convidados compositores entre 25 e 30 anos (de diversos países).

A médio e longo prazo:

- Mario Lavista sugeriu a criação de uma editora latino-americana por meio da FEA;
- Manuel Juárez se ofereceu para divulgar a música latino-americana nas Rádios Nacional e Municipal, na Argentina, desde que encaminhadas as gravações e os dados biográficos sobre o autor e a obra;
- os jovens compositores de BH apresentaram uma proposta denominada Malote – um conjunto de gravações de concertos, audições, conferências, aulas, etc. – que circularia por diversos países;

[75] A redação das sínteses dos trabalhos foi realizada pelos compositores Ilza Nogueira, Rufo Herrera, Eduardo Campolina, Dante Grela e Antônio Gilberto de Carvalho e foram lidas pelos três primeiros (informação retirada da gravação).

- Luiz Carlos Csekö propõe que seja encaminhada às universidades, por meio do CLCDM, a solicitação de inclusão de uma percentagem de obras latino-americanas nos cursos de análise e composição;
- Edgar Valcárcer propôs realizar um concerto de música latino-americana em Lima/Peru, em data a ser confirmada;
- Héctor Tosár anunciou a realização do I Festival Latino-americano de Música e Artes Cênicas em Montevidéu, no final de 1989, e a intenção de incluir obras dos colegas num concerto de música latino-americana;
- Cláudio Santoro, regente da Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional de Brasília, se comprometeu a divulgar obras de autores latino-americanos na temporada do próximo ano. Regularmente, a Orquestra apresenta obras de brasileiros;
- Carlos Fariñas sugeriu que os próximos festivais latino-americanos se dedicassem mais à música latino-americana e convidasse artistas de outros países;
- Dante Grela se comprometeu a organizar dois concertos de música de câmara latino-americana em Rosário e Santa Fé, Argentina, acompanhados por conferências e debates;
- Guilherme Bauer, coordenador do arquivo de música brasileira na Escola de Música Villa-Lobos, no Rio de Janeiro, comunicou o interesse de abrir uma seção para a música latino-americana. Solicitou aos interessados o envio de partituras para a eventual criação de um catálogo, a possibilidade de se realizar futuras gravações em disco;
- Conrado Silva mencionou duas propostas: a criação de uma microeditora junto ao Núcleo Música Nova de São Paulo, constituindo um fundo editorial semelhante ao citado por Rattenbach em Buenos Aires, e de um banco de dados latino-americano contendo informações sobre catálogos de partituras, no Memorial da América Latina, que possui uma biblioteca computadorizada;
- Dante Grela propôs a criação de centros semelhantes ao CLCDM em outros países, de modo a estimular a criação e a execução de obras, assim como o intercâmbio internacional.

Em termos de informação, a compositora Rocio Brites comunicou a criação da primeira Biblioteca de Música Contemporânea do Paraguai, em 1987, e solicitou aos compositores o envio de partituras e gravações. Pretendem realizar um ciclo de audições de música contemporânea na Biblioteca. Ilza Nogueira comunicou aos brasileiros a existência de um convênio na área de Música entre oito instituições de ensino superior do País – Universidade de Brasília – UnB, UFMG, Universidade Federal da Bahia – UFBa, Universidade Federal da Paraíba – UFPA, Universidade do Rio de Janeiro –

Unirio, Universidade do Rio Grande do Sul – UFRGS, UNESP e Universidade Federal de Pernanbuco – UFPE – subvencionado pela Capes, com o objetivo de apoiar projetos de intercâmbio didático, artístico e editorial entre professores e alunos ou promovendo edições.

Em termos de intercâmbio, Dante Grela tem intenção de iniciar um intercâmbio com o Centro de Pesquisas dirigido por Carlos Kater em São Paulo e estendeu o convite aos colegas. Raul do Valle propôs um intercâmbio entre os compositores de instituições junto a Unicamp. O mesmo tipo de intercâmbio propôs Mariano Etkin, a exemplo do que acontece no Hemisfério Norte. Esta seria uma medida importante para promover o conhecimento entre professores e alunos e romper o isolamento entre os países.

Podemos observar que houve uma oferta generosa de propostas em várias direções, sendo que as possibilidades efetivas de concretização e as ações a serem empreendidas estão diretamente relacionadas com os proponentes ou as instituições as quais estão vinculados e também ao aspecto econômico. Com relação à realização do III Encontro de Compositores Latino-americanos de BH e o grau de prioridade que este último item requer para fazer frente aos compromissos de um projeto cultural dessa envergadura, nota-se uma insegurança por parte da comissão organizadora quanto à sua continuidade, visto que a instabilidade econômica e a falta de recursos para bancar projetos nessa área têm sido problemas comuns em nosso País.

Nesse sentido, podemos dizer que o aspecto ideológico que compõe um projeto cultural está necessariamente atrelado ao enfrentamento das questões econômicas. Por isso, deve-se reconhecer o trabalho e o comprometimento da comissão organizadora e a presença de figuras centrais nesse processo, como Berenice Menegale, imprescindível para a realização dos Encontros de Compositores. Destacamos a sua capacidade de conquistar parceiros e envolver grupos diversos, buscar soluções e tomar decisões à frente da coordenação. Rufo Herrera enfatizou: “[...] as idéias não caminham sozinhas, elas precisam de alguém que as conduza”.

Diante da instabilidade econômica e política frente à falta de recursos ou que chegam em última hora, o que provoca um desgaste no grupo, conclui-se que, para a continuidade dos projetos e a mudança do quadro atual, tornava-se necessária a participação efetiva de todos, seja por meio de ações individuais ou coletivas, contribuindo para o fortalecimento das ideias propostas. Berenice Menegale faz esse apelo aos compositores: “[...] voltando ao seu lugar de origem, pense em outras possibilidades de participação em seu país”. Considerou a relevância das propostas

apresentadas, mas seria igualmente importante "[...] que se pensasse na viabilização da vinda de mais compositores, que encontrassem recursos em seus paises, porque nós vivemos a mesma insegurança quanto aos meios".

Berenice enfatiza que a constituição do acervo do CLCDM vai depender de todos e solicita aos compositores que enviem os seus trabalhos e informações sobre instituições e grupos que estejam sendo criados. "Temos certeza que temos uma parcela muito pequena de compositores latino-americanos no nosso arquivo. Mesmo nome e endereço, são muito poucos".[76]

Berenice Menegale faz um sincero agradecimento a todos os participantes, compositores brasileiros e de outros países, aos intérpretes que tornaram possível essa mostra de música latino-americana e a todas as pessoas que trabalharam vinte horas por dia para que o Encontro acontecesse.

3.1.3 Breves considerações

A realização de painéis temáticos durante os I e II Encontros de Compositores possibilitou aos palestrantes convidados e a outros participantes a oportunidade de expor suas ideias de forma livre e de apresentarem diferentes contribuições. Algumas exposições tiveram uma abordagem essencialmente histórica, ou política e cultural, enquanto outras perpassaram a via da educação, enfatizando a questão da formação do músico e a cultura de massa. Na realidade, esses caminhos se entrecruzaram em diversos momentos, pois essas questões estão inter-relacionadas e fazem parte de uma grande cadeia formada pela produção, divulgação e difusão.

Diante da proximidade da realização dos dois eventos e da necessidade de um tempo maior para reformulação de conceitos e busca de soluções, algumas questões foram reapresentadas durante o II Encontro.

Leonardo Sá enfatizou que o problema da difusão dos bens culturais originários da música erudita está atrelado à difusão dos meios de produção desses bens, ou seja, devem ser criadas as condições para que o maior número de pessoas tenha acesso a eles. Nesse caso, os diversos questionamentos acerca da produção musical erudita ser considerada ou não mercadoria não faz sentido diante do contexto que envolve a

[76] Como poderemos observar a seguir, com a realização do III e IV Encontros, sendo este último o mais amplo de todos em termos de programação artística, o acervo da FEA assumirá maior proporção após a sua realização.

indústria cultural, pois também ela é difundida por meio da venda de partituras, discos, do uso do xérox e outros produtos. Uma das ações propostas por Sá diz respeito à conscientização por parte do compositor e do intérprete quanto à importância da função social que ambos exercem no processo de educação e formação de público que, por sua vez, interfere positivamente no processo de produção e difusão musical.

Diversos compositores manifestaram suas inquietações com relação aos processos de produção e difusão musical. Estércio Márquez ressaltou o problema da escassez de público de música erudita contemporânea diante dos apelos da indústria cultural. Sergio Ortega chamou a atenção para a importância do "sobressalto ético" como forma de se enfrentar o sistema, lembrando que "[...] a batalha dos músicos deveria se travar no terreno do talento, da decisão e do compromisso e não somente do lado do lucro". Nesse sentido, houve um consenso de que o problema relacionado à produção e à difusão deve ser atacado na base formativa do indivíduo que são suas bases educacionais, por meio das escolas de música de níveis ensino médio e fundamental. Luiz Carlos Csekö relatou sua experiência na área de educação musical utilizando música contemporânea nos cursos para crianças, jovens e adultos leigos, contribuindo para a formação de público apreciador de música contemporânea e Sérgio Ortega falou de sua experiência como diretor do Conservatório de Paintin, em Paris, cujas linhas de trabalho valorizam uma escuta diferenciada dirigida a crianças e adultos sem formação musical.

Quanto ao conflito de diversos compositores: "compor para quem ouvir?", a questão pode ser analisada sob as seguintes perspectivas: 1) o engajamento estético e político do artista frente a seu ofício e a consciência de que está inserido numa sociedade capitalista complexa com grande diversidade cultural; 2) o compromisso com a educação musical em todos os níveis, introduzindo a música contemporânea, tarefa extensa e árdua que, em grande parte, está nas mãos de compositores e intérpretes que são docentes de instituições públicas e particulares de ensino; 3) a formação constante de público que, mesmo sofrendo os apelos da indústria cultural, pode ser iniciado na Arte.

A situação editorial no Brasil não era nada promissora e não diferia da realidade de outros países da América Latina, com raras exceções, faltava material para os compositores ministrarem suas disciplinas e cursos sobre música latino-americana. Para se conseguir partituras, revistas e gravações, era necessário contar com a ajuda "detetivesca" de amigos, como disse Dante Grela. Apesar das dificuldades, o

compositor tem conseguido divulgar cada vez mais a obra de compositores latino-americanos em suas classes de composição, cursos e conferências. A questão da dependência cultural que a América Latina vem mantendo com a Europa e Estados Unidos, reforçando um sentimento colonialista comum, foi enfatizada por Dante Grela e outros que propuseram uma transformação a nível educacional mais ampla.

Entretanto, com os avanços tecnológicos, a difusão da música de concerto ganhou um novo impulso, o uso da máquina xérox e o gravador de fita-cassete (no futuro, teremos a cópia em CD e DVD) favoreceram a reprodução de música, e a edição de partituras por meio do computador facilitou enormemente a leitura para o intérprete. Um outro instrumento importante foi a instalação da internet que promoveu uma extrema agilidade na comunicação entre pessoas de todas as partes do mundo e entre segmentos diversos. Vale ressaltar que essa ferramenta extremamente útil só pôde ser empregada no IV Encontro.

Quando Carlos Kater faz menção ao lamento latino-americano, ao desconhecimento acerca da música dos latino-americanos que é recorrente em todos os encontros, voltamos à questão central da falta de incentivo à produção e à difusão musical. Contudo, eram aquelas as oportunidades de os participantes se conhecerem, poderem expor suas ideias, manifestar suas preocupações e buscar alternativas conjuntas para uma maior independência cultural. Carlos Kater convidou os compositores latino-americanos a enviarem análises de suas obras para serem editadas nos Cadernos de Análise Musical, que iriam servir de objeto de estudo para professores e alunos nas instituições acadêmicas e constituir um importante material musicológico. Seria também uma possibilidade de se compreender como o traço de latino-americanidade se manifesta na música dos colegas.

Outros convites foram feitos, mas em muito sucesso. A pianista Celina Szrvinsk solicitou aos compositores latino-americanos que escrevessem obras didáticas para crianças, que seriam editadas pela Editora Novas Metas de São Paulo, complementando seu trabalho de Mestrado na UFRJ. Entretanto, como a receptividade esteve muito aquém do esperado, a proponente suspendeu a concretização desta fase do projeto. Cláudio Santoro relatou experiência semelhante, quando fora convidado a organizar um evento na América Latina, por meio do Instituto de Música Comparada de Berlim. Ao receber somente cinco ou seis respostas das 110 cartas enviadas a várias instituições latino-americanas, o diretor concluiu que não havia interesse da América Latina em divulgar a sua música.

No campo da música popular, Raul do Valle comunicou, em primeira mão, a criação do Curso de Graduação em Música Popular pela Unicamp, destinado aos músicos da área, e Rattenbach falou do funcionamento dos cursos de música popular (tango, folclore, jazz, rock) e etnomusicologia no Conservatório Municipal de Buenos Aires, atualmente dirigido por ele. Ademais, no I Encontro de Compositores, Gustavo Molina comunicou a criação da primeira escola de música popular da Argentina. Rattenbach se orgulha em dizer que "[...] nacionalizamos a carreira do educador musical, que até agora era uma carreira totalmente internacionalizada".

Quanto à apresentação de três importantes eventos de música contemporânea da América Latina – Curso Latino-americano de Música Contemporânea, Festival Música Nova de Santos e Bienal de Música Brasileira Contemporânea do Rio de Janeiro – feita pelos seus coordenadores – Conrado Silva, Gilberto Mendes e Ronaldo Miranda, respectivamente – a exposição contemplou os aspectos estético, ideológico, político e econômico que envolveram a sua criação. Ainda que cada evento tenha características próprias, os coordenadores expuseram os obstáculos enfrentados para sua realização e a forma como vêm se mantendo.

Foi ponto de discussão a necessidade de se envolver a geração mais jovem de intérpretes e compositores, em vista da sua pouca participação nos eventos, essa situação levou ao fim o Curso Latino-americano, em 1989. A partir da proposta de Mario Lavista de organizar a vinda de jovens compositores e intérpretes mexicanos para o próximo Encontro, a comissão organizadora recomendou-a a outros países. É interessante ressaltar a participação da nova geração de compositores mineiros nos eventos promovidos pela FEA.

Rufo Herrera lembrou que a montagem de um concerto com obras consagradas representa um custo muito alto, com a vinda de intérpretes de outros estados. Por meio desse tipo de colaboração, a comissão terá maiores chances de preparar um programa mais diversificado. Para finalizar, incentivou os compositores a darem continuidade em seus lugares de origem ao que foi realizado até o momento, mesmo que de forma individual. Se cinco cidades conseguirem realizar um concerto de música latino-americana em 1989, já terá alguma importância. "Não se deve esperar que nenhuma grande organização ou um grande homem venha resolver os nossos problemas".

3.2 III Encontro de Compositores Latino-americanos de BH

O evento denominado "Música Contemporânea Latino-americana" deu continuidade aos I e II Encontros de Compositores Latino-americanos de BH e, portanto, é também considerado o III Encontro de Compositores. O evento aconteceu em 1992, no período de 5 a 8 de maio, no Centro de Cultura Nansen Araújo (Teatro do Sesiminas) e contou com o patrocínio da Secretaria Municipal de Cultura[77].

FIGURA 09



III Encontro de Compositores Latino-americanos de BH (1992)

Segundo Oliveira, o evento se diferenciou dos anteriores por uma questão de "[...] limitação geográfica, tornando-se mais regionalista, englobando apenas quatro países do Cone Sul: Brasil, Paraguai, Uruguai e Argentina".[78] Sua programação constou de concertos, conferências e do lançamento do projeto *Unidade* por meio do Centro Latino-americano de Criação e Difusão Musical (CLCDM): a proposição de um itinerário a ser realizado por um grupo instrumental especialmente criado para esse fim para "[...] realizar uma série de concertos, a princípio num circuito de dez cidades de quatro países envolvidos (Mercosul), levando obras de compositores maduros e também dos jovens latino-americanos".[79] Caso tivesse sucesso, esse poderia se expandir para outros circuitos. Entretanto, em função da falta de verbas, esse projeto não veio acontecer.

A previsão inicial era de que o III Encontro acontecesse em 1990, mantendo o mesmo espaço de tempo que separou os eventos anteriores, mas este demandou um

[77] Oliveira lembra que o cargo de Secretária Municipal de Cultura de BH era ocupado, na época, por Berenice Menegale. OLIVEIRA, Nelson Salomé de. *A Música Contemporânea em Belo Horizonte na década de 80*. 129f. 1999. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro, 1999. p.90.
[78] OLIVEIRA, Nelson Salomé de. *A Música Contemporânea em Belo Horizonte na década de 80*. 129f. 1999. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro, 1999, p.90.
[79] *Ibid*.

tempo maior. Segundo Paoliello, deve-se levar em consideração "[...] as extremas dificuldades de integração entre circuitos desconectados de criação e difusão musical, no contexto da América Latina, [que] são agravadas quando se pretende veicular um tipo de produção musical tão distante dos imperativos do mercado".[80]

Com a realização dos dois Encontros de Compositores e outros eventos igualmente importantes que vêm acontecendo no Continente, a coordenação entende que o momento atual "[...] exige formas mais dinâmicas para se viabilizarem as mudanças sonhadas. É fundamental que se criem novos mecanismos de circulação da produção musical, proporcionando intercâmbio, sensibilizando o público, atingindo as escolas de música e universidades". Passada a fase de discussão e reflexão sobre questões estéticas e de identidade, a necessidade era de respostas concretas para os problemas de difusão.[81]

Quanto às conferências, foi dado um enfoque nas obras de compositores latino-americanos: Francisco Kröpfl abordou a *Música por compudatora en el Laboratório de Investigación y Produción Musical*, do Centro Cultural Recoleta de Buenos Aires, a também argentina Hilda Dianda falou sobre música eletrônica e usou como exemplo sua obra e Aylton Escobar explanou sobre *Gilberto Mendes: geometria e emoção.*[82]

Estiveram representados cinco estados brasileiros e cinco países latino-americanos, perfazendo um total de 21 compositores brasileiros – Jorge Antunes e Emilio Terraza de Brasília, Tim Rescala, Tato Taborda, Antônio Jardim, Vera Terra e Roberto Victório do Rio de Janeiro, Celso Mojola, Carlos Kater e Aylton Escobar de São Paulo, Gilberto Mendes de Santos, Maria Helena Rosas Fernandes de Campinas, Flávio Oliveira e Frederico Richter de Porto Alegre, sendo sete mineiros e/ou residentes em BH – Antônio Celso Ribeiro, Eduardo Guimarães Álvares, Eduardo Campolina, Oiliam Lanna, Antônio Gilberto, Eduardo Bértola e Rufo Herrera. Quanto aos latino-americanos, quatorze tiveram suas obras apresentadas – Mariano Etkin, Vicente Moncho, Mario Marcelo Mary, Roque de Pedro, Eva Lopszyc e Francisco Kröpfl (Argentina), Emilio Mendoza (Venezuela), José Antonio Alcaraz e Mario Lavista

[80] PAOLIELLO, Guilherme. *A circulação da linguagem musical: o caso da Fundação de Educação Artística (FEA-MG).* 224f. 2007. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, 2007. p.143.
[81] Folder do programa *Música Contemporânea Latino-americana.*
[82] OLIVEIRA, Nelson Salomé de. *A Música Contemporânea em Belo Horizonte na década de 80.* 129f. 1999. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro, 1999. p.90.

(México), Nicolás Pérez-González (Paraguai), Héctor Tosár, Mariano Rivero, Carlos da Silveira e Luis Campodônico (Uruguai).

FIGURA 10



Platéia de Conferência do III Encontro: parte superior – Gilberto Mendes e Beatriz Balzi; à frente Eladio Pérez-González, Antônio Jardim e Maria Helena Rosas Fernandes.

3.2.1 Programação artística

No total, 35 obras foram apresentadas e compostas em sua maioria na década de 1980, com formações diversas, variando entre instrumentos solos, duos, trios, música de câmara e obras para fita magnética. Uma grande parte das primeiras audições esteve relacionada ao Projeto de Pesquisa *Os recursos do fagote e a criação musical brasileira,* desenvolvido pelo prof. Benjamin Coelho da UFMG, sob a orientação de Carlos Kater.[83]

Discriminamos, a seguir, as obras apresentadas durante o evento. Obras solo: para trombone – *Inutilemfa* (1983) de Jorge Antunes, com Paulo Lacerda; para oboé – *Metáfora* (1982) de Emilio Terrraza, com Gustavo Napoli Villalba; para flauta –

[83] São elas: *Retornos do tempo* de Eduardo Bértola, *Dark'o Bells* de Eduardo Campolina e *De Umbris* de Oiliam Lanna e *Isto* de Carlos Kater, todas escritas em 1992.

Lamento (1981) de Mário Lavista, com Mauricio Freire; quatro obras para piano, sendo três de uruguaios – *Cinco Lineas para mi hermana Clara* (1957) de Luis Campodônico (1931-73), *Piano-piano* (1978) de Carlos da Silveira e *Tres piezas para piano* (1976) Héctor Tosár, e uma de Maria Helena Rosas Fernandes, *1º Ciclo* (1977), interpretadas por Beatriz Balzi. Para voz solo – *Música vocal com texto concretista de poeta brasileiro* (1985) de Tim Rescala, com Eladio Pérez-González.

Para duos: dois fagotes – *Retornos do tempo* (1992) de Eduardo Bértola, com Benjamin Coelho e Mauro Magalhães Jr.; para flauta e piano – *Abstrales* (1987) de Vicente Moncho, com Panela Schmitzer e Patrícia Santiago; para trompa e piano – *Noturno Lírico* de Frederico Richter, Ronaldo Araujo e Patrícia Santiago; para piano e guitarra elétrica dentro do piano – *Blues* (1991) de Tato Taborda, este ao piano. Para trios: *De Telêmaco* (1980) de José Antônio Alcaraz (voz, trombone e piano), *Tríade* (1976) de Nicolás Pérez-González (1927-1991); para clarineta, cello e piano – *Tango hoy* (1991) de Mariano Rivero (flauta, violão e cello) – *Dois Epitáfios* (1986) de Antônio Jardim (voz, clarineta e piano).[84]

Para fita magnética – *Endorfina* (1992) de Mario Marcelo Mary; para sax-alto e fita magnética – *Nocturnal* (1991) de Eduardo Guimarães Álvares e *Ícaro* (1984-1986) de Vera Terra, com Dílson Florêncio; para fagote e fita magnética – *Dark'o Bells* (1992) de Eduardo Campolina e *De Umbris* (1992) de Oiliam Lanna, com Benjamin Coelho; para flauta, voz e fita magnética – *Sete palavras e um punhal* (1982) de Aylton Escobar, com Mauricio Freire; sintetizador ao vivo e fita magnética – *Relato* (1991) de Francisco Kröpfl, com o compositor, e deste mesmo – *Metropolis "Buenos Aires": temas y variaciones sobre una ciudad* – para fita magnética.

Para grupos de câmara: *Caminos de caminos* (1988) de Mariano Etkin (flauta, clarineta, viola, piano, voz, regência de Afrânio Lacerda), *Aguacero* (1988) de Emílio Mendoza (grupo de percussão, regência Décio Ramos), *Golisheff não mora mais aqui* (1989) de Celso Mojola (flauta, oboé, sax-alto e piano), *Los otros Demtos* (1975, versão 1992) de Roque de Pedro (voz, flautas, clarinetas, violão, percussão, viol., viola, cello, contr., piano, regência de Sérgio Canedo), *Isto* (1992) de Carlos Kater (fagote, vozes, direção de Carlos Kater), *Intradução de Ravel* (1979) de Flávio Oliveira (flauta, clarineta, harpa, viol. 1 e 2, viola, cello, regência de Afrânio Lacerda) *Aphéticos* (1991)

[84] Músicos que participaram dos trios: Eladio Pérez-González, Paulo Lacerda, Berenice Menegale, Mauricio Loureiro, Maria Clara Jost de Moraes, Abel Moraes, Eduardo Campos, Felipe Amorim, Clayton Vetromilla, João Cândido.

de Eva Lopszyc (voz, clarineta, cello e piano, regência da autora), *Quatro Visões* (1991) de Roberto Victorio (quarteto de cordas), 1ª audição mundial, *Poética Instrumental nº 2*, *Diuturno* (1992) de Rufo Herrera (bandoneón, violão, piano e percussão), 1ª audição mundial; *Memorial* (1991) de Antônio Gilberto Carvalho (flauta, clarineta, oboé, trompa, harpa, quinteto de cordas, regência de Aylton Escobar), 1ª audição mundial, e *Ulisses em Copacabana surfando com James Joyce e Dorothy Lamour* (1988) de Gilberto Mendes (flauta, clarineta, sax-alto, trompete, piano, violão e quarteto de cordas, regência de Aylton Escobar).[85]

O Grupo Multimédia apresentou fragmento de seu último trabalho *Alicinações* (1991), roteiro e direção de Ione Medeiros, com música de Antônio Celso Ribeiro.[86]

Para melhor visualização da produção musical do III Encontro, as obras serão apresentadas, no quadro abaixo, segundo sua formação.

QUADRO 06

Obras apresentadas no III Encontro de Compositores Latino-americanos de BH.

COMPOSITOR	OBRA	FORMAÇÃO
Jorge Antunes	*Inutilemfa* (1983)	trombone
Emilio Terrraza	*Metáfora* (1982)	oboé
Mário Lavista	*Lamento* (1981)	flauta
Luis Campodônico	*Cinco Lineas para mi hermana Clara* (1957)	piano
Carlos da Silveira	*Piano-piano* (1978)	piano
Héctor Tosár	*Tres piezas para piano* (1976)	piano
Maria Helena Rosas Fernandes	*1º Ciclo* (1977)	piano

[85] Músicos que participaram dos grupos de câmara: Panela Schmitzer, Patrícia Santiago, Gustavo Napoli, Dílson Florêncio, Conceição Nicolau, Jupiacir Bagno, Aluízio Brant, Lucyene Villani, Moisés Guimarães, Firmino Pinto Coelho, Valdir Claudino, Guilherme Koeppel, Benjamin Coelho, André Guerra, Martha Herr, Mauricio Freire, Mauricio Loureiro, Miriam Rugani, Leonardo Lobão Lacerda, Eliseu Martins, Carlos Aleixo, Abel Moraes, Adriana Martha Alba, Diana Elizabeth Lopszic, Kenneth Sarch, Edson Queiroz, Rufo Herrera, Clayton Vetromilla, Moacyr Laterza Filho, Eduardo Campos, Arthur Andrés, Walter Alves de Souza, Mauro Magalhes, Ronaldo de Araújo, Amintas Jost de Moraes, Regina Stella Campos Amaral, Eduardo Campolina.

[86] Em 2007, o Grupo Multimédia – GOM lançou livro em comemoração aos 30 anos de atividade: *Grupo Oficina Multimédia – 30 anos de Integração das Artes no Teatro*.

Tim Rescala	*Música vocal com texto concretista de poeta brasileiro* (1985)	voz solo
Eduardo Bértola	*Retornos do tempo* (1992) **1ª audição mundial**	dois fagotes
Vicente Moncho	*Abstrales* (1987)	flauta e piano
Frederico Richter	*Noturno Lírico*	trompa e piano
Tato Taborda	*Blues* (1991)	piano e guitarra elétrica dentro do piano
José Antônio Alcaraz	*De Telêmaco* (1980)	voz, trombone e piano
Nicolás Pérez-González	*Tríade* (1976)	clarineta, cello e piano
Mariano Rivero	*Tango hoy* (1991)	flauta, violão e cello
Antônio Jardim	*Dois Epitáfios* (1986)	voz, clarineta e piano
Mario Marcelo Mary	*Endorfina* (1992)	fita magnética
Eduardo Guimarães Álvares	*Nocturnal* (1991)	sax-alto e fita magnética
Vera Terra	*Ícaro* (1984-86)	sax-alto e fita magnética
Eduardo Campolina	*Dark'o Bells* (1992) **1ª audição mundial**	fagote e fita magnética
Oiliam Lanna	*De Umbris* (1992) **1ª audição mundial**	fagote e fita magnética
Aylton Escobar	*Sete palavras e um punhal* (1982)	flauta, voz e fita magnética
Francisco Kröpfl	*Relato* (1991)	sintetizador ao vivo e fita magnética
Francisco Kröpfl	*Metropolis "Buenos Aires": temas y variaciones sobre una ciudad*	fita magnética
Mariano Etkin	*Caminos de caminos* (1988)	flauta, clarineta, viola, piano, voz Regente: Afrânio Lacerda
Emílio Mendoza	*Aguacero* (1988)	grupo de percussão Regente: Décio Ramos
Celso Mojola	*Golisheff não mora mais aqui* (1989)	flauta, oboé, sax-alto e piano

Roque de Pedro	*Los otros Demtos* (1975, versão 1992)	voz, flautas, clarinetas, violão, percussão, viol., viola, cello, contr., piano Regente: Sérgio Canedo
Carlos Kater	*Isto* (1992) **1ª audição mundial**	fagote e vozes Direção: Carlos Kater
Flávio Oliveira	*Intradução de Ravel* (1979)	flauta, clarineta, harpa, quarteto de cordas Regente: Afrânio Lacerda
Eva Lopszyc	*Aphéticos* (1991)	voz, clarineta, cello e piano Regente: a autora
Roberto Victorio	*Quatro Visões* (1991) **1ª audição mundial**	quarteto de cordas
Rufo Herrera	*Poética Instrumental nº 2, Diuturno* (1992) **1ª audição mundial**	bandoneón, violão, piano e percussão
Antônio Gilberto Carvalho	*Memorial* (1991) **1ª audição mundial**	flauta, clarineta, oboé, trompa, harpa, quinteto de cordas Regente: Aylton Escobar
Gilberto Mendes	*Ulisses em Copacabana surfando com James Joyce e Dorothy Lamour* (1988)	flauta, clarineta, sax-alto, trompete, piano, violão e quarteto de cordas Regente: Aylton Escobar

3.3 IV Encontro de Compositores e Intérpretes Latino-americanos de BH

O IV Encontro de Compositores e Intérpretes Latino-americanos de BH foi realizado no período 25 de maio a 1º de junho de 2002, com recursos patrocinados por meio de três leis de incentivo à cultura – municipal, estadual e federal.[87]

Essa distância de 10 anos entre o III do IV Encontro de Compositores Latino-americanos (1992-2002) é uma demonstração de que alguns acontecimentos estavam alterando o quadro iniciado nas décadas de 1970 e 1980. Oliveira considera que houve uma desaceleração com relação aos eventos de música contemporânea em Belo Horizonte, na década de 1990. Quanto às possíveis causas, Oliveira faz as seguintes considerações:

[87] Consta no folder os nomes de diversas entidades, instituições financeiras e outros que apoiaram o evento: Associação dos Amigos da FEA (FLAMA), Banco Postal, Banco de Desenvolvimento de Minas Gerais (BDMG), Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (Fapemig), Usinas Siderúrgicas de Minas Gerais (Usiminas), etc.

> Os Simpósios deixaram de existir e o terceiro e último Encontro só acontece quatro anos depois, e os Ciclos, a partir de 1991, se desligaram da Fundação. O problema da falta de verbas que afetou a realização dos Ciclos, em determinado momento, pode ter afetado também a realização dos Simpósios e Encontros. Acreditamos que, além deste problema, outros fatores tenham contribuído para a diluição desse importante movimento em meados da década de 90 (...) Pouco depois do início da década de 90, o espaço para a música contemporânea foi se tornando mais restrito [nos Festivais de Inverno de Ouro Preto].[88]

Como estes eventos estavam, de certa maneira, interligados, Oliveira acredita que todos estes fatos tenham colaborado para o esvaziamento do movimento de música contemporânea em Belo Horizonte neste final de século. Na tentativa de manter a chama da música contemporânea na cidade, Berenice Menegale criou o projeto *Novo Acervo de Música de Câmara*[89] com o objetivo de encomendar obras aos compositores mineiros e estrangeiros residentes em BH.

O IV Encontro de Compositores e Intérpretes Latino-americanos inaugurou a nova sede da Fundação de Educação Artística[90] e os concertos aconteceram na Sala Sérgio Magnani, local planejado para acomodar 300 pessoas, cujo projeto acústico foi realizado pelo compositor e engenheiro Conrado Silva. A Sala recebeu tratamento especial para apresentações de música de câmara: "[...] um bom isolamento, uma boa distribuição dos sistemas refletores e dos sistemas absorventes e uma distribuição de forma a eliminar defeitos". Para Conrado, "a acústica é uma ciência" e, portanto, considerou o resultado alcançado bastante positivo.[91]

Essa lacuna de 10 anos entre o III do IV Encontro de Compositores e Intérpretes foi considerada pela coordenação como resultado de uma conjunção de fatores. "Em

---

[88] OLIVEIRA, Nelson Salomé de. *A Música contemporânea em Belo Horizonte na década de 80*. 129f. 1999. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro, 1999. p.93.

[89] Durante o período em que Berenice Menegale foi Secretária Municipal de Cultura de BH (1989-1992) foram realizados o 3º Encontro de Compositores Latino-americanos e o projeto *Novo Acervo de Música de Câmara de BH*. Para este, foram convidados onze compositores mineiros e estrangeiros residentes na cidade (Eduardo Bértola, Rufo Herrera, Antônio Gilberto, Andersen Viana e outros). OLIVEIRA, 1999, p.93.

[90] Dentre as diversas pessoas que atuaram na organização do evento, destacamos os nomes de Berenice Menegale, Maria Cristina Guimarães e Ana Beatriz Batista Silva na equipe de coordenação geral, e Valéria Costa Val, Danilo Curtiss e Elione Muchinelli na equipe executiva. Foi também divulgada uma lista de consultores com 12 nomes do meio artístico de BH e uma de agradecimentos a diversas pessoas e entidades: Secretaria de Patrimônio, Museus e Artes Plásticas do Minc, Secretaria de Música e Artes Cênicas do Minc, Secretarias de Estado da Cultura e Municipal de Cultura, Escola Superior de Música de Karlsruhe/Alemanha e outros. Retirado do folder do evento.

[91] Entrevista de Conrado Silva ao Boletim Informativo nº 4 do IV Encontro.

lugar de lamentar e tentar justificar esse hiato, preferimos ressaltar seus pontos positivos: ele deu origem a uma 'demanda reprimida' que resulta agora em número recorde de inscrições de participantes e de obras musicais".[92] Com isso, IV Encontro superou os anteriores em vários aspectos: número de obras – 114, número de concertos – 17, número de intérpretes – 126 (entre cantores, instrumentistas, regentes, orquestras e coros), número de compositores brasileiros – 69 e número total de compositores – 101.[93]

Como já mencionado, o evento incorporou ao seu nome à palavra "Intérpretes" numa demonstração de reconhecimento ao trabalho de difusão musical que é feito por eles e que possibilita ao público o acesso a essa produção. Desse modo, fica evidenciado a importância que ambas as categorias adquirem no enfrentamento da questão. Conhecidas as dificuldades para a difusão da música latino-americana, o evento recebeu apoio do Ministério da Cultura que considerou o empenho da FEA na concretização de "[...] iniciativas que surgem para fomentar a criação musical em nossos países, principalmente aquelas que podem constituir movimentos permanentes de intercâmbio e integração".[94] Entretanto, Paoliello considera que "[...] as dificuldades estruturais relativas à cultura na América Latina, sobretudo no aspecto que concerne à integração

[92] Retirado do folder do IV Encontro.

[93] Dezessete mineiros – Teodomiro Goulart, Eduardo Álvares, Claudio Luz do Val, Nelson Salomé, Rogério Vasconcelos, Harry Crowl, José Orlando Alves, Guilherme Nascimento, Calimerio Soares, Eduardo Campolina, Sérgio Canedo, Sérgio Freire, Oiliam Lanna, Gláucia Nardi, Fausto Borém, sendo dois estrangeiros residentes em BH, Eduardo Bértola e Rufo Herrrera (Ar/Br).
52 Compositores brasileiros de oito Estados – Rio de Janeiro: Angélica Faria, Guilherme Bauer, Cirlei de Holanda, Antônio Jardim, Eduardo Camenietski, Ernani Aguiar, Luiz Carlos Csekö, Ronaldo Miranda, Tim Rescala, Rodolfo Caesar, Edson Zamponha, Roberto Victorio, Alexandre Eisenberg, Marcos Mesquita, Neder Nassaro, Marisa Rezende, Ricardo Tacuchian e Edino Krieger; São Paulo: Ernst Mahle (Al/Br), Raul do Valle, Paulo de Tarso Salles, Rogério Costa, Rodolfo Coelho de Souza, Aylton Escobar, Caio Senna, Flo Menezes, Marcos Câmara, Silvia de Lucca, José Augusto Mannis, Celso Mojola, Fernando Iazzetta, Willy Corrêa, Almeida Prado, Gilberto Mendes, Edson Tadeu Ortolan, Maria Helena Rosas Fernandes; Rio Grande do Sul: Clodomiro Caspary, James Corrêa, Luiz Carlos Vinholes, Eduardo Reck Miranda, Fernando Riederer, Antônio Carlos Borges Cunha; Paraná: Henrique Morozwicz e Jocy de Oliveira; Goiás: Estércio Marquez Cunha, Jorge Antunes, Emilio Terraza (Ar/Br); Bahia: Ilza Nogueira, Paulo Chagas, Ernst Widmer (Suíça/Br); Paraíba: José Alberto Kaplan (Ar/Br) e Daniel Quaranta (Ar/Br), residente no Brasil.
32 Latino-americanos de doze países – Diego Sánchez-Haase, Paraguai; Roque Cordero, Panamá; Mario Alfaro, Costa Rica; Mario Lavista, Eugênio Toussaint, México; Eduardo Cáceres, Agustin Alberti, Chile; Graciela Paraskevaídis, Dante Grela, Gerardo Gandini, Claudio Lluán, Mariano Etkin, Jorge Edgard Molina, Hilda Dianda, Maria Cecilia Villaneuva, Argentina; Héctor Tosár, León Biriotti, Coriún Aharonián, Diego Legran, Uruguai; Alfredo del Mônaco, Adina Izarra, Venezuela; Garrido-Leca, Peru, Juán Siles Hoyos, Oldrich Halas, Edgar Alandia, Alberto Villalpando, Javier Parrado, Cergio Prudencio, Agustin Fernandez, Bolivia; William Oritz, Porto Rico; Carlos Fariñas, Cuba, Gérman Cáceres, El Salvador.

[94] Assinado por Octávio Eliseu Alves de Brito e retirado do folder do IV Encontro.

dos centros produtores, são fatores que os Encontros e o Centro Latino-americano de Criação e Difusão Musical não conseguiram superar".[95]

FIGURA 11



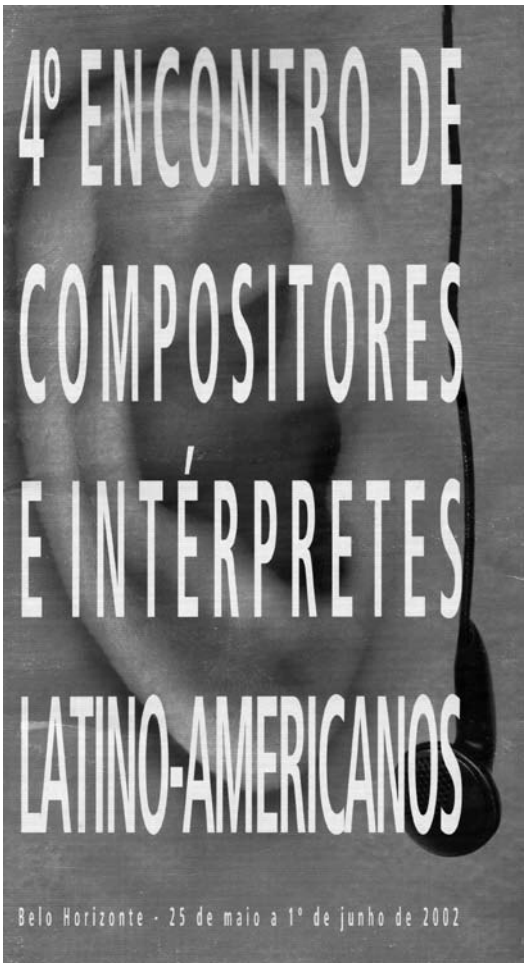
Grupo de compositores participantes do IV Encontro – Sala Sergio Magnani

Foi oferecida ao público uma ampla programação acadêmica, graças à "[...] presença de festejados músicos, muitos deles renomados professores em universidades conceituadas de vários países da América Latina",[96] constando de reuniões do Fórum de Compositores e Intérpretes, conferências, oficinas e cursos. Teodomiro Goulart realizou três palestras abordando seu trabalho de criação em torno de uma nova didática do violão – *Os 12 percursos de MinaSonora, Demonstração do macro-modo de 588 sons descobertos pelo autor e A mudança de paradigma no ensino do violão*; Mariano Etkin – *Forma e material: a composição e seu ensino*; Graciela Paraskevaídis – *Depoimento sobre Eduardo Bértola*; Hilda Dianda – *Comentário sobre sua obra*; Coriún Aharonián – *Depoimento sobre Héctor Tosár*[97]; e Ilza Nogueira – *A poética intertextual no*

[95] PAOLIELLO, Guilherme. *A circulação da linguagem musical: o caso da Fundação de Educação Artística (FEA-MG).* 224f. 2007.Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, 2007; p.144.
[96] Retirado do folder do IV Encontro.
[97] O convite para a palestra sobre Héctor Tosár partiu da FEA, pois este havia falecido no início de 2002. Sendo um dos seus alunos, "Coriún ressalta que a trajetória de Tosár é um exemplo de ética para outros

discurso musical: um estudo de caso. Houve quatro oficinas: Eduardo Camenietski – *A imagem sonora: trilha sonora em cinema e vídeo*; Oscar Bazán – *Musica e Participación*; Edgar Alandia – *Perspectivas e problemas da linguagem musical na criação contemporânea*; Mario Alfaro – *Recursos criativos na composição com base nas raízes culturais* e Dante Grela ofereceu três cursos – *Iniciação à composição, Ritmos na obra musical e análise de obras de Charles Yves.*[98]

FIGURA 12



Programa do IV Encontro de Compositores e Intérpretes Latino-americanos de BH (2002)

compositores, especialmente para os jovens que estão se formando". Boletim Informativo nº 6 do IV Encontro.

[98] Além de exposição de CDs, livros e partituras para venda.

3.3.1 Programação artística

Em termos de programação artística, o IV Encontro foi o mais extenso de todos, oferecendo ao público uma semana intensa de concertos – dezessete concertos durante oito dias, chegando a serem realizados mais três concertos por dia.[99] Houve um grande volume de partituras enviadas para a comissão organizadora que, posteriormente, passou a fazer parte do acervo de música latino-americana do CLDCM. "Trata-se de uma coleção de duzentas e sessenta e sete partituras de compositores latino-americanos (não incluindo nessa contagem os brasileiros), para formações instrumentais e vocais diversas".[100] Isso se deve ao fato de que o IV Encontro contou com uma moderna ferramenta de divulgação, a internet, possibilitando circular de forma rápida a realização do evento.[101] Assim, tiveram participação compositores dos quatro cantos dos continentes latinos: México, Panamá, Costa Rica, Porto Rico, El Salvador, Venezuela, Bolívia, Peru, Paraguai, Uruguai, Argentina, Chile, e brasileiros de oito Estados: Rio Grande do Sul, Paraná, São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais, Goiás, Bahia e Paraíba.

O folder apresenta um texto introdutório (em português e espanhol) recordando, de forma sintética, a história dos Encontros de Compositores, e expõe a expectativa de que o IV Encontro possa oferecer ao publico "instigantes momentos de debates, mesas-redondas, comunicações e trocas de experiências".[102] Junto à programação artística – obras, datas das composições (quase todas), tipo de formação, nomes dos compositores e intérpretes, um breve currículo dos compositores – e à programação acadêmica,[103] o IV Encontro prestou uma homenagem a pianista Beatriz Balzi, "[...] que foi um exemplo de dedicação à causa da música latino-americana" pelo seu recente falecimento (1936-2001).[104] "Beatriz Balzi insistiu que o instrumentista latino-americano

[99] No dia 30 de maio, houve sete concertos: às 10h, às 11h, às 12h, às 16h, às 17h, às 18h e às 20h. Nos dias 26 de maio, 31 de maio e 1º de junho houve dois concertos por dia.
[100] PAOLIELLO, Guilherme. *A circulação da linguagem musical: o caso da Fundação de Educação Artística (FEA-MG).* 224f. 2007. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, 2007. p.144.
[101] O folder informa que "[...] o recente fantástico desenvolvimento da tecnologia da comunicação, acelerando os contatos, possibilitou a inscrição de cerca de 200 compositores, que enviaram aproximadamente 350 obras musicais, das quais 100 serão apresentadas durante o evento por solistas e grupos musicais que perfazem um total de 130 intérpretes".
[102] Folder do IV Encontro.
[103] Consta também a ficha técnica com os nomes de todas as equipes participantes e dos consultores e, ainda, uma lista de agradecimentos. O evento publicou um Boletim Informativo com sete edições, divulgando a programação do dia, comentários sobre obras apresentadas, entrevistas e outras informações.
[104] Texto pertencente ao folder do IV Encontro.

acrescentasse obras de compositores de seu país e do restante da América Latina ao seu repertório: com isso ele estaria contribuindo para a difusão da produção musical latino-americana contemporânea".

FIGURA 13



Galeria de Exposições onde se vê homenagem a Beatriz Balzi, Eduardo Bértola, Ernst Widmer e Manuel Enriquez - Sala Sergio Magnani.

Em 2002, o Grupo Oficina Multimédia completava 25 anos de atividades e apresentou seu último espetáculo – IN-DIGESTÃO, "[...] um manifesto de desagravo contra a má qualidade de vida a que estamos sujeitos, embutidos na pseudo modernidade das grandes metrópolis".[105] Vinculado à FEA, "[...] o grupo mantém-se em constante estado de pesquisa e investigação de novos códigos, para a elaboração de uma linguagem cênica contemporânea que possa refletir a complexidade dos tempos modernos".[106]

Diante do excepcional número de obras apresentadas durante o IV Encontro, estas estarão discriminadas no quadro abaixo segundo sua formação instrumental e/ou

[105] Retirado do Boletim Informativo nº 5.
[106] *Ibid.*

vocal juntamente com os nomes dos respectivos compositores. Em sua grande maioria, foram compostas durante a década de 1990 e início do século XXI.[107] Os nomes dos intérpretes estão contemplados em nota de rodapé.[108]

QUADRO 07

Obras escritas para voz ou instrumento solo apresentadas no IV Encontro de Compositores e Intérpretes Latino-americanos de BH

COMPOSITOR	OBRA	FORMAÇÃO
Guilherme Bauer	*Partita Brasileira* (1996) **1ª audição mundial**	violino
Angélica Faria	*Kuru* (2001)	fagote
Clodomiro Caspary	*Móbile* (1991)	piano
Aylton Escobar	*Cinco canções de amor* (1999)	côro
Marcos Câmara	*Flor boca pele* (2001) *Arabela* (2001)	coros infantil e juvenil Regente: Edla Lobão Lacerda
Nelson Salomé	*Flashes de um desenho gótico* (1997)	piano
Alfredo del Mônaco	*Lyrika* (1991)	oboé
Tim Rescala	*Noturno depois do vinho*	piano

[107] As duas obras mais antigas são *Divertimiento para quinteto de vientos* de Garrido-Leca, de 1957 e *Movimiento* de Carlos Fariñas, de 1960.

[108] Fizeram parte dos concertos a Orquestra de Câmara Musicoop, Marco Antônio Drumond, Eladio Pérez-González, Eliane Fajioli, Moacyr Laterza Filho, Ariana Pedrosa, Edson Scheid Gazire, Anor Luciano, Gustavo Garcia, Eleilton Cruz, Pamela Schmitzer, Walter Alves de Souza, Eliseu Martins, Flávio Gomes, Gláucia Martins, Robson Fonseca, Dilson Florêncio, Valdir Claudino, Alexander Knaab, Constanzen Wettmann, Eduardo Hazan, Ana Cláudia Assis, quinteto de sopros (Odette Ernest Dias, Jorge Postel, José Botelho, Zdenek Svab, Noel Devos), Coral Ars Nova, Paulo Passos, Joaquim Abreu, Guilherme Paoliello, Vladimir Cerqueira, Rosiane Lemos, Fausto Borém, Gabriela Geluda, Côro infantil e Grupo Jovem Feminino da FEA, Mauricio Loureiro, Alleton Melo, Bruno Coimbra, Daniel della Sávia, Fernando Sales, Vinicius Augustus, Flávio Macedo, Valéria Gazire, Alexandre Martins, William Martins, Rachel Carneiro, Fernando Pacífico, Camila Pacífico, Maria Teresa Madeira, Sampo Korkeala, Naila Alvarenga, Fernando Araújo, Andréa Ernest Dias, Paulo Lacerda, Alberto Sampaio Neto, Maria Inês Souza Carvalho, Shante Cabral, Jussara Fernandino, Felipe Amorim, Alice Belém, Guida Borghoff, Fernando Rocha, Giuliano Ribas, Júlio César Ponzo, Matheus Oliveira, Guilherme Koeppel, André Dolabella, Eliane Tokeshi, Sandra Almeida, Cristina Guimarães, Fabiano Cerqueira Martins, Sérgio Enders, Jaime Ernest Dias, Claudio Urgel, Roberto Rutigliano, Antônio Viola, Abel Moraes, Rogério Molinari, Rufo Herrera, Orquestra Experimental da UFOP, Ricardo Novais, Ana Flávia Frazão, Vanya Soares, Wagno Gomes Macedo, Ney Campos Franco, Eduardo Campolina, Marcelo Chiaretti, Anderson Oliveira, Rodrigo Miranda, Nichola Viggiano, Doriana Mendes, Enéas Xavier, Lincoln Meirelles, Sergio Canedo, Afrânio Lacerda, Renata Cicarini, Quarteto de Brasilia (Ludmila Vinecka, Claudio Alan Cohen Bezerra, Glesse Collet, Antônio Guerra Vicente), Nestor Ramón Curry, Sara Temple, Arnon Sávio Reis de Oliveira, Emilio de César, Marcelo Parizzi, Berenice Menegale, Eduardo Campos, Henrique Ladeira, Flávio Barbeitas, Carlos de Magalhães, Martha Pacífico, Ricardo Tacuchian, Walter Júnior, Sérgio Aluotto, Werner Silveira, Antônio Carlos Borges Cunha, Vanessa Camargos, Cenira Schreiber, Paulo Santoro, Paulo Chagas, Martha Herr, Débora Cheyne, Agustín Hernandez, Oiliam Lanna.

Gerardo Gandini	*Eusebius* (1984)	piano
Gerardo Gandini	*Seis Tientos* (1977)	violão
Juán Siles Hoyos	*Quatro piezas*	violão
James Corrêa	*Ekclysis*	piano
Guilherme Nascimento	*Os abacaxis não voam* (2001)	piano
Alexandre Eisenberg	*Elegia* (2001)	piano
Edgard Alandia	*Antes – divertimeno per schiaffini* (1981)	trombone
Adina Izarra	*Silencios* (1989)	violão
Eduardo Campolina	*Quatro fantasias* (2000)	violão
Sérgio Freire	*Quatro sketches em movimento* (2001-02)	percussão (fita pré-gravada)
Fernando Iazzettza	*Tangerina*	clarineta (processamento eletrônico)
Rodolfo Caesar	*Ranap-Gaô* (2001)	eletroacústica
Eduardo Reck Miranda	*Grain Streams* (2000)	piano (fita magnética)
Dante Grela	*Composición* (1991)	sons eletrônicos
Cergio Prudencio	*Deshoras* (1999)	clarineta
Cergio Prudencio	*Umbrales* (1994)	piano
Alfredo del Mônaco	*Chants* (1988)	flauta
Adina Izarra	*Estudo sobre la cadencia Landini* (1996)	piano
Gérman Cáceres	*Tiento VIII* (2001)	violão
Willy Corrêa	*A voz do canavial* (2001)	soprano, jornal e ventilador

QUADRO 08

Duos, trios e quartetos apresentados no IV Encontro de Compositores e Intérpretes Latino-americanos de BH.

COMPOSITOR	OBRA	FORMAÇÃO
Roque Cordero	*Três miniaturas para Ernst* (1985)	flauta e clarineta
Raul do Valle	*Comunicantes* (2001)	flauta e clarineta
Paulo de Tarso Salles	*Diferenciais* (1999)	quarteto de cordas
Eduardo Bértola	*Duo dos temperamentos e das cores*	violino e viola
Mario Alfaro	*Suíte para saxos e piano* (2002)	sax-alto e piano
Luiz Carlos Csekö	*Canções para os dias vãos* (1998)	clarinetes, percussão de madeira, sons eletroacústicos
Caio Senna	*Atratores estranhos III* (2000) **1ª audição mundial**	clarone e percussão
Mario Lavista	*Cante* (1980-81)	dois violões

Flo Menezes	*Colores (in presentia Phila)* (2000)	clarone e percussão
Eduardo Álvares	*Noctívolos* (2000)	clarone e percussão
Ronaldo Miranda	*Imagens* (1982)	clarone e percussão
Maria Cecilia Villaneuva	*Tulipanes negros* (1990)	clarone e contrabaixo
Jocy de Oliveira	*Morte de Desdêmona* (1999)	soprano e fita eletroacústica
Graciela Paraskevaídis	*Dos piezas para oboé y piano* (1996)	oboé e piano
Rodolfo Coelho de Sousa	*Clariágua* (1988/99)	clarinete e tape
Diego Legrand	*Invocación II para 4 flautas* (1996)	flautas
Emilio Terraza	*Tango M-47* (1997)	sax-soprano, barítono e alto e piano
Ernst Mahle	*Divertimento americano* (1979)	trompete, trompa e tuba
León Biriotti	*Bereshit (Gênesis)* (1994)	violino, cello e piano
Rogério Vasconcelos	*A atra praia de Saturno* (2002)	flauta e meios eletroacústicos
Cláudio LLuán	*Música para contrabajo y piano* (1984)	contrabaixo e piano
Eugenio Toussaint	*Cinco Miniaturas de Paul Klee* (1993)	flauta, fagote e piano
Almeida Prado	*Sonata para vibrafone e piano* (1996)	vibrafone e piano
José Alberto Kaplan	*Sonata para trompete e piano* (1987)	trompete e piano
Holdrich Halas	*Cantos Liricos* (1995)	voz e piano
José Orlando Alves	*Pantomimas* (2000)	clarineta e fagote
Harry Crowl	*Aethra III* (2000-01)	violino e piano
Alberto Villalpando	*Homenajes y Profanaciones*	piano à 4 mãos
Daniel Quaranta	*La hora mágica* (2000)	sax-tenor e eletrônica
Fausto Borém	*Uma didática da invenção* (2000)	tenor, contrabaixo e piano
William Ortiz	*Recanstruction* (1999)	flauta e violão
Roberto Victorio	*Cronos X*	flauta e bateria
Coriún Aharonián	*Los Cadadias* (1980)	clarineta, trombone, cello e piano
Silvia de Lucca	*De Minas* (1992)	cello, marimba e piano
Calimerio Soares	*Trio* (1995)	violino, cello e piano
Mario Alfaro	*Puente marimba op.71* (1995)	voz e marimba
Marcos Mesquita	*Jogos reflexos* (1985)	clarineta e clarone
Almeida Prado	*Sonata para vibrafone e piano* (1985) **1ª audição mundial**	vibrafone e piano

Luiz Carlos Vinholes	*Tempo-espaço XI* (1978)	flauta, clarineta, cello e piano Regente: Moacyr Laterza Filho
Jorge Molina	*Quatro para tres* (1999)	flauta, clarineta e fagote
Javier Parrado	*LLamadas* (1996)	violino e marimba
José Augusto Mannis	*Noigrandes 4 sobre poema de Décio Pignatari* (1997)	voz, clarineta e piano
Celso Mojola	*Das páginas de um diário* (1998)	sax-alto e piano
Cergio Prudencio	*Paisaje con habitantes*	violino, cello e piano
Hilda Dianda	*Trio* (1995)	clarineta, cello e piano
Adina Izarra	*Querrequerres* (1989)	Flautas

QUADRO 09

Quintetos e conjuntos de câmara apresentados no IV Encontro de Compositores e Intérpretes Latino-americanos de BH.

COMPOSITOR	OBRA	FORMAÇÃO
Teodomiro Goulart	*MinaSonora – um rizoma para "Pontes para o infinito"*	grupo de violões e voz
Antônio Jardim	*Agonos* (1995) **1ª audição mundial**	orquestra de câmara Regente: Marco Drumond
Diego Sánchez-Haase	*El viejo Daniel* (2002) **1ª audição mundial**	orquestra de câmara voz e cravo Regente: Marco Drumond
Eduardo Camenietzki	*Miloriana* (2002)	orquestra de câmara e voz Regente: Marco Drumond
Ernani Aguiar	*Balada do amor através das idades* (1985)	orquestra de câmara e voz Regente: Marco Drumond
Rogério Costa	*Pequena invenção em dois tempos* (1999)	sax-alto, quarteto de cordas e contrabaixo
Edson Ortolan	*Alguém move o ar na quietude da noite* (1999)	quinteto de sopros
Estércio Marquez Cunha	*Quinteto para sopros nº5* (2001)	quinteto de sopros
Eduardo Cáceres	*Zig-zag*	quinteto de sopros
Garrido-Leca	*Divertimento para quinteto de vientos* (1957)	quinteto de sopros
Cláudio Luz do Val	*Cristal para conjunto de câmara* (1995)	conjunto de câmara Regente: Sérgio Canedo
Eduardo Bértola	*Cantos a Ho*	conjunto de câmara Regente: Oiliam Lanna
Tim Rescala	*Clichê Music*	Conjunto de câmara Regente: Tim Rescala

Edson Zampronha	*Recycling*	grupo de percussão
Mariano Etkin	*La naturaleza de las cosa* (2001)	clarinete, trombones tenor e baixo, cello e piano Regente: Anor Luciano
Rufo Herrera	*Meditâncias* (2001)	orquestra de câmara, bandoneón e piano Regente: Moacyr Laterza Filho
José Augusto Mannis	*Dance: Gilberto Mendes na Imigrantes dando carona para Boulez e Jason Bralli* (2000) **1ª audição mundial**	trompete, trombone, baixo elétrico, bateria eletrônica e piano
Sergio Canedo	*Cabral 4 melos* (1999)	flautas, clarinetas e orquestra de câmara Regente: Sergio Canedo
Ilza Nogueira	*Ode aos jamais iluminados* (1993)	quarteto de cordas, piano, recitante e interlocutor Regente: Afrânio Lacerda
Carlos Fariñas	*Movimiento* (1960)	orquestra de câmara Regente: Afrânio Lacerda
Ernst Widmer	*Surface*	orquestra de câmara Regente: Afrânio Lacerda
Gilberto Mendes	*Rimsky* (2000)	quarteto de cordas e piano
Fernando Riederer	*Esboço* (2000)	flauta, clarinete, viol., cello e percussão Regente: Arnon Sávio
Jorge Antunes	*Eoliolinda* (2001) **1ª audição nacional**	orquestra de flautas Regente: Emilio de César
Agustin Alberti	*Sexteto*	flauta, clarinete, oboé, viol., cello e cravo Regente: Afrânio Lacerda
Ricardo Tacuchian	*Toccata urbana* (1999)	quarteto de madeiras, piano e quinteto de cordas Regente: o autor
Gláucia Nardi	*Canções sobre texto de Carlos D. de Andrade* (1998)	voz e orquestra Regente: Oiliam Lanna
Edino Krieger	*Três imagens de Nova Friburgo* (1988)	orquestra e cravo Regente: Oiliam Lanna
Oiliam Lanna	*Sortilégios da lua* (1998)	orquestra Regente: o autor
Antônio C. Borges Cunha	*Ancient Rhythm* (1991-93)	orquestra de cordas, 4 clarinetas e 5 percussionistas Regente: o autor
Paulo Chagas	*Initium* (1997)	voz, flauta, cello, piano, bateria

		Regente: o autor
Agustin Fernandez	*Pájaro negro* (1986)	voz e conjunto de câmara Regente: o autor

Confirmando a afirmativa de Paoliello, ao contrário dos outros Encontros, em que predominava uma preocupação sobre as inúmeras dificuldades encontradas para a difusão da música latino-americana, o IV "Encontro se caracterizou muito mais por um momento de interação e congraçamento entre pares do que uma busca por soluções inatingíveis e utópicas".[109]

FIGURA 14



Vista panorâmica da plateia do IV Encontro – Sala Sergio Magnani

Finalizamos com os comentários de dois compositores acerca da realização do IV Encontro de Compositores e Intérpretes Latino-americanos de BH.

Ricardo Tacuchian diz:

[109] PAOLIELLO, Guilherme. *A circulação da linguagem musical: o caso da Fundação de Educação Artística (FEA-MG).* 224f. 2007. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, 2007. p.146.

> Ele é um exemplo para todas as cidades do Brasil por várias razões. A primeira é que ele cede espaço para mostrarmos nosso trabalho e, mais importante que isso, conhecer os trabalhos dos outros. A segunda é que esse evento é uma oportunidade única para os jovens que estão começando. Nós, veteranos, temos muitas oportunidades, mas para chegar nesse ponto demorou muito. O Encontro abriu espaço para diferentes tendências de diferentes origens geográficas e diferentes faixas de idade. E uma terceira razão é que esse festival nos dá a oportunidade de reforçar nossos laços sociais.[110]

A compositora argentina Hilda Dianda,[111] acredita que os brasileiros têm uma postura diferente de seus conterrâneos com relação à realização desses eventos.

> Sim, tem que ter o ideal, mas há que se realizar. Vocês formaram um público fantástico! Estão dando uma cultura, uma educação, são de uma generosidade enorme! Eu os admiro muito, sempre os coloco como exemplo! Nós argentinos não, somos egoístas. Aqui se formam grupinhos e eles trabalham entre si. Não existe generosidade para que a gente produza, para que as pessoas dêem o que têm que dar. Existem tantos cantores, intérpretes, compositores que poderiam dar muitíssimo se recebessem apoio.[112]

FIGURA 15



Apresentação da obra *Ancient Rhythm* de Antônio Carlos Borges Cunha (regência do autor) – Sala Sergio Magnani

[110] Boletim Informativo nº 7.
[111] Hilda Dianda estudou na Itália com Malipiero, lecionou nos Cursos Latino-americanos e participou como compositora de vários festivais e encontros de música contemporânea na América Latina.
[112] Entrevista com Hilda Dianda, Buenos Aires, 2 de maio de 2006.

CONCLUSÕES

O reconhecimento dos jovens compositores mineiros pelo trabalho da FEA

Ainda que não se confirmasse a hipótese inicial de que os Encontros de Compositores Latino-americanos de Belo Horizonte teriam sido únicos no gênero no País, interessava-nos, igualmente, investigar a construção do processo histórico que levou à realização desse movimento cultural em BH, considerando sua fundamental importância para a história da música contemporânea brasileira e latino-americana. Os Encontros de Compositores Latino-americanos de Belo Horizonte podem ser compreendidos como um movimento cultural que ofereceu ao público uma extensa programação artística, apresentando obras latino-americanas inéditas no Brasil, reservando à classe artística um importante espaço para discussões e tomadas de decisões acerca do desenvolvimento da música brasileira e latino-americana, bem como a oportunidade de intercâmbio entre compositores, intérpretes e público, profissionais e estudantes de música, de diversas gerações.

Ao pretendermos analisar o movimento de música contemporânea latino-americana que se instalou em Belo Horizonte nos anos 1986, 1988, 1992 e 2002, consideramos inicialmente que os dois primeiros Encontros de Compositores estão inseridos num contexto histórico distinto do IV Encontro de Compositores e Intérpretes Latino-americanos de BH, ou seja, o final da década de 1980 apresenta uma conjuntura política, econômica e cultural diferenciada do início do século XXI. Eles também se distinguem dos demais em virtude de terem apresentado à comunidade painéis temáticos que abordaram uma extensa gama de temas relativos à difusão da música contemporânea latino-americana. As problemáticas levantadas tinham alguma relação, direta ou indireta, com os quatro principais campos de estudo da música – composição, interpretação, musicologia e educação musical – com os quais decidimos dialogar.

O III Encontro de Compositores, apesar da sua proximidade temporal com o I e II Encontros de Compositores, o que significa dizer que ele fazia parte da realidade histórica do final da década de 1980, se diferenciou dos anteriores por não ter oferecido à comunidade os painéis temáticos. A sua realização foi marcada por grande dificuldade econômica e isso lhe rendeu uma menor representatividade em relação aos outros. O evento apresentou em sua programação uma série de concertos, bem como algumas

palestras e minicursos que não estavam programados oficialmente e, portanto, pelas suas características possui maior semelhança com o último Encontro.

Indiscutivelmente, o IV Encontro de Compositores e Intérpretes (2002) foi o evento mais representativo dos quatro, não só pela abundância de sua programação artística, mas pela abrangência territorial, envolvendo um número bastante representativo de compositores de diversos países e intérpretes de vários estados brasileiros, demonstrando um amadurecimento relativo às questões teóricas anteriormente discutidas.

No conjunto, podemos dizer que os quatro Encontros de Compositores Latino-americanos de BH tiveram fundamental importância para a vida cultural e acadêmica da capital mineira, oferecendo a oportunidade de compositores e intérpretes se conhecerem e contribuindo para a formação da nova geração de músicos.

Partindo do princípio que qualquer processo de transformação demanda um certo tempo para uma mudança de atitude frente a uma determinada realidade e a conscientização de alguns aspectos – o exercício da autocrítica, a realização de estudos continuados que estimulem o conhecimento acerca das questões levantadas e a capacidade de produzir ações efetivas em direção aos objetivos almejados – a universidade era apontada como o local ideal para o enfrentamento dos problemas relativos à música contemporânea brasileira e latino-americana.

O crescimento progressivo da área de Música nas universidades brasileiras, a partir dos anos 1990, por meio da criação de novos cursos, acolheu inúmeros professores-compositores, professores-intérpretes, musicólogos e educadores musicais de várias partes do País, promovendo, portanto, o desenvolvimento artístico-intelectual de muitos profissionais. Considerando o caos político-administrativo em que se encontravam as universidades brasileiras durante o período de 20 anos de ditadura militar – o cerceamento político, a burocracia no sistema de ensino e a falta de recursos para manter um ensino de qualidade nessas instituições – o final dos anos 1980 dava alguns sinais de perspectivas promissoras. Havia uma instabilidade quanto ao futuro, o momento de transição político-econômica exigia uma mobilização por parte de todos na construção de uma nova realidade.

Reclamava-se um envolvimento por parte dos compositores a favor da educação musical, em atividades que favorecessem o desenvolvimento da música contemporânea nas escolas de ensino médio e fundamental, mas também no interior das universidades. Quanto à função social do intérprete na difusão da música contemporânea brasileira e

latino-americana, intermediando a relação compositor-público, devemos ressaltar que o tripé formado por compositor-intérprete-público se sustenta efetivamente a partir da produção musical, ou seja, é o compositor quem gera o produto musical que dá início a cadeia produtiva que tem como fim o público. Daí a importância de um curso de composição a nível universitário, pois ele promove a produção musical contemporânea brasileira ou latino-americana e, como consequência, a demanda de intérpretes para a sua difusão, exigindo destes um preparo técnico-musical para o domínio de um novo repertório.

Portanto, a produção musical incentivada pelo meio universitário promove uma aproximação entre compositores e intérpretes, permitindo a ambos cumprir a sua função social e fazer a música contemporânea chegar ao público. E ainda, favorece a política de edição de partituras, revistas e outras publicações e gravação de música, provocando um aumento do material musicológico. Por fim, o público passa a tomar contato com a música dos compositores locais, mas também do seu país e da América Latina, por meio de eventuais intercâmbios entre docentes e discentes de várias instituições e da realização de eventos interestaduais e internacionais.

Ao buscarmos compreender o impacto cultural que os Encontros de Compositores Latino-americanos de BH provocaram na capital mineira, tomaremos inicialmente como referência a área de composição da Escola de Música da UFMG. Para tanto, serão contemplados os depoimentos de diversos professores-compositores dessa instituição que participaram dos eventos promovidos pela FEA desde os anos 1980.[1] Posteriormente, observaremos o seu impacto no âmbito da cidade, por meio da realização de eventos promovidos por outras instituições a partir de século XXI.

Antes de darmos início ao primeiro caso, devemos ressaltar que a FEA ofereceu diversos cursos de composição ao longo de várias décadas – ministrados por Koellreutter, Mário Ficarelli, Dante Grela, Rufo Herrera, Eduardo Bértola, Marco Antônio Guimarães e outros – que eram frequentados, em sua maioria, por alunos e professores desta instituição e da Escola de Música da UFMG. O constante intercâmbio entre as duas escolas e estes profissionais contribuiu, em parte, para a contratação de alguns como professores de composição da Escola de Música e para a estruturação do curso.

[1] Não faz parte desta pesquisa, incluir os outros eventos de música contemporânea promovidos pela FEA, bem como analisar os possíveis reflexos que o movimento de música latino-americana teve em outras cidades do país e da América Latina.

Segundo informa Oliveira, até meados de 1970, o curso de composição da UFMG estava vinculado ao curso de regência e como não havia um professor titular para assumir a cátedra, era mantido por meio da contratação de professores em caráter especial.[2] Na década de 1980, após as contratações de Guerra-Peixe, dos "[...] professores David Machado para a disciplina regência, em 1983, Koellreutter, para os cursos de especialização e extensão, em 1984, e Eduardo Bértola para a área de composição, em 1986", houve uma procura substancial com relação a estes cursos.[3]

César Guerra-Peixe lecionou durante vários anos na Escola de Música (de 1980 ao início da década de 1990) e, antes de transferir-se para a Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, reconheceu o talento de vários de seus alunos, como João Francisco Gelape (falecido). Guerra-Peixe se empenhou em criar a 2ª grande escola mineira de composição, "[...] posto que a primeira, nacionalmente reconhecida, foi a do século XVIII – Barroco Mineiro".[4] Gilberto Carvalho e Nélson Salomé de Oliveira foram seus alunos e este considera o colega "um dos alunos mais brilhantes de Guerra-Peixe", apesar de ser aquele que "menos comungava os ideais estéticos do professor".[5] Com relação a Oliveira, Freire entende que o contato estreito com Guerra-Peixe por mais de uma década foi uma influência marcante em sua formação, influenciando desde a técnica e interpretação de seu instrumento, o bandolim, até as composições estéticas de suas composições (...).[6]

Hans-Joachim Koellreutter foi contratado em 1984 para lecionar nos cursos de extensão, Especialização em Musicologia Histórica Brasileira e Educação Musical e criou o Centro de Pesquisa em Música Contemporânea (CPMC), que funcionou sob sua coordenação até 1987 (último ano de seu contrato com a UFMG), passando a ser

[2] Desde 1965, o maestro belga Artuhr Bosmans, naturalizado brasileiro, atuava nas áreas de composição e regência da Escola de Música, "[...] além de ter participado intensamente da vida musical de Belo Horizonte, nesta segunda metade do século XX. Bosmans veio para o Brasil em 1941 e, a partir de 1945 escolheu Belo Horizonte como sua nova e definitiva morada". OLIVEIRA, Nelson Salomé de. *A Música Contemporânea em Belo Horizonte na década de 80*. 129f. 1999. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro, 1999. p.11.

[3] OLIVEIRA, 1999, p.20. Em 1977, Koellreutter coordenou o Seminário de Educação Musical e Conjunto Instrumental na Escola de Música da UFMG "[...] e, como sempre, procurando abrir os horizontes, criticando as tendências de acomodação, enfim, apontando novos rumos para a educação artística" (OLIVEIRA, 1999, p.11).

[4] *Ibid.*, p.19.

[5] Gilberto Carvalho "[...] continuou os estudos em Paris, onde permaneceu por dois anos e, em 1990, já estando há algum tempo no Brasil, ingressou como professor da área de composição, na Escola de Música" (*Ibid.*, p.16).

[6] FREIRE, Sérgio; BELEM, Alice; MIRANDA, Rodrigo. *Do Conservatório à escola: 80 anos de criação musical em Belo Horizonte*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. p.90.

dirigido no ano seguinte por Eduardo Bértola.[7] Rogério Vasconcelos, um de seus ex-alunos no CPMC e, atualmente, professor de composição da UFMG, refere-se ao estudo da técnica dodecafônica oferecido por Koellreutter: "[...] isso era muito importante, pois muitos alunos iniciavam seu estudo de composição muito verdes, muito imaturos e o trabalho com a técnica de 12 sons abria os ouvidos e cutucava nossos preconceitos arraigados".[8]

Além de Rogério Vasconcelos, dois outros alunos – Eduardo Ribeiro[9] e Gilberto Carvalho – tiveram a oportunidade de estudar simultaneamente com Koellreutter e Guerra-Peixe na UFMG. Para Oliveira, "[...] a aparente incompatibilidade desta situação foi uma experiência enriquecedora e, dentre outros benefícios, levou-os a conhecer bem de perto alguns pontos de conexão e principalmente as diferenças marcantes que existiam entre os dois professores".[10]

Em 1986, Eduardo Bértola passou a lecionar no curso de composição e isso contribuiu para que o Laboratório de Composição com meios eletroacústicos fosse devidamente equipado e o CPMC reconhecido como Órgão Complementar da Escola de Música. Porém, Bértola "abandonou a carreira acadêmica em 1993 para se dedicar exclusivamente ao trabalho mais realizador [ofício de compositor]". Para a surpresa da classe artística, Bértola veio a falecer em Belo Horizonte, em 1996.[11]

Com a saída de Bértola, Oiliam Lanna[12] assume a área de composição e orquestração da Escola de Música, dividindo algumas disciplinas com seus ex-alunos e

---

[7] OLIVEIRA, Nelson Salomé de. *A Música Contemporânea em Belo Horizonte na década de 80.* 129f. 1999. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro, 1999. p.25.

[8] *Ibid.*, p.27.

[9] Graduado em composição e regência pela Escola de Música da UFMG (1989 e 1992, respectivamente). Estudou composição com Guerra-Peixe, Koellreutter e Oiliam Lanna e regência com David Machado, Roberto Duarte e Sérgio Magnani (iniciou-se na regência com Ilan Grabe). Na FEA, teve aulas de análise e contraponto com Koellreutter, Dante Grela e Aylton Escobar. Entrevista concedida a esta pesquisadora, BH, 28 de junho de 2007.

[10] *Ibid.*, p.31. Os dois primeiros se tornaram professores de composição na Escola de Música da UFMG, enquanto o terceiro é professor da Universidade Estadual de Minas Gerais – UEMG. Rubner de Abreu foi também aluno de Koellreutter no CPMC e, a partir de 1980, passou a lecionar na FEA.

[11] *Ibid.*, p. 33-34. Depois de Bértola, o CPMC foi coordenado pelos professores Carlos Kater, Maurício Loureiro, Rogério Vasconcelos, Sergio Freire, Ana Claudia Assis e Fausto Borém.

[12] Formado em composição pela UFMG, sob orientação de Arthur Bosmans, desde 1978, Oiliam Lanna passou a lecionar contraponto e fuga na Escola de Música. Oiliam estudou também com Koellreutter e Dante Grela na FEA. Mestre em Música pela Universidade de Montreal, sob a orientação de André Prevós e Doutor em Estudos Lingüísticos pela Faculdade de Letras da UFMG. Desde o final dos anos 1970, Lanna vem regendo seus trabalhos de composição e orquestração; regeu por vários anos a Orquestra Jovem Experimental do Palácio das Artes e outras orquestras. Atualmente, vem se destacando na regência de importantes obras executadas por diversos grupos de câmara na cidade. OLIVEIRA, 1999, p. 34 e FREIRE, Sérgio; BELEM, Alice; MIRANDA, Rodrigo. *Do Conservatório à escola: 80 anos de criação musical em Belo Horizonte.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. p.90.

que se tornaram professores de composição da UFMG – Gilberto Carvalho, Eduardo Campolina, Sergio Freire, Eduardo Ribeiro e Rogério Vasconcelos.[13] Além da expansão da área de composição a partir da década de 1990, incluindo-se os nomes dos jovens compositores mineiros (ou residentes na cidade), houve também uma renovação no quadro de professores na área de interpretação. Deve-se lembrar que, nesse período, Berenice Menegale atuava como professora de piano na Escola de Música da UFMG (de 1974 a 1996) e era diretora artística da FEA. Estando à frente de vários projetos promovidos pela instituição, ela mantinha contato com alunos e professores de ambas escolas, que eram convidados a participar dos eventos.

Para Oliveira, "[...] num primeiro momento da década de 80, a música contemporânea na Escola de Música se viu privilegiada, quase que exclusivamente, na área de composição, contando também com o entusiasmo de uns poucos alunos de instrumento".[14] Entretanto, como pudemos observar, houve uma crescente participação de intérpretes mineiros nos Encontros de Compositores Latino-americanos de BH, muitos deles ainda alunos de instrumento ou canto da Escola de Música (Mauricio Freire, Fernando Araújo, Mônica Pedrosa, Cláudio Urgel, Fausto Borém, Felipe Amorim, Ana Cláudia Assis, Antônio Carlos Magalhães, Abel Moraes, Alice Belém, Vânia Lovaglio)[15] e outros já professores da instituição (alguns recém-contratados) – Maurício Loureiro, Paulo Lacerda, Celina Szrvinsk, Miguel Rosselini e Carlos Kater.[16]

Nesse sentido, Oliveira reconhece o "[...] importante papel desenvolvido pela Escola de Música nessa década em que o movimento de música contemporânea aflorou em Belo Horizonte", mas ressalta que "[...] a FEA foi a principal responsável pelos

[13] Carlos Kater criou um *dossiê* contemplando onze compositores mineiros da atualidade – Eduardo Bértola, Oiliam Lanna, Rufo Herrera, Eduardo Álvares, Gilberto Carvalho, Nelson Salomé, Eduardo Campolina, Eduardo Ribeiro, Rogério Vasconcelos e Guilherme Paoliello – atendendo as necessidades dos alunos de Especialização em Musicologia e buscando responder a indagação: "para onde vai a música do terceiro milênio?" OLIVEIRA, Nelson Salomé de. *A Música Contemporânea em Belo Horizonte na década de 80*. 129f. 1999. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro, 1999. p.36-37.

[14] OLIVEIRA, 1999, p.38. Como observamos, a participação desses músicos nos Encontros de Compositores e outros eventos mineiros foi bastante expressiva, considerando o amadurecimento profissional de muitos deles conquistado por meio de inúmeras experiências com diversas técnicas de composição e linguagens estéticas avançadas.

[15] A exemplo desta última, que é professora de Canto da Universidade Federal de Uberlândia, os outros intérpretes mencionados também se tornaram professores em universidades mineiras: Belo Horizonte, Ouro Preto e São João Del-Rey.

[16] Carlos Kater foi professor da UFMG no período de 1989 a 1999 e diretor do CPMC de 1992-1994. Dentre as principais atividades que desenvolveu na UFMG, citamos a criação e coordenação do Núcleo de Apoio à Pesquisa, o Laboratório Integrado de Criação e Interpretação Musical, o Laboratório de Música Colonial Brasileira, a criação e editoração da revista Música Hoje e dos Cadernos de Estudo em convênio com a Editora Atravez, de São Paulo (OLIVEIRA, 1999, p.36).

acontecimentos que marcaram e, até mesmo, modificaram o panorama da música de concerto em Belo Horizonte, de maneira ampla".[17]

Atualmente, a área de composição da UFMG é formada pelos professores Oliliam Lanna, Gilberto Carvalho, Eduardo Campolina, Sérgio Freire e Rogério Vasconcelos, que dividem o ensino de Harmonia, Contraponto, Análise e Orquestração, mantêm a sua produção musical (obras de câmara, obras com meios eletroacústicos e computacionais) e são responsáveis pela formação dos alunos. O grupo tem como estratégia "[...] o trânsito de alunos entre diferentes orientadores [que] é previsto pela nova estrutura do curso, e a avaliação - para todos os níveis – é realizada por uma banca semestral".[18] A partir de 1996, foram criadas as *Mostras de Composição*, que são organizadas semestralmente pelos próprios alunos e tornou-se um importante espaço "[...] para divulgação de novas obras e um grande incentivo para a criação dentro da escola". Freire lembra que alguns instrumentistas e grupos musicais (Coro de Câmara, Gerais Big Band e o grupo de metais Itaratã) têm no seu repertório obras de alunos e professores da Escola.[19]

Para Freire, o principal desafio hoje no ensino de composição é "[...] conciliar suas características pedagógicas – há uma multiplicidade de conhecimentos e experiências musicais a serem ensinados e compartilhados (...) com as novas idéias e demandas trazidas pelos alunos e sua vivência cultural".[20]

Eduardo Ribeiro é formado em composição e regência, mas tem se dedicado prioritariamente a esta última, divulgando a música brasileira na Europa com o apoio do Ministério das Relações Exteriores. "Já regi Guerra-Peixe, Villa-Lobos, Camargo Guarnieri, Sivuca, Lobo de Mesquita, Horta Jr. (de Itabira), João de Deus de Castro Lobo (de Ouro Preto)". Ribeiro é também flautista e compôs uma coleção de 27 estudos para flauta-doce que foi apresentada nas *Mostras de Composição* e outros locais. Como

[17] OLIVEIRA, Nelson Salomé de. *A Música Contemporânea em Belo Horizonte na década de 80.* 129f. 1999. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro, 1999. p.38-39. Um aspecto a ser lembrado é que a Escola de Música assumiu a coordenação da área de Música do Festival de Inverno a partir de 1987, envolvendo professores e alunos da instituição, o que contribuiu para a abertura da música contemporânea no espaço universitário.

[18] FREIRE, Sérgio; BELEM, Alice; MIRANDA, Rodrigo. *Do Conservatório à escola: 80 anos de criação musical em Belo Horizonte.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. p. 63-64. É interessante observar que a estratégia utilizada pelos atuais professores reflete a metodologia empregada no Festival de Inverno de Ouro Preto, nos anos 1970, quando passaram a ser convidados mais de um professor-compositor.

[19] FREIRE, 2006, p.64-65. A *Mostra de Composição* está na XIX edição e é um movimento acadêmico de grande importância para o desenvolvimento das áreas de composição e interpretação na Escola. Entrevista com Sérgio Freire, BH, 18 de junho de 2007.

[20] *Ibid*., p.69-70.

intérprete, participou dos Ciclos de Música Contemporânea, tocando obras de Lucas Raposo, Antônio Gilberto e autores estrangeiros, além de grupos de improvisação.

Ex-aluno de Dante Grela na FEA, Ribeiro comenta sobre sua didática.

> Ele é muito preciso e detalhado nas informações. Aprendi muito sobre articulação. Ele maneja muito bem o linguajar contemporâneo. Eu entendia o serialismo, mas a idéia musical me parecia ainda artificial. Era compor pra ver o que dava (era experimentar mesmo). Dante Grela trouxe uma visão mais ampla das técnicas históricas, tudo com muita ordem na exposição, ou seja, uma didática formidável. Creio que com ele entrei em contato com os mais diversos recursos de composição.[21]

Eduardo Ribeiro era muito jovem quando fora contratado como professor de composição da UFMG e, em certa medida, sua bagagem musical fora adquirida por meio do movimento de música contemporânea que aconteceu na cidade.

> Foi um oásis, um momento de descobertas que nunca iriam chegar por outro meio, porque as bibliotecas das escolas não tinham as partituras, as orquestras não faziam concertos de música moderna e muito menos música brasileira. Os movimentos eram produzidos pela FEA, foram sementes plantadas em muitas consciências, certamente a minha e de muitos outros músicos.[22]

Gilberto Carvalho começou a participar do movimento de música contemporânea em BH, apresentando obras suas e regendo obras de outros compositores. Para Carvalho, houve uma época, principalmente no período dos Ciclos, em que a FEA era considerada a principal cidade no que se refere à música contemporânea, o que influenciou uma geração inteira. A FEA sempre teve como filosofia valorizar os consagrados e os iniciantes na composição, dando oportunidade a muitos jovens de mostrar seus trabalhos. E essa tem sido a mentalidade atual da área de composição da UFMG que promove anualmente a *Mostra de Composição,* e alguns alunos que frequentam a FEA vêm conquistando seu espaço, como Henrique Padovani, Sérgio Rodrigo e Felipe Rossi.[23]

Segundo Carvalho, à exceção de Sérgio Freire que estudou com Eduardo Bértola, o fato de os outros quatro professores de composição da UFMG terem sido alunos de Dante Grela na FEA – Oiliam Lanna, Eduardo Campolina, Rogério

[21] Entrevista com Eduardo Ribeiro, BH, 28 de junho de 2007.
[22] *Ibid.*
[23] Entrevista com Antônio Gilberto Carvalho, BH, 26 de junho de 2007.

Vasconcelos e ele – e tido contato com a sua metodologia para o ensino de composição, deu certa unidade ao trabalho do grupo.[24]

Sérgio Freire realizou dois importantes trabalhos relacionados à área de composição da UFMG: a catalogação das obras de Eduardo Bértola (em 1999), que contou com a colaboração dos compositores Coriún Aharonián e Graciela Paraskevaídis e dos colegas Avelar Jr. e Antônio Celso Ribeiro, ex-alunos de Bértola, e o lançamento do livro *Do conservatório à escola: 80 anos de criação musical em Belo Horizonte*, em 2006.[25] A ideia surgiu a partir de uma curiosidade: "[...] como que uma escola tão conservadora como a Escola de Música, até os anos 70, passou por uma transformação tão grande a partir da década de 90?". Freire lembra que esta foi a década em que muita coisa mudou na Escola: havia excelentes professores-instrumentistas, a área de musicologia estava estabelecida e a música contemporânea ganhou muito mais força e espaço institucional.[26]

Perguntado a respeito da possibilidade da FEA promover o V Encontro de Compositores e Intérpretes Latino-americanos, Freire acredita que o interesse hoje possa vir de alguns compositores. A realização desse movimento fazia parte de uma necessidade dos compositores latino-americanos que tiveram uma experiência de estudos no exterior, de se encontrar e discutir sobre esse fato e outros relacionados ao ensino de música em seus países, comenta Freire. Coriún também relata sobre esse aspecto em seus textos.[27] Com relação ao atual projeto da FEA de divulgação da música do século XX – Música Viva – coordenado por Rubner de Abreu, Freire considera-o de grande importância, "de bom tamanho para a música de concerto" e deveria ser multiplicado.[28]

Quanto a Eduardo Campolina, fora as aulas ministradas por Dante Grela, sua aproximação com a FEA se deu por meio do Festival de Inverno, quando teve aulas com Koellreutter na Escola de Música (1977) e Betho Davezac, professor de violão. Campolina narra a realidade musical de BH nos anos 1980.

> E eu me lembro muito bem dessa época que quem sabia mais música em BH era o Oiliam Lanna, que estudava com o Arthur Bosmans. E

[24] Entrevista com Antônio Gilberto Carvalho, BH, 26 de junho de 2007.
[25] O catálogo está publicado virtualmente no site: http://www.musica.ufmg.br/~sfreire. O segundo trabalho contou com a participação de dois alunos da Escola de Música – Alice e Rodrigo – na realização das entrevistas.
[26] Entrevista com Sérgio Freire, BH, 18 de junho de 2007.
[27] *Ibid.*
[28] *Ibid.*

> ele falava assim: "olha, até Brahms eu entendo, passando de Brahms eu não sei muito bem o que está acontecendo". Então, a gente não tinha aonde buscar [as informações]. (...) Aí, eu fui pra França em 81 e voltei em 87. Quando eu saí daqui, era um deserto e quando eu cheguei, eu conversava com as pessoas, eu tinha algumas informações novas, mas eles tinham avançado muito também (...). Foi através desses movimentos, foram essas trocas e teve a presença do Koellreutter em BH na década de 80 (...), que eu vi que tinha interlocutores.[29]

Essa mudança também se refletiu na Escola de Música. Campolina comenta que participou de uma reunião de professores para coordenar o Festival de Inverno (a partir de 1987) e chamou-lhe a atenção uma discussão a respeito de música contemporânea. "Tinham professores que atacavam, que falavam verdadeiras asneiras, dizendo que depois de Debussy era tudo uma porcaria. Eu me lembro que fiquei chocado e hoje isso é coisa de museu".[30] Campolina considerou esse episódio um equívoco e acredita que fatos semelhantes podem acontecer em qualquer lugar do mundo, até no *Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique* – IRCAM.

> Eu freqüentava o IRCAM, Pierre Boulez na direção, e ouvia palestras de certas pessoas que não se colocavam de uma maneira condizente com aquilo que eu esperava ver no IRCAM e pensava: puxa vida, como é que esse sujeito entrou para o IRCAM? Mas em qualquer lugar do mundo tem isso, têm pessoas que destoam. Uma coisa era o que existia na Escola de Música, que era um posicionamento quase que unânime contra a produção contemporânea, o que não tinha a menor sustentação. Mas isso acabou.[31]

Para Campolina, a resistência da Escola de Música à música contemporânea "[...] fazia o movimento crescer e com isso a vontade de enfrentá-los". Nos tempos atuais, "[...] a música contemporânea é um fato, está todo mundo fazendo. Na graduação, a gente ensina música do século XX e vai até próximo aos dias de hoje. Não precisa mais ir pra Europa pra saber como é que funcionou o Pós-Guerra, os anos 60".[32] Outro aspecto positivo a ser considerado é o avanço tecnológico que permitiu à nova geração o acesso rápido à informação. "Hoje, esses meninos estão produzindo música muito mais interessante do que aquela que a gente produzia, porque eles têm a informação muito

[29] Entrevista com Eduardo Campolina, BH, 20 de junho de 2007.
[30] *Ibid.*
[31] *Ibid.*
[32] *Ibid.*

cedo. (...) Se vier um compositor de fora a gente consegue discutir, não vai ter aquela efervescência de antes".[33]

O compositor Nelson Salomé de Oliveira também participou do movimento de música contemporânea em BH. No início, atuou como intérprete, tocando bandolim a convite de Gilberto Carvalho, mas depois começou a apresentar suas composições.

> Toquei música do Koellreutter, do Gilberto, dos alunos do Grela, adaptações que eles faziam de peças contemporâneas. Teve uma coisa rara em BH que foi uma 1ª audição de uma obra de Stockhausen – *Stop* – adaptada pelo Gilberto. Até que eu consegui, com muito custo, participar como compositor, graças a Berenice [Menegale] que tocou uma peça minha para piano, um exercício de composição. Aí o pessoal foi abrindo o leque.[34]

Além da sua participação como músico, Oliveira escreveu importante trabalho sobre o movimento de música contemporânea em BH na década de 1980, que tem sido referência para diversas pesquisas, inclusive esta. Oliveira cursava composição na UFMG, havia feito Especialização em Musicologia Histórica Brasileira com Carlos Kater e se interessou em pesquisar o tema.[35] Como BH passou a ser reconhecida como um pólo cultural no País, este aspecto motivou-o a escrever sua dissertação.

> (...) Quando eu comecei a conviver com pessoas fora de BH, pessoas-chave nesse processo, nem eles valorizavam isso, nem eles se deram conta do que aconteceu. (...) Então, quando passou, eu pensei: se alguém não registrar... Eu puxei pra este lado [da composição, da criação e interpretação], porque eu achei que era importante fazer esse registro (...) e já estou vendo a importância que isso teve pra muita gente, até o seu caso mesmo (...). Quanto às outras que estão chegando, que não sabem da história que houve, (...) [é importante que saibam] que aqui foi uma coisa internacional, não foi uma coisa local, como muita gente acha.[36]

A oportunidade de ter contato com compositores de várias partes da América Latina foi uma experiência única e inesquecível para Oliveira. O compositor cita as consequências positivas que esse movimento trouxe para o ensino de música em geral, em BH e, especificamente, para as áreas de composição e interpretação.

---

[33] Entrevista com Eduardo Campolina, BH, 20 de junho de 2007.
[34] Entrevista com Nelson Salomé de Oliveira, BH, 21 de junho de 2007. Oliveira é professor da Escola de Música da Universidade Estadual de Minas Gerais – UEMG.
[35] *Ibid.*
[36] *Ibid.*

> Outra coisa legal que eu vi, eu presenciei a evolução técnica, artística em geral dos intérpretes. Como a composição desenvolveu aqui em BH, houve uma preocupação com o ensino, com a área musical inteira. Eu me lembro que a gente catava a dedo as pessoas que tinham boa vontade e condições de fazer uma boa interpretação da música atual. Hoje eu vejo a quantidade de alunos da nossa própria escola, a UEMG, (...) e até na UFMG. E a Fundação de Educação Artística arrebanhava todo mundo pra cursos de extensão, pra um aprimoramento. Hoje tem uma quantidade grande de pessoas que está num nível muito bom de execução e interpretação e também a questão da formação de grupos que, antigamente, a gente contava nos dedos.[37]

Perguntado a respeito da ideia de se realizar o V Encontro de Compositores e Intérpretes. Latino-americanos de BH, Oliveira expõe seus pontos de vista.

> O momento que nós passamos foi um e agora é outro. (...) Hoje a gente tem um amadurecimento maior sobre isso, menos cobrança a respeito de estilo, porque isso é um problema de cada um. Acho que o único critério pra se produzir um evento, mostrar um trabalho hoje é a qualidade, a adequação pra aquele tipo de evento. (...) Hoje o que não falta é assunto pra discutir. (...) Eu pergunto: será que a música de concerto, a arte tem um sentido social? Eu acho que tem e acho que isso não vai morrer como muita gente acha. (...) Será que as salas de concerto serão extintas? De jeito nenhum. Mas, tem uma coisa legal que o [maestro Sérgio] Magnani falou na época: vai chegar uma hora em que não se tem que fazer esses eventos específicos de música contemporânea, essa música vai estar no meio dos concertos. Isso já acontece hoje.[38]

Trazendo a questão da música de concerto para a atualidade, com muitos eventos de qualidade acontecendo em BH, assim como programas de encomendas de obras, Oliveira cita o seu exemplo: compôs sua primeira encomenda, a *Pequena Fantasia*, para orquestra de cordas, que "deu até pra comprar um bom piano usado". A peça tem um "[...] grau de dificuldade média, tem elementos da música tradicional misturados em alguns momentos com uma linguagem mais moderna".[39]

---

[37] Entrevista com Nelson Salomé de Oliveira, BH, 21 de junho de 2007.
[38] *Ibid.*
[39] *Ibid*. Oliveira já havia ganhado um concurso de composição em 1989, "deu só pra fazer uma farra com os amigos". Esta última encomenda partiu da Casa de Música de Ouro Branco e foi patrocinada pela Gerdau Açominas, por meio de Lei de Incentivo à Cultura-MEC. Além da *Pequena Fantasia* de Oliveira, outras quatro obras comissionadas foram apresentadas em 2007, pela Orquestra de Câmara de Ouro Branco, sob a regência do maestro Charles Roussin, num circuito que englobou Ouro Branco, Tiradentes e Belo Horizonte. As outras obas são *Peripécias* de Calimerio Soares, *Sinfonietta Terza* de Ernani Aguiar, *Noctâmbulos op. 177* de Rufo Herrera e *Concertino para viola e cordas* de Avelar Jr. Informações transmitidas por Oliveira por meio de *e-mail* de 31 de março de 2009. Em 2005, a Casa da Cultura já havia feita a encomenda a outros três compositores – Carlos Alberto Pinto Fonseca, Ronaldo Cadeu e Oiliam Lanna – além de Calimerio Soares e Ernani Aguiar. Retirado do programa. Rufo Herrera lembrou a importância desse fato para o crescimento do repertório de música de câmara brasileira. Entrevista com Rufo Herrera, BH, 23 de abril de 2007.

O professor e compositor Rogério Vasconcelos também participou dos eventos promovidos pela FEA. Vasconcelos recorda a sua fase inicial na composição e as chances de ouvir suas obras e de outros compositores. “A Fundação foi uma coisa maravilhosa! As primeiras coisas que eu compus, eu tive a oportunidade de ver os músicos tocando e apresentando em público. Inclusive tendo que sofrer os dissabores, os insucessos também, mas foi muito bacana. Foi um privilégio e um grande estímulo”.[40]

Fora a oportunidade que o grupo de jovens compositores mineiros teve de participar dos eventos promovidos pela FEA, Vasconcelos salienta a importância do público tomar contato com a música contemporânea:

> Acho que isso é o mais importante, esse é o ponto. Acho que a ideologia que mobilizava e gerava as justificativas políticas, inclusive pra conseguir o dinheiro, não era o mais importante. O envolvimento que criou nas pessoas era o mais importante. Eu me lembro que no I Ciclo, em 1984, tinha muito pouca gente. Foi um Ciclo de alto nível técnico, com poucos intérpretes e um público pequeno. Nos vários anos de Ciclos, o público aumentava, os espaços lotavam. Era impressionante![41]

Indagado a respeito da possível realização do V Encontro de Compositores e da viabilidade de se discutir o tema identidade cultural, Rogério Vasconcelos acredita que a questão ainda possa retornar, “[...] porque a própria idéia de encontro, de alguma maneira está fundamentada num regionalismo, numa idéia de que a América Latina tem uma identidade”. Para Vasconcelos, “[...] esses Encontros foram fruto de um momento, onde essas questões de identificação e resistência aos domínios europeus [eram fundamentais]. (...) O Encontro estava mobilizado por uma ideologia que defende uma legitimidade da idéia de produção latino-americana”. Hoje, a questão central deveria estar situada “na produção de coisas fortes, que mexam com as pessoas, que sejam significativas e expressivas”. Sob esse aspecto, se “[...] a música de concerto atinge uma parcela pequena da sociedade, isso é sabido pela história”, por outro lado, “[...] ela tem um significado muito grande, porque ela trabalha com a força da imaginação, com um universo poético muito intenso”. Para Vasconcelos, “isso é de grande valor”.[42]

Vasconcelos fala sobre Berenice Menegale: “uma pessoa muito interessante”.

---

[40] Entrevista com Rogério Vasconcelos, Porto Alegre, 17 de julho de 2007.
[41] *Ibid.*
[42] *Ibid.*

> Primeiro, ela era muito receptiva à diversidade, ela sabia sempre superar as diferenças. Segundo, ela foi muito estimulante para os jovens, estava sempre dando oportunidades, voz aos mais jovens. Terceiro, que é uma coisa muito importante, ela é uma grande artista. Essas coisas não ficavam no palavrório, mas se concretizavam em realizações. Teve momentos mais felizes e outros menos, mas isso faz parte do processo. (...) Com toda essa sua abertura, essa capacidade de acolher as diferenças, ela sabia dizer não. Ela disse não pra pessoas-chave na história da música brasileira, por exemplo, o Marlos Nobre. Se você olhar nos programas a participação do Marlos Nobre era praticamente nula. Tem uma outra compositora argentina, Alicia Terzian, que também tem uma participação muito reduzida. Se você acompanhar os eventos internacionais, é uma pessoa que está [em destaque]. Essas pessoas quando tiveram oportunidades politicamente destacadas, não souberam compartilhar.[43]

Frequentemente lembrada pelas suas qualidades artísticas, humanas e intelectuais, o compositor Antônio Carlos Borges Cunha destacou o importante trabalho de Berenice Menegale junto ao movimento de música contemporânea em Minas Gerais, o que deveria lhe valer uma tese de doutorado.

> A importância que esses Encontros e Festivais tiveram [diz respeito] à ética da Berenice. Não é só a competência. É a abertura para diferentes possibilidades estéticas, aparentemente contraditórias. É fantástico isso! De alguma forma, a gente tentou ser assim no Encompor, inclusive fazendo com que a seleção das obras fosse feita por uma comissão de pessoas que pensa diferente. Queremos pessoas que tenham outras experiências, que venham de outros lugares. Pra mim, essa questão ética é fundamental.[44]

Para Cunha, os festivais de Minas que se propuseram a uma mostra e reflexão sobre a música latino-americana encontraram ambiente propício na FEA, pois ela é um centro de produção musical que está sempre procurando se atualizar.

> A minha percepção, inclusive por ter hoje um orientando de BH, que é o Rogério Vasconcelos, e por ter também colegas e amigos como o Rubner, eu percebo a seriedade, a honestidade e a abertura estética. Isso pra mim tem a ver com todo esse ambiente que se inclui na Fundação de Educação Artística: a mentalidade, a ideologia, no sentido amplo, a ética e o respeito que a Berenice Menegale tem com

[43] Entrevista com Rogério Vasconcelos, Porto Alegre, 17 de julho de 2007.

[44] Entrevista com Antônio Carlos Borges Cunha, Porto Alegre, 19 de julho de 2007. Cunha e Celso Loureiro Chaves, seu colega da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRG, foram diretores artísticos do Encontro de Compositores Latino-Americanos – Encompor durante um período. Segundo a coordenadora geral, Hélvia Miotto "[...] o Celso e o Cunha são pessoas de extremo profissionalismo. Eles têm uma visão cultural de mundo extraordinária". Entrevista com Hélvia Miotto, Porto alegre, 18 de julho de 2007.

> as mais diferentes possibilidades estéticas da música nova. Isso pra mim foi o mais importante.[45]

Ainda sobre Berenice Menegale, acrescentamos o comentário do argentino Mariano Etkin que participou do II Encontro de Compositores e retornou a BH em 1989 para o 6º Ciclo de Música Contemporânea.

> Eu a conheci [Berenice] no 6º Ciclo e é uma mulher muito dinâmica, mas também muito sensível; uma dama muito elegante, muito educada. Porque muitas vezes a gente encontra uns organizadores que são muito toscos, oportunistas. E também existem outros que querem organizar um evento dessa natureza somente por interesse político, ou seja, a música contemporânea lhe interessa somente como um meio de projeção política. Para mim, a Berenice reúne todas essas condições ao mesmo tempo: é uma pessoa simples, mas é uma grande pessoa e realmente interessada no assunto. Eu a cumprimento e lhe agradeço muito por tudo.[46]

Etkin tem participado de diversos eventos de música contemporânea na América Latina – Cursos Latino-americanos de Música Contemporânea, Festivais Latino-americanos na Venezuela, no México, em Cuba e no Chile – e tem ciência das dificuldades de se conseguir apoio político e financeiro do governo para realizar e manter os eventos "[...] para que não sejam iniciativas isoladas. Daí a importância dos eventos de BH, por haver uma continuidade".[47]

Oiliam Lanna comenta a importância que os Ciclos de Música Contemporânea e Encontros de Compositores tiveram na sua vida profissional. Foi por meio de convites para reger obras de câmara nesses eventos que Lanna acabou construindo uma carreira de regente, paralela a de compositor e docente. No período em que estudou com Arthur Bosmans (UFMG), Lanna teve uma breve experiência ao reger suas primeiras composições, por insistência de seu professor. Outro fator que o motivou a iniciar a carreira de regente foi a oportunidade de assistir concertos de música contemporânea em

[45] Entrevista com Antônio Carlos Borges Cunha, Porto Alegre, 19 de julho de 2007.

[46] Entrevista com Mariano Etkin, Buenos Aires, 1º de maio de 2006. Do referido compositor foram apresentadas as seguintes obras: em 1ª audição mundial, *Lócus solus,* para dois percussionistas, executada pelo Duo Diálogos de São Paulo no 6º Ciclo; em estreia local, as obras *Caminos de caminos,* para mezzo-soprano e conjunto instrumental, no III Encontro, em 1992 e *La Naturaleza de las cosas,* para pequeno grupo instrumental, no 4º Encontro de Compositores e Intérpretes, em 2002. Retirado dos programas.

[47] Entrevista com Mariano Etkin. Este compositor conheceu Eduardo Bértola por meio da *Agrupación Euphonia* de Buenos Aires que tinha o objetivo de tocar a música contemporânea do final da década de 1950 e início de 1960. Com Guerardo Gandini e Armando Krieger organizou concertos nos quais foram apresentadas obras de Bértola.

Montreal (Canadá) durante o mestrado, muitos deles conduzidos por Serge Garant, que Lanna considera do mesmo nível e talento da geração de Pierre Boulez.[48]

Em BH, Lanna regeu diversos trabalhos de colegas e de compositores consagrados, como Eduardo Bértola, Dante Grela e Koellreutter, e considera extremamente importante o contato com o compositor quando está preparando uma obra.[49] Sua carreira de regente vem ganhando repercussão em função do repertório abrangente que possui e que está em constante crescimento. Para Lanna, a música de qualquer época merece a sua atenção, seja ela contemporânea, tradicional ou popular, desde que determinadas obras lhe agrade.[50]

Sobre o período de polarização entre nacionalismo e vanguarda, Lanna chama a atenção para um equívoco que houve com relação ao compositor Camargo Guarnieri, considerado por muitos como ultrapassado. Para Lanna, ainda há um desconhecimento a respeito de grande parte de sua obra, principalmente as das últimas décadas (Guarnieri faleceu em 1993).[51] Como exemplo de possibilidade de síntese entre nacionalismo e vanguarda, Lanna cita a obra de Oliveira, *Instantes I* – em memória de Guerra-Peixe –, que possui traços nacionalistas dentro de uma linguagem moderna.[52]

Quanto ao compositor Guilherme Paoliello[53], o seu envolvimento com o movimento de música contemporânea em BH se deu, inicialmente, por meio do Grupo Oficina Multimédia. Juntamente com o violonista Rogério Vasconcelos e atores do Grupo, Paoliello criou a obra *A pobre Isa está sentada tão sentida*, que foi executada pelos três. Uma segunda experiência marcante para Paoliello foi a execução da obra *Cante* de Mario de Lavista, para dois violões, no IV Encontro, junto com Vladmir Agostini. "Aliás, foi uma das melhores participações que fiz, adorei tocar, a música é maravilhosa. Mario Lavista é incrível! Que compositor!"[54]

---

[48] Entrevista com Oiliam Lanna, BH, 26 de julho de 2007. Houve problemas com a gravação e, por isso, tivemos anotar as questões colocadas.

[49] De Eduardo Bértola, Lanna regeu o *Septeto para Matraga*, *Rituais do Imaginário* (projeto promovido pela Secretaria de Municipal Cultura, na gestão de Berenice Menegale, denominado *Acervo de Compositores Mineiros*) e *Cantos a Ho*.

[50] Entrevista com Oiliam Lanna. Em 2005, Lana regeu o *Réquiem* de Brahms e uma obra sinfônica de Debussy apresentada no *Ciclo Debussy*, promovido pela FEA, entre outros autores.

[51] Quando regeu o *Concertino para piano e orquestra* de Guarnieri no Projeto *Música do Século XX*, promovido pela FEA, Lanna aproveitou o contato com a pianista Laís de Souza Brasil, intérprete e antiga amiga de Guarnieri, para realizar algumas alterações na partitura, coisa que o próprio compositor fazia.

[52] Entrevista com Oiliam Lanna.

[53] Guilherme Paoliello é professor da Escola de Música da Universidade Federal de Ouro Preto e também desenvolve atividade pedagógica na FEA.

[54] Entrevista com Guilherme Paoliello, BH, 16 de junho de 2007.

Paoliello estudou composição com Koellreutter e Guerra-Peixe na Escola de Música, na década de 1980, e o contato com essas duas figuras foi fundamental para a sua vida, marcou-o profundamente, principalmente com relação à Koellreutter. Considerando que esse período coincidiu com o apogeu do movimento de música contemporânea em BH – a época dos Simpósios, dos primeiros Ciclos e Encontros – o fato de Paoliello ter sido um ouvinte assíduo a esses concertos foi o seu maior aprendizado. "Possivelmente, eu assisti a todos os concertos em todos os Encontros, ou quase todos". Sua intensa participação como público, receptor, lhe possibilitou fazer uma ampla leitura de todo o evento. "Hoje, olhando de longe, dá pra perceber como cada Encontro foi diferente do outro. O último, por exemplo, o mais recente, [teve] um outro tipo de discussão".[55]

Paoliello comenta as temáticas discutidas nos Encontros:

> [No início] a grande discussão era a questão da difusão da música, essa era a queixa dos compositores. Não havia um mecanismo para se difundir a música contemporânea latino-americana. Os próprios compositores não conheciam a música dos colegas das nações vizinhas. Esse é um problema estrutural da América Latina que sempre pecou por não se reconhecer. Enfim, as partituras não eram editadas, não chegavam até os músicos. No último Encontro, essa questão da difusão desapareceu, ninguém falava sobre isso. No século XXI, a difusão não é mais uma questão, tudo é difundido, a informação chega de tal maneira que não é esse mais o problema. Então, qual é o problema? Talvez seja a própria relação entre esse tipo de música e a sociedade, uma relação difícil. E a música contemporânea é uma forma cultural muito frágil que, nos dias de hoje, é difícil de avaliar como é que se difundiria uma música tipicamente latino-americana.[56]

Para Paoliello, é bastante significativo o fato desses eventos de música contemporânea em BH terem despertado o interesse de pessoas em pesquisar o assunto, pois isso tem permitido o resgate da memória e a produção de diversos trabalhos.[57] Além disso, esse movimento teve importante reflexo na educação musical.

> Aí você tocou no ponto mais importante de todos, porque se houve um lugar onde os eventos de música contemporânea tiveram um reflexo

[55] Entrevista com Guilherme Paoliello, BH, 16 de junho de 2007.
[56] *Ibid*.
[57] Paoliello está se referindo ao nosso atual trabalho de pesquisa sobre os Encontros de Compositores Latino-americanos de BH e ao seu: PAOLIELLO, Guilherme. *A circulação da linguagem musical: o caso da Fundação de Educação Artística (FEA-MG).* 224f. 2007. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, 2007.

> marcante e definitivo, acredito que tenha sido na educação musical. A educação musical deve à música contemporânea muita coisa. E a FEA foi um espaço onde o reflexo foi imediato porque o fato dela ter produzido e promovido os Encontros, isso refletiu em primeiro lugar aqui, no ensino da escola e que se espalhou de maneira geral. Não era possível mais uma educação musical nos moldes antigos, voltado para um tipo de música. (...) E a FEA, dentro das suas possibilidades que são pequenas, como você disse: "é uma escola que faz o que pode", ela incorporou alguns elementos, pelo menos foi o que eu pude ver pesquisando no meu trabalho, conversando com algumas pessoas.[58]

Lembrando que a falta de verbas era uma constante na realização desses eventos, perguntamos a Paoliello se a criação das leis de incentivo à cultura trouxe maiores possibilidades de divulgação para a música de concerto.

> O que ocorre é que essas leis funcionam da seguinte forma: precisa de uma empresa que se interesse em patrocinar um certo tipo de evento cultural. Isso também está ligado ao mercado, quer dizer, vai interessar mais a empresa, possivelmente, um evento que tenha uma ressonância maior no mercado. E aí continua o mesmo problema, porque a música contemporânea de concerto não vai competir mercado com nada porque ela vai perder. Então, fica no mesmo lugar, não avançamos nada. O que talvez não faça sentido hoje seja confinar esse tipo de pensamento musical, com essas características a um público específico ou a um tipo de evento específico. Talvez seja o caso de se pensar que essa música possa ser mais difundida em outros locais de circulação, como o teatro, o cinema, por exemplo. Mas, em relação à música contemporânea de concerto, tradicional, já se tem um olhar histórico sobre ela. Hoje eu não vejo mais nenhuma possibilidade de enfrentamento pra ela no mercado.[59]

Considerando a possibilidade da FEA vir a realizar o V Encontro de Compositores, Paoliello apresenta algumas temáticas a serem discutidas.

> Qual seria o diferencial da música latino-americana para que ela se assumisse e fosse reconhecida como uma coisa de valor cultural, assim como a literatura latino-americana? A literatura latino-americana é uma área forte e nunca dependeu de nenhum movimento formal. Os autores são independentes e foi o movimento mais importante de literatura do século XX. Não precisa nem citar os autores. Mas o que é que tem aqui e não tem na Europa, por exemplo, já que a comparação é sempre com a Europa, que tem tradição e recursos que nós não temos. Já os Estados Unidos têm recursos e nós não temos nem uma coisa nem outra. Nós temos é a cultura popular forte, viva e criativa. Coisa que, com certeza, a Europa não tem há muito tempo. E os compositores latino-americanos sempre se

[58] Entrevista com Guilherme Paoliello, BH, 16 de junho de 2007.
[59] *Ibid.*

> utilizaram dessa fonte, Villa-Lobos, vários outros e mesmo os mais recentes. Talvez seja algo no plano estético. Agora no plano estrutural, as dificuldades reais, talvez sejam ainda de difusão, mas num outro lugar, num outro espaço. Se essa música não circula é por quê? É porque ela não interessa mais? Se não interessa mais, falta alguma coisa nela.[60]

Paoliello chama a atenção para o risco de se criar uma vanguarda oficial.

> Quando se tem tradição e recurso disponível para um movimento cultural desse porte, que é a música contemporânea, corre-se também um outro risco, de se criar uma vanguarda oficial, que é o que acontece na França com o IRCAM [Institute de Recherche et de Coordination Acoustique/Musique], que é um lugar que eu imagino o poderio, mas é um centro estatal. Como é que o Estado vai financiar um tipo de ação cultural? Não é possível uma coisa dessas! Ainda mais para uma música de natureza de contestação, de criatividade, de rompimento. Eu acho isso contraditório. (...) A América Latina então, nem se fala. Aquele modelo não interessa, não funcionaria aqui também. A música contemporânea latino-americana é por natureza de contestação e de espaços alternativos.[61]

Em termos de recepção para a música contemporânea, Paoliello faz algumas considerações: a vanguarda tinha um inimigo claro – o conservadorismo e o próprio mercado – e, portanto, era avessa ao sucesso. "Fazer sucesso ou agradar era sinônimo de porcaria. A gente viu que não era. Muitas obras importantes do século XX fizeram sucesso, na literatura e na música também".[62] Com relação à música experimental, Paoliello acredita que ela "[...] esteja disseminada em vários espaços, na educação musical, na própria mídia e até na música popular que avançou muito, incorporou elementos da música erudita". Hoje não existe mais a fronteira entre música erudita e popular. (...) "Quer dizer, incorporar o popular e reconhecer o popular como um produto cultural tão legítimo e de valor como outro já é um assunto gasto".[63]

Professor da FEA, Rubner de Abreu ingressou na escola como aluno há trinta anos. Foi a partir de um curso com Koellreutter, em 1977, no Festival de Inverno que ele fora despertado para a música.

> Aquele curso me mobilizou muito, eu estava começando meus estudos formais de música e me chamou a atenção, naturalmente, o carisma e

[60] Entrevista com Guilherme Paoliello, BH, 16 de junho de 2007.
[61] *Ibid.* O trabalho de NASCIMENTO, Guilherme. *A avant-garde e as manifestações menores na música contemporânea.* São Paulo: Annablume/Fapesp, 2005, trata de questões relativas à vanguarda oficial e à vanguarda periférica, concluindo que não há espaço para a música latino-americana e a música popular.
[62] Entrevista com Guilherme Paoliello.
[63] *Ibid.*

> as idéias do Koellreutter. Eu vim estudar na FEA em 77 e, me parece que no 2º semestre desse ano veio dar aulas aqui o Mário Ficarelli, que é professor de composição da USP, por indicação do Koellreutter. Naquele ano, o Festival foi em BH e teve a presença de uns 7 ou 8 compositores – Dante Grela, Koellreutter, Willy Corrêa de Oliveira, Rufo Herrera, Bértola, León Biriotti e Lindembergue, ou talvez Mário Ficarelli. E eu conheci o Dante Grela que veio pela 1ª vez a convite do Eladio, porque eles tiveram contato nos Cursos Latino-americanos. (...) Na verdade, Eladio tinha esses contatos porque ele viajou muito, ele foi uma figura fundamental nesse processo todo da FEA.[64]

Com relação aos Encontros de Compositores, Abreu acredita que eles provocaram outros desdobramentos, porém, ainda não dimensionáveis.

> É provável que compositores de um lugar tenham sido convidados pra dar cursos em outros lugares, a partir dos contatos que eles fizeram aqui nos Encontros, troca de obras, enfim, isso tem sempre conseqüências. A gente não tem como avaliar porque está longe dos nossos olhos. Mas conosco, por exemplo, Edgar Alandia, que é um compositor boliviano que mora na Itália e esteve presente no último Encontro, esteve posteriormente em BH duas ou três vezes, inclusive no Festival de Inverno. Ou seja, são os reflexos desse movimento.[65]

Entretanto, pode-se perceber esse reflexo no ambiente da FEA e mesmo em BH.

> A realidade é que há uma influência muito grande dessa questão latino-americana na FEA [e em BH], através da pedagogia do Dante Grela (Oiliam Lanna, eu, Antônio Gilberto, Eduardo Campolina, Rogério Vasconcelos), que é parte de uma escola, de uma tradição que remonta Juán Carlos Paz, Francisco Kröpfl, ou seja, um foi professor do outro. Essa influência está presente nos concertos que sempre têm obras latino-americanas (...), a partir do acervo que a FEA adquiriu nesses Encontros. Sempre estão se executando coisas novas que vão chegando através do Eladio e outras pessoas. Um exemplo é o jovem compositor argentino Sérgio Fiedenbreiser que me mandou duas peças para serem executadas pela Oficina Música Viva nos próximos concertos.[66]

Para que o movimento de música latino-americana tivesse continuidade, Berenice Menegale admite que havia a necessidade de uma presença constante e empreendedora junto ao Centro de Criação e Difusão Musical. Entretanto, ressaltou que a realização do

[64] Entrevista com Rubner de Abreu, BH, 19 de junho de 2007.
[65] *Ibid.*
[66] *Ibid.* O grupo Oficina Música Viva, coordenado por Rubner de Abreu, teve início em março de 2006 e vem realizando concertos onde estão incluídas obras latino-americanas. O nome é uma homenagem a Koellreutter e aos compositores do grupo homônimo brasileiro.

IV Encontro, em 2002, deu um grande incremento ao Acervo de Obras Latino-americanas da FEA.[67]

Rufo Herrera, ex-coordenador do Centro Latino-americano, admitiu que havia a expectativa de criação de uma cooperativa para gravar obras e material didático, mas isso não veio acontecer, e salientou que o principal objetivo dos Encontros de Compositores não era divulgar a música latino-americana somente, o que poderia dar ao evento o caráter de congraçamento apenas, mas fazer circular essa música no continente. Era preciso, portanto, que todos os compositores fizessem esse trabalho em seus países. Quando uma obra da década de 1970 é apresentada num desses Encontros, representando uma defasagem de vinte, trinta anos da atualidade, dá uma mostra da falta de renovação de linguagem e do nível das escolas de música de alguns países latino-americanos, reforça Herrera.[68]

Finalizando, fazemos as seguintes considerações: tomando como referência a presença do público mineiro nos projetos culturais da FEA, formado por músicos profissionais e diletantes, artistas de várias áreas e leigos, consideramos que esta instituição realizou um importante trabalho de formação de público para a música contemporânea em geral, onde se incluem a brasileira e latino-americana, durante as décadas de 1980-1990. De uma outra maneira, este trabalho vem se estendendo à atualidade (no início do século XXI foi realizado o IV Encontro de Compositores e Intérpretes Latino-americanos de BH) com a realização dos projetos *Música do Século XX, Série Música Viva e Manhãs Musicais.*[69]

Ainda sobre aos reflexos do movimento de música contemporânea em outras instituições de Belo Horizonte, podemos citar dois importantes projetos destinados à nova geração de compositores mineiros promovidos pela Fundação Clóvis Salgado – *Concerto Minas Experimental*, que já prestou homenagem a três compositores: Eduardo Guimarães Álvares, Rogério Vasconcelos e Nelson Salomé – e o *Festival Minas: ontem, hoje e amanhã,* que promove o *Concurso Tinta Fresca*[70], um concurso de composição para jovens compositores.[71]

---

[67] A organização do Acervo está sob a responsabilidade da professora Valéria da Costa Val.

[68] Entrevista com Rufo Herrera, BH, 23 de abril de 2007.

[69] O projeto *Manhãs Musicais* apresenta recitais aos domingos com música de todas as épocas. Ele teve início em 1953 e foi idealizado pelo maestro Sérgio Magnani com o objetivo de divulgar a música do século XX. PAOLIELLO, Guilherme. *A circulação da linguagem musical: o caso da Fundação de Educação Artística (FEA-MG).* 224f. 2007. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, 2007. p.91.

[70] Como pudemos apreciar durante o II Encontro de Compositores Latino-americanos de BH, o nome *Tinta Fresca* foi utilizado pelo chileno Sergio Ortega para fazer referência a um projeto de incentivo aos

No campo universitário, Dante Grela será tomado como exemplo, primeiramente por meio de uma iniciativa local e, em seguida, no âmbito latino-americano. Dante Grela retornou a BH, em maio de 2008, a convite da Escola de Música da UFMG, para ministrar um curso de análise musical e fez o lançamento do seu último livro *Piano Contemporâneo – obras para piano e sons eletrônicos.* Grela realizou também uma palestra sobre a música latino-americana do século XX na Série Viva Música, promovida pela FEA e, em seguida, houve um concerto na Sala Sérgio Magnani com obras de sua autoria, dentre elas a estreia de *Música para piano y flauta.*[72]

Dante Grela é um exemplo incansável de militância em favor da música latino-americana, compromisso assumido ao longo de sua de vida artística e acadêmica. Grela faz um balanço da situação atual na Argentina. "Lamentablemente, no ha habido cambios demasiado significativos en cuanto a la problemática relativa a la difusión de la creación musical latinoamericana". Por meio de suas atividades de pesquisa, palestras e seminários, Grela nota "[...] una cierta toma de conciencia por parte de los músicos y los estudiantes de música, en cuanto a la importancia que presenta la creación musical de Latinoamérica de todas las etapas históricas". Com isso, pode-se considerar um certo avanço, "se oye un poco más de música de compositores latinoamericanos en determinados conciertos". Entretanto, em relação a "las instituciones de enseñanza musical de todos los niveles, se continúa sin brindar una formación profunda respecto de la creación musical de latinoamérica".[73]

Porém, há uma exceção: a Faculdade de Artes e Desenho da Universidade Nacional de Cuyo (em Mendoza) criou um Mestrado em Interpretação de Música Latino-americana do Século XX, local onde Grela ministra dois seminários sobre "Historia social de la creación musical latinoamericana". "Esta maestría está trabajando con un nivel excepcional y asisten maestrandos de diversos países de Latinoamérica. Por lo tanto, considero que se constituye en un punto importante de avance para el pensamiento y la práctica musical latinoamericana".[74]

---

jovens compositores do Conservatório de Paintin, na França. Passados 20 anos, é interessante observar os reflexos desse evento na vida cultural de BH por meio do projeto homônimo da Fundação Clovis Salgado.

[71] Os projetos foram implementados durante a direção artística de Sandra Almeida (2005-2009). Existe uma obra chamada *Ontem, hoje, amanhã* do compositor espanhol Ramón Barce, dedicada ao trio Eladio Pérez-González, Berenice Menegale e Walter Alves de Sousa, que foi apresentada no Brasil (BH, RJ e Santos) e em Madri. Em setembro de 2008, o projeto *Ontem, hoje, amanhã* realizou concerto com as três obras finalistas e outras duas obras: *Maria, Mater Gratiae* (ária ao pregador) de Horta Junior (século XIX) e *La Rue* de Arthur Bosmans (1908-1991), sob a regência de Fabio Moresco.

[72] Dados fornecidos pela professora Ana Claudia Assis da UFMG via *email.*

[73] Relato enviado pelo compositor Dante Grela via *email,* 17 de agosto de 2008.

[74] Mensagem enviada pelo compositor Dante Grela via email, 17 de agosto de 2008.

A título de informação, citamos outro exemplo de difusão da música latino-americana no âmbito universitário, desta vez em Uberlândia, com a realização do V Encontro Latino-americano de Percussão. O evento aconteceu entre os dias 3 e 7 de novembro de 2009, sob coordenação geral do prof. Eduardo Túlio, juntamente com o I Encontro Nacional de Professores Universitários de Percussão e foi promovido pela Universidade Federal de Uberlândia.[75] Nota-se a expressiva a presença de grupos de percussão vinculados à universidades (UFMG, UFU, USP, UFRJ, Universidade Federal da Bahia – UFBA, Universidade Federal da Paraíba – UFPB, Instituto de Artes da Unesp) e outras instituições, como Conservatório de Tatui, Duo Paticumpá, Percussividade/Brasília, Fundação Cultural da Patagônia, além do famoso grupo Tambuco do México. Houve uma ampla programação de concertos, workshops, palestras sobre temas relacionados à música erudita e popular e estava incluída uma comemoração pelo Dia da Percussão no Brasil (*Percussive Arts Society-Brasil*).[76]

Para a difusão da música latino-americana, há, portanto, a necessidade de se incentivar uma política cultural no interior das instituições acadêmicas. Caberá às universidades cumprir o seu papel de guardiã da cultura nacional e latino-americana, patrocinando a realização de eventos dessa natureza, estimulando o intercâmbio de professores e alunos, e as trocas de experiência e conhecimentos.

Caminhando para completar uma década da realização do IV Encontro de Compositores e Intérpretes Latino-americanos de BH, isso nos leva a pensar sobre as perspectivas para o futuro da FEA e o nível de envolvimento da nova geração de compositores e intérpretes frente a realidade atual: quais pessoas estarão preparadas para assumir a direção artística da escola e propor novos projetos culturais, suprindo as ausências inevitáveis de Berenice Menegale e Eladio Pérez-González?

[75] O evento contou com diversos apoios, dentre eles a Prefeitura Municipal de Uberlândia, Embaixada do México, Conservatório Estadual de Música de Uberlândia, Unirio e outros.

[76] Dentre os palestrantes, citamos Rodolfo Cardoso, Vina Lacerda, Neirimar da Silva, Fernando Rocha, Angel Frete/AR. Houve também um curso para atores ministrado pelo compositor Tim Rescala e um concerto de música cênica em sua homenagem.

FIGURA 15



Duo formado pelo barítono Eladio Pérez-González e a pianista Berenice Menegale em 1970

FONTES DOCUMENTAIS

Palestras e intervenções gravadas durante o I e II Encontros de Compositores Latino-americanos de BH

- compositores - Dante Grela, Jorge Molina, Manuel Juárez, Gustavo Molina, Vicente Moncho, Rufo Herrera, Eduardo Bértola, Antônio Jardim, Leonardo Sá, Luiz Carlos Csekö, Ricardo Tacuchian, Oiliam Lanna, Carlos Kater, Conrado Silva, Ernst Widmer, Paulo Costa Lima, Curt Lange, León Biriotti, Gerardo Guevara, Joaquin Orellana, Fernando Cerqueira, Héctor Tosár, Mário Lavista, Sérgio Ortega, Augusto Rattenbach, Mariano Etkin, Saul Gaóna, Rocio Brites, Carlos Farinas, Gilberto Mendes, Raul do Valle, Cláudio Santoro, Estércio Márquez, Guilherme Bauer, Ronaldo Miranda, Ilza Nogueira, Jamary Oliveira, Eduardo Campolina;
- intérpretes - Berenice Menegale, Eladio Pérez-González, Odette Ernest Dias, Beatriz Balzi, Paulo Sérgio G. Álvares, Eduardo G. Álvares, Celina Szrvinsk, Teodomiro Goulart, Paulo Affonso de Moura Ferreira;
- outros - Bohumil Méd (editor), Sandra Loureiro (diretora da ESMU da UFMG), Dagmar Bastos de Paula, (professora), Patrícia Claire (jornalista) e Bernardo Ilari (estudante).

Entrevistas

Rio de Janeiro - Ricardo Tacuchian - 21/11/06, Edino Krieger - 29/11/06, Odette Ernest Dias - 28/04/07
Belo Horizonte - Rufo Herrera – 23/04/07, Guilherme Paoliello – 16/06/07, Nelson Salomé – 21/06/07, Gilberto Carvalho – 26/06/07, Sérgio Freire – 18/06/07, Eduardo Campolina – 20/06/07, Eduardo Ribeiro – 28/06/07, Rubner de Abreu - 19/06/07, Oiliam Lanna - 26/06/07, Márcio Carneiro – 16/09/06, Berenice Menegale – 20/03/09.
Porto Alegre - Rogério Vasconcelos – 17/07/07, Antônio Carlos Borges Cunha – 19/07/07, Hélvia Miotto –18/07/07
Buenos Aires/Argentina – Mariano Etkin –, 01/05/06, Hilda Dianda - 02/05/06, Mirta Herrera - 02/05/06, Dante Grela – Rosário, 03/05/06.
Montevidéu/Uruguai - Coriún Aharonián –05/05/06, León Biriotti – 06/05/06.

Programas de Eventos

II ao XIII Festival de Inverno de Ouro Preto, XIV ao XVII Festival de Inverno de Diamantina e XVIII Festival de Inverno de São João del-Rey.
I ao IV Encontros de Compositores Latino-americanos de BH,
I ao VII Ciclos de Música Contemporânea de BH,
I ao V Simpósio para Pesquisadores em Música Contemporânea,
Festival de Música da Guanabara,
I Festival de Música das Américas,
I Encontro Interamericano de Música Contemporânea do Rio do Janeiro,
I Festival de Música do Terceiro Mundo,
I ao VI Encompor,
I Encuentro Latinoamericano de Musica do México,
Boletim do Centro Latino-americano de Difusão e Criação Musical, editado em 1988.
Concerto Circuito Cultural 2007 – obras comisionadas – com a Orquestra de Câmara de Ouro Branco.

Demais Fontes Documentais

<u>Festival de Inverno de Ouro Preto:</u>
Folder, Programas e Boletins dos Festivais de Inverno de Ouro Preto;
Discurso de encerramento do I Festival de Inverno, proferido pelo Reitor em exercício, prof. Gerson Brito de Melo Bóson;
Carta expedida pelo presidente da FEA Caio Mário da Silva Pereira, endereçada ao Ministro da Educação e Cultura, 15/02/1968;
Carta datilografada do reitor da UFMG, prof. Marcelo de Vasconcellos Coelho, sem data;
Relatório do VII Festival de Inverno de Ouro Preto; organização e texto de Manoel Marcos Guimarães;
Rascunho datilografado da programação da FEA para os primeiros Festivais de Inverno de Ouro Preto;
Carta-resposta de Bértola ao convite de Eladio, Buenos Aires, 1975;
Carta assinada por Berenice Menegale, dirigida ao Sr. Manoel Diégues Júnior, da Funarte, Belo Horizonte, 01/06/1976;

Carta de Eladio datada de 07 de julho de 1977, datilografada e xerocada, doada por Berenice Menegale;
Cartas enviadas pelo coordenador geral (José Eduardo da Fonseca), pela Coordenadora de Música do Festival (Berenice Menegale); por Eladio Pérez-González aos professores do XI Festival de Inverno;
Documento com timbre da Universidade Federal de Minas Gerais, contendo a proposta básica da área de Música para o XVII Festival de Inverno;

I Encontro de Compositores Latino-americanos de Belo Horizonte:
Folder com a programação do I Encontro;
Documento com timbre da Universidade Federal de Minas Gerais, contendo a proposta básica da área de Música para o XVII Festival de Inverno;
Documento dirigido ao Embaixador da Venezuela, em nome do Festival de Inverno (FI/048/84), BH, 28 de maio de 1984;
Folha datilografada com a marca da FEA, divulgando o evento;
Transcrições de 12 CDs com a seguinte numeração 01A, 01B, 02, 03, 04, 05, 06, 07, 08A, 08B, 09A e 09B, gravado originalmente de 10 fitas cassetes.

II Encontro de Compositores Latino-americanos de Belo Horizonte:
Folder com a programação do II Encontro;
Boletim do Centro de Criação e Difusão de Música Latino-americana;
Transcrições de 09 CDs com a seguinte numeração 01, 02, 03, 04, 05, 06, 07, 08, 09, gravado originalmente de 08 fitas cassetes.

III Encontro de Compositores Latino-americanos de Belo Horizonte:
Folder com a programação do "Música Contemporânea Latino-americana"

IV Encontro de Compositores Latino-americanos de Belo Horizonte:
Folder com a programação do IV Encontro de Compositores

Outros:
Encarte do CD de Odette Ernest Dias, produzido pelo Selo Rádio MEC;
Catálogo Geral de 2005 da Academia Brasileira de Música;

Catálogo de obras do compositor Edino Krieger, patrocinado pelo Instituto Municipal de Arte e Cultura do Rio de Janeiro (RIOARTE), s.d.;
Folder do CD Gilberto Mendes – Chamber Music;

Jornais

Diário Popular, São Paulo
El Intransigente, Salta (Argentina)
Estado de Minas
Estado de São Paulo
Folha de São Paulo
Jornal do Brasil
Jornal: Diário da Tarde.
Jornal do Comércio Jornal do Comércio

BIBLIOGRAFIA

AHARONIÁN, Coriún. *Educacion, Arte, Música.* Montevidéu, Ediciones Tacuabé, 2004.

ALMEIDA, Maria Herminia Tavares de; WEIS, Luiz. Carro-zero e pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média no regime militar. In: NOVAIS, Fernando. (Org.). *História da vida privada no Brasil*: contrastes da intimidade contemporânea. v, 4. São Paulo: Cia das Letras, 1998.

ASSIS, Ana Cláudia de. *Os doze sons e a cor nacional:* conciliações estéticas e culturais na produção musical de César Guerra-Peixe (1944-1954). Doutorado em História pela UFMG, 2006.

BLOCH, Marc. *Apologia da História ou o Ofício do historiador.* Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade:* Lembrança de velhos. São Paulo: Cia das Letras, 1994.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas.* Introdução, organização e seleção de Sergio Miceli. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.

BURKE, Peter (org.). *A Escrita da História:* novas perspectivas. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora da Unesp, 1992.

CANDÉ, Roland de. *História Universal da Música*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

CARDOSO, Elisabetta G. de Guimarães. *Educação Superior no Triângulo Mineiro:* o Conservatório Musical de Uberlândia (1957/1969). 220f 2004. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Centro Universitário Mineiro, 2004.

CONTIER, Arnaldo Daraya. *Brasil Novo – Música, Nação e Modernidade:* os anos 20 e 30. Tese de Livre Docência em História pela USP, 1988, volumes 01 e 02.

DONGHI, Túlio Halperin. *História da América Latina.* Tradução de Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

ECO, Humberto. *Como se faz uma tese.* São Paulo: Editora Perspectiva, 2005.

ELIAS, Mozart. *Sociologia de um gênio.* Tradução: Sérgio Góes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1995.

FREIRE, Sérgio. *Do conservatório à escola:* 80 anos de criação musical em Belo Horizonte / Sérgio Freire, Alice Belém, Rodrigo Miranda. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

FREIRE, Wanda. *Música e sociedade:* perspectiva histórica e reflexão aplicada ao ensino superior de música. In: Iº Encontro da ABEM, 1992.

FREYRE, Gilberto. *Americanidade e latinidade da América Latina e outros textos afins.* Organização: Edson Nery da Fonseca. Brasília: Editora da UNB e São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2003.

GARCIA, Silvana. *As trombetas de Jericó:* teatro das vanguardas históricas. São Paulo: Hucitec, 1997.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance.* São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

GROUT, D. & PALISCA, C. *História da Música Universal***.** Lisboa: Gradiva, 1997.

HARNONCOURT, Nikolaus. *O Discurso dos sons:* caminhos para uma nova compreensão musical. Tradução de Marcelo Fagerlande, revisão de Maria Tereza Resende Costa e Myrna Herzog. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

HOBSBAWM, Eric. *Era dos Extremos:* o breve século XX (1914-1991). Tradução de Marcos Santarrita, Revisão técnica de Maria Célia Paoli. São Paulo: Cia das Letras, 1995.

JACOBY, Russel. *O fim da utopia:* política e cultura na era da apatia. Tradução Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2001.

KATER, Carlos. *Eunice Katunda:* musicista brasileira. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2001.

_____. *Música Viva e H. J. Koellreutter*: movimentos em direção à modernidade. São Paulo: Musa Editora/Atravez, 2001.

LOVAGLIO, Vânia Carvalho. *Eladio Pérez-González:* um militante da música contemporânea brasileira. Dissertação de Mestrado em História pela UFU, 2002.

MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

MASSIN, Jean & MASSIN, Brigitte. *História da Música Ocidental.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

MENDES, Gilberto. *Uma odisséia musical:* dos mares do Sul à elegância pop/art déco. São Paulo: Editora da USP e Editora Giordano, 1994.

NASCIMENTO, Guilherme. *A avant-garde e as manifestações menores na música contemporânea.* São Paulo: Annablume/Fapesp, 2005.

NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira.* Segunda edição revisada e ampliada por Saloméa Gandelman. Rio de Janeiro; Contra Capa Livraria, 2008.

_____. *Música Contemporânea Brasileira.* São Paulo: Ricordi, 1981

OLIVEIRA, Nelson Salomé de. *A Música Contemporânea em Belo Horizonte na década de 80.* 129f. 1999. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro, 1999.

OSBORNE, Charles. *Dicionário de Ópera.* Tradução: Júlio Castañon Guimarães. (Verbetes brasileiros de Marcus Góes). Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1987.

PAOLIELLO, Guilherme. *A circularidade da linguagem musical:* o caso da Fundação de Educação Artística. Tese de doutorado em Educação pela UFMG, 2007.

PATRIOTA. Rosângela. *Vianinha:* um dramaturgo no coração de seu tempo. São Paulo: Editora Hucitec, 1999.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *O que é contracultura?* São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

RAYNOR, Henry. *História social da música:* da Idade Média a Beethoven. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara S.A., 1986.

REIS, Sandra Loureiro de Freitas. *Escola de Música da UFMG, um estudo histórico (1925-1970)*. Belo Horizonte: Luzazul Cultural, 1993.

SAID, Edward. *Representações do intelectual:* as Conferências Reith de 1993. Tradução Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SANTOS, Paulo Sérgio Malheiros dos. *Músico, doce músico.* Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

SKIDMORE, Thomas. *Brasil:* de Castelo a Tancredo (1964-1985). Tradução de Mário Salviano Silva. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

SOARES, Teresinha Rodrigues Prada. *A utopia no horizonte da música nova.* 202f. 2006. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2006.

TRAGTENBERG, Lucila. *Intérprete-cantor:* processo interpretativo em reciprocidade criativa com o compositor na música contemporânea através dos intérpretes da obra de Luiz Carlos Csekö. 196f. 1997. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1997.

TOHMPSON, Paul. *A voz do passado, história oral.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

WEBERN, Anton. *O caminho para a música nova.* Tradução Carlos Kater. São Paulo: Editora Novas Metas, 1984.

ARTIGOS

ANTUNES, Jorge. *'Sinfonia das Buzinas': o sublime e o útil na fronteira entre o medo e a ousadia.* In Brasiliana, nº 07, janeiro de 2001 (Rio de Janeiro: ABM).

FREIRE, Sergio & RODRIGUEZ JR, Avelar. *A produção musical de Eduardo Bértola (1939-1996)* in Revista Opus nº 6, outubro de 1999. www.anppon.iarunicamp.br/opus/indice6.htm

JUSTINO, Maria José. *Arte e Cultura: a formação pela arte globalizado.* In: Unicultura/Pró-Reitoria de Extensão da UFRGS. Porto Alegre: Editora da Universidade, 2002.

LUCAS, Marcos. *A música polonesa dos anos 60-70 e sua influência na música brasileira.* In Brasiliana, nº 06, setembro de 2000 (Rio de Janeiro: ABM).

MIX, Miguel Rojas. *Universidad y cultura en un universo globalizado.* In: Unicultura/Pró-Reitoria de Extensão da UFRGS. Porto Alegre: Editora da Universidade, 2002.

PARASKEVAÍDIS, Graciela. *Eduardo Bértola,* Revista del Instituto Superior de Música, Universidad Nacional del Litoral, nº 08, 2001, Santa Fé, Argentina.

RIBEIRO, Renato Janine. *A Universidade e a cultura.* In: Unicultura/Pró-Reitoria de Extensão da UFRGS. Porto Alegre: Editora da Universidade, 2002.

PÉREZ-GONZÁLEZ, Eladio. Viabilidade e alcance da Extensão na música erudita in Extensão e Música Erudita. Belo Horizonte, 1971 (não editado).

SADER, Emir. *Viva o povo latino-americano!* Folha de São Paulo, 23/01/06, f.A3.

TACUCHIAN, Ricardo *O Terceiro Mundo afina sua música,* de autoria de, in Revista do Brasil, nº 3, 1985 (Rio de Janeiro: Secretaria de Ciência e Cultura).