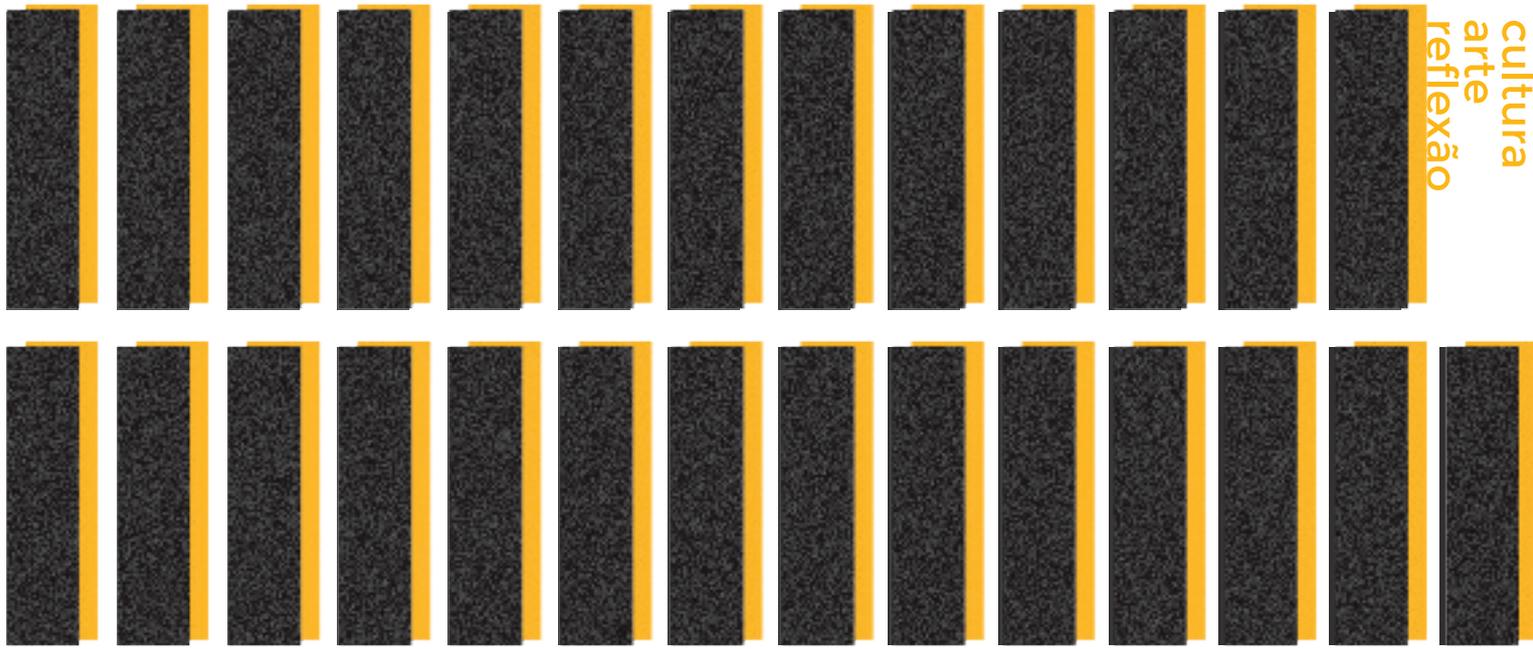




tom

cultura
arte
reflexão



**MÚSICA E
CONCERTO E
CONTEMPORANEIDADE
E BRASIL**
— CRIAÇÃO, REFLEXÃO E INSERÇÃO

tom_ufpr | v4. n8 | dez.2018

ISSN: 2448-136X





Foram feitos todos os esforços para identificar os proprietários de direitos autorais. Qualquer erro ou omissão accidental pedimos, por favor, que comunique a equipe do TOM UFPR para as devidas providências.

TOM UFPR é uma publicação de periodicidade semestral dedicada à arte e à cultura produzida pela Coordenadoria de Cultura da Pró-Reitoria de Extensão e Cultura da Universidade Federal do Paraná.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

REITOR Ricardo Marcelo Fonseca

VICE-REITORA Graciela Inês Bolzón de Muniz

PRÓ-REITOR DE EXTENSÃO E CULTURA Leandro Franklin Gorsdorf

COORDENADORA DE CULTURA Claudia Madruga Cunha

ISSN 2448-136X

EQUIPE TOM UFPR

Autor Corporativo Coordenadoria de Cultura da Pró-Reitoria de Extensão e Cultura da Universidade Federal do Paraná.

ENDEREÇO

Travessa Alfredo Bufrem, 140 3ºAndar, Centro CEP 80020040 Curitiba_PR

e-mail tomcadernodeensaios@ufpr.br

Telefone (41) 3310-2832

EDITOR Ronaldo de Oliveira Corrêa

COORDENAÇÃO EDITORIAL Patricia Guilhem de Salles

CURADORIA Harry Crowl

PROJETO GRÁFICO Victor Uchoa

NOTAS DISSONANTES Atli Ellendersen; Beetholven Cunha | Diogo Carlos Wasilinski | Fabiane Nishimori Ferronato | Irineu Franco Perpetuo | Ivan Moody | Luiz Guilherme Pozzi | Quarteto Boulanger | Ricardo Bernardes | Rosemari Enns Crowl | Sérgio Dias

COLABORADORES CONVIDADOS Aloísio Schmid | André Egg | Disleine Freitas | Douglas Fróis | Guilherme Romanelli | Irineu Franco Perpétuo | Juarez Bergmann | Marcos Solivan | Semitha Cevallos | Wellington Bujokas

REVISÃO Rebeca Pinheiro Queluz

PERIODICIDADE SEMESTRAL

Endereço eletrônico issuu.com/tom_ufpr



SUM
SUMÁRIO
SUMÁRIO
ÁRIO **SUMÁRIO**
SUMÁRIO
ÁRIO **SUMÁRIO**
SUMÁRIO
ÁRIO **SUMÁRIO**
ÁRIO

6 APRESENTAÇÃO**8 ERRÂNCIAS SONORAS****14 ERRÂNCIAS VERBAIS**

- 16** Música Contemporânea em Curitiba:
Um Ensaio Histórico | André Egg
- 52** Vai Algo Além De Villa-Lobos Aí?
| Wellington Bujokas
- 72** É Estranho! Você Gosta? | Dislene Freitas
- 76** O Minimalismo no Cenário da Música
Brasileira de Concerto | Semitha Cevallos
- 88** Claudio Santoro, Uma Trajetória
| Irineu Franco Perpétuo

94 DAR O TOM

- 96** Reflexões Sobre a Criação Musical:
Entrevista com Harry Crowl
| Wellington Bujokas

122 ERRÂNCIAS VISUAIS

- 124** Acervo da UFPR
- 127** Aloísio Schmid
- 133** Douglass Frois
- 135** Guilherme Romaneli
- 139** Marcos Solivan
- 144** Peças Gráficas da
Orquestra Filarmônica
- 145** Juarez Bergmann Filho

154 NOTAS DISSONANTES

- 156** Rosemari Enns Crowl
- 156** Beetholven Cunha
- 157** Diogo Carlos Wasilinski
- 157** Atli Ellendersen
- 158** Fabiane Nishimori Ferronato
- 159** Ivan Moody
- 160** Irineu Franco Perpetuo
- 161** Luiz Guilherme Pozzi
- 162** Ricardo Bernardes
- 162** Quarteto Boulanger
- 163** Sérgio Dias

165 POST SCRIPTUM

- 166** Um número dedicado à música!
| Amanda Melo

172 PÁGINAS AMARELAS

ORQUESTRA FILARMÔNICA DA UFPR — UMA TRAJETÓRIA

A Orquestra Filarmônica da UFPR é hoje um conjunto musical aberto a todos das comunidades acadêmica e externa que estejam aptos e que dela desejem participar. Seu propósito é apresentar **música de concerto** de todas as épocas. Com uma trajetória de mais de 50 anos, e profundamente inserida na história da música do Paraná e mesmo do Brasil, **é a mais antiga de Curitiba**. Temos orgulho em poder afirmar que todos os grupos musicais hoje em atividade em Curitiba são, de alguma forma, derivados da nossa orquestra, que nos últimos anos expandiu de forma significativa a sua atuação. Desde obras contemporâneas, especialmente criadas para a sua formação, até as primeiras apresentações nos tempos atuais de criações de compositores brasileiros pouco lembrados dos séculos XVIII e XIX acontecem com frequência.

No início, sua atividade era marcada por uma prática de música de concerto de caráter mais amador com uma finalidade essencialmente educativa e com pouca variedade de repertórios. Nesta sua nova fase, de um novo protagonismo na cena musical de Curitiba, a OFUFPR vem ganhando destaque através, inclusive, dos meios digitais de comunicação e difusão.

A relação da orquestra com a Universidade Federal do Paraná iniciou-se em 1962 com uma Orquestra Sinfônica formada por **músicos amadores** que já existia em Curitiba e suas atividades aconteciam de forma ininterrupta desde a década de 1940. Mais adiante, a necessidade de formação de jovens instrumentistas, para que um trabalho profissional fosse realizado no futuro, fez com que estudantes das várias escolas privadas de música da cidade fossem reunidos através da iniciativa do maestro Gedeão Martins, por sugestão do músico Fernando Thá, e formassem uma Orquestra Junior para crianças e adolescentes para atender esta alta demanda de formação musical. Já na década de 1970, esta orquestra jovem contava com 70 integrantes e era dirigida pela violinista Hildegard Soboll Martins, que também mantinha uma importante classe de instrumentos de cordas nas dependências da orquestra. Nessa época, a orquestra teve grande visibilidade e, inclusive, viajou por outros estados brasileiros. A criação, na década de 1980, da atual Orquestra Sinfônica do Paraná não teria sido possível sem o trabalho de formação da Orquestra Juvenil e a prática da orquestra da universidade. Com a aposentadoria de Gedeão Martins e

Hildegard Soboll Martins, no início da década de 1990, a Orquestra da UFPR, já parte integrante da Pró-Reitoria de Extensão e Cultura da UFPR, esteve sob a direção dos maestros Edilberto Vasconcelos, Paulo Torres, da maestrina Hella Gilda Wall Epp e do compositor Rodolfo Coelho de Souza até o ano de 2001, que foi o primeiro a introduzir um repertório mais atual e comprometido com uma visão acadêmica moderna, apesar das grandes limitações técnicas encontradas para tal finalidade.

Mesmo enfrentando dificuldades administrativas para a manutenção de seus quadros com músicos voluntários na sua maioria, a OFUFPR teve um grande avanço do ponto de vista técnico e social nos últimos dez anos. Em 2010, Denise Mohr, que atuara como regente desde 2001, deixou a orquestra e Márcio Steuernagel assumiu a função de regente titular. Graças à atuação do novo maestro, o repertório foi então gradualmente ampliado. A nova experiência e a ousadia em executar obras de compositores de todas as épocas, incluindo muitos esquecidos, transformou a orquestra num importante núcleo de difusão da música de concerto em Curitiba, ao lado de instituições profissionais como a Camerata Antiqua e a Orquestra Sinfônica do Paraná.

Além dos concertos regulares da orquestra, outras atividades começaram a ser promovidas resultando não somente numa maior integração com a vida musical de Curitiba, mas também com vistas a uma maior projeção externa do grupo e seus integrantes. As atividades de música de câmara no TEUNI (Teatro Universitário) tornam-se regulares e a criação das “Bienais Música Hoje”, em coprodução com o “Ensemble Entre Compositores” se destacam no cenário da música contemporânea pelo intercâmbio com grupos de outros países. Em 2012, a UFPR comemorou o seu centenário e a Orquestra os 50 anos de existência dentro da instituição. Na ocasião, foram escritas obras dedicadas à efeméride pelos quatro compositores atuantes na universi-

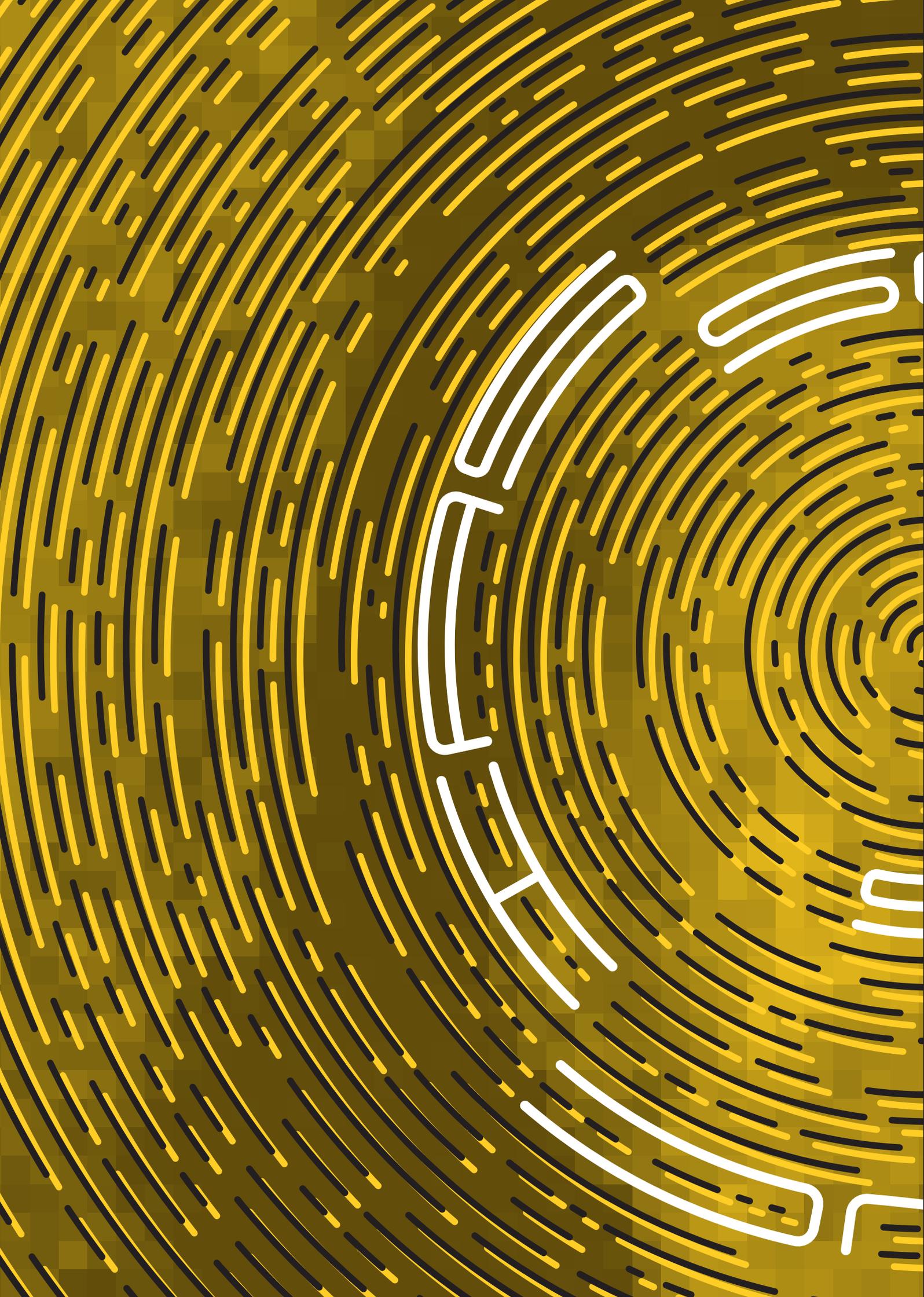
dade, Roseane Yampolschi, Maurício Dottori (ambos professores do DeArtes), Márcio Steuernagel e Harry Crowl. As criações para a OFUFPR foram registradas em CD. Neste momento, a orquestra começou a trabalhar com músicos profissionais em caráter permanente com vinda do violinista Dhiego Lima e da violista Fabiane Nishimori Ferronato, que têm sido fundamentais para o aprimoramento da qualidade técnica do conjunto.

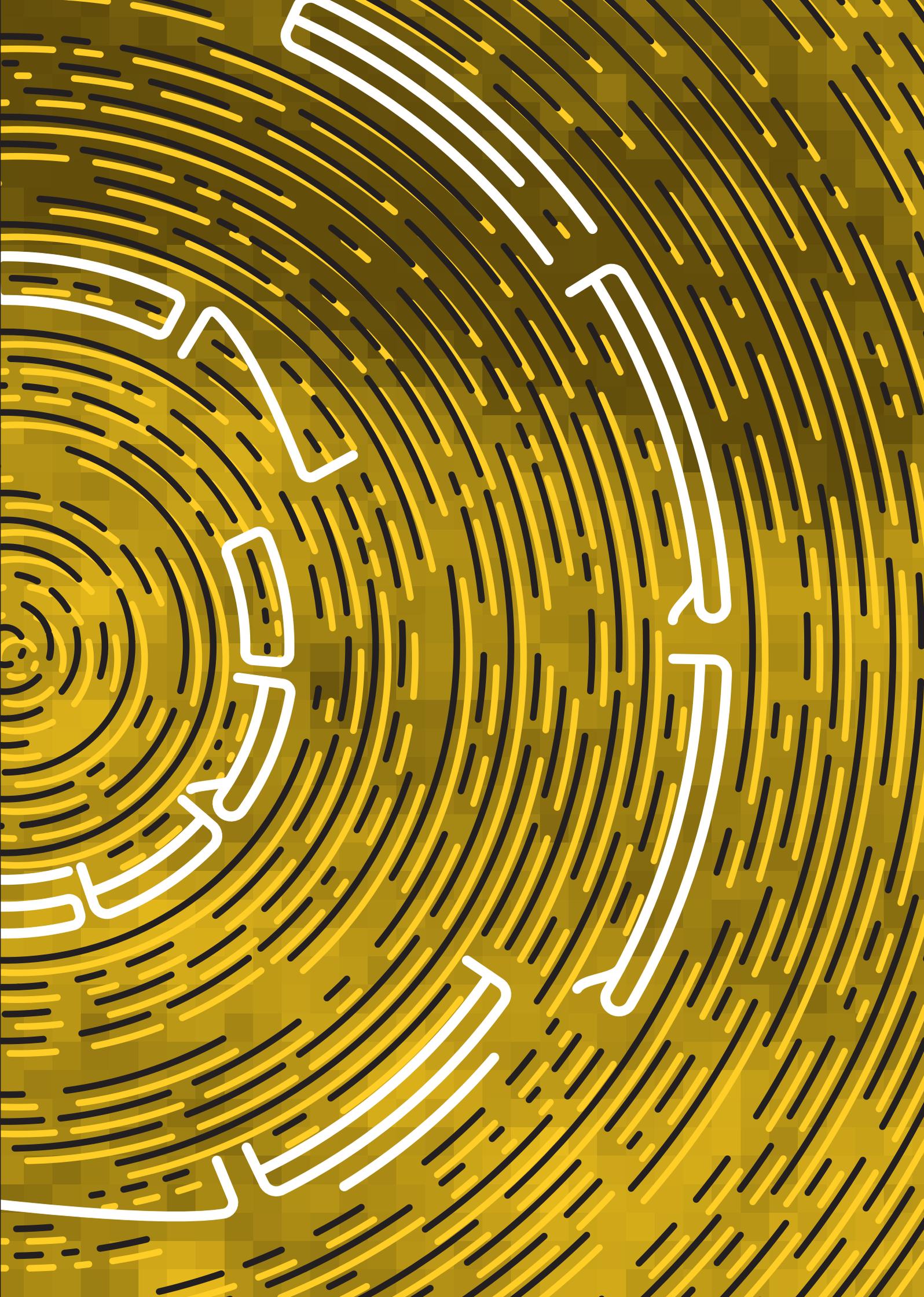
Neste oitavo número dos Cadernos TOM, uma série de artigos que interagem direta ou indiretamente com as atividades da Orquestra Filarmônica da UFPR nos últimos 18 anos, com destaque naturalmente para a criação e a pesquisa, são apresentados a partir das percepções do processo de difusão da música de concerto das mais variadas fontes, desde musicólogos, críticos musicais, profissionais acadêmicos da música e de outras áreas que interagem com a música até o olhar de alguém do público leigo.

HARRY CROWL

Diretor Artístico

Orquestra Filarmônica da UFPR







**Orquestra Sinfônica da Universidade
Federal do Paraná (1972) [LP]**

LADO A

Bachianas Brasileiras N° 4 (Heitor Villa-Lobos)
Prelúdio (Introdução)
Coral (Canto do Sertão)
Ária (Cantiga)
Dança (Miudinho)

LADO B

Trenzinho do Caipira (Heitor Villa-Lobos)
Carinhoso (Pixinguinha)
Devaneio (Bento Mossurunga)
Alvorada (Antônio Carlos Gomes)

ORQUESTRA SINFÔNICA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

Em 1946, 3 jovens universitários, Kallil Rahe, Hélio Brandão, Gabriel Machado e o Capitão Flamarion Pinto de Campos reuniram-se, a fim de traçarem planos para a formação de uma Orquestra de Concertos. O fruto desta reunião foi a fundação da Orquestra Estudantil de Concertos que, após exaustivas pesquisas em faculdades, diretórios estudantis, escolas e outros centros culturais, conseguiu realizar a sua primeira apresentação a 19 de dezembro do mesmo ano, nos salões do Circolo Militar do Paraná, sob a regência do Maestro Bento Mossurunga.

Em 1958, por ocasião da inauguração do Auditório da Retoria, o Magnífico Rector Flávio Suplicy de Lacerda incorporou à Universidade a Orquestra Estudantil de Concertos, hoje Orquestra Sinfônica da Universidade Federal do Paraná, a qual pelo Estatuto de 1970, constituiu-se num dos órgãos suplementares da Universidade. Naquele ano assumiu a direção artística da Orquestra o seu atual regente, Maestro Gedéao Martins.

Em 1971, o Magnífico Rector Algacyr Munhoz Mader, sensível às necessidades oriundas da evolução histórica da Orquestra, dotou-a de substancial recurso orçamentário, pro-

picando uma semi-profissionalização aos seus músicos e a execução de um arrojado plano de equipamento, mediante a aquisição de moderno instrumental importado.

Com aproximadamente 60 componentes, a Orquestra Sinfônica da Universidade Federal do Paraná é constituída de professores, estudantes e membros da comunidade. Cumpre destacar o trabalho de profundidade dos maestros Gedéao Martins e Hildegard Soboll Martins, que mantêm uma Orquestra Juvenil, integrada por crianças de 11 a 17 anos de idade, constituindo-se em autêntico estio da orquestra principal. Esta pequena orquestra, verdadeira escola de música, apresentou-se com amplo sucesso em programas nacionais de TV no Rio de Janeiro em 1971. Dentre tantas realizações da Orquestra, destacaram-se as seguintes: Gravação de um LP em 1960; apresentações no Teatro Municipal do Rio de Janeiro; no Teatro Municipal de São Paulo; no Palácio da Alvorada, em Brasília, para o Senhor Presidente da República e o Corpo Diplomático, em 1965; em Curitiba, sob a regência do Maestro Isaac Karabichevski e, posteriormente, concerto com o consagrado pianista Jacques Klein.

BENTO MOSSURUNGA (1879-1970)

Nascido na cidade de Castro, Paraná, trabalhou incansavelmente até seus últimos dias, nunca deixando de compor, tendo cantado principalmente as belezas naturais do seu Estado em peças para Orquestra, como Guai-racá, Dança Caiçira, Sonho e Devaneio, esta última inserida neste LP.

ANTÔNIO CARLOS GOMES (1836-1896)

"Fazer com facilidade o que é difícil para os outros, eis o que é talento; fazer o que é impossível às pessoas de talento, eis o que é o gênio — diz Amiel — e é a Carlos Gomes, que se deve aplicar a segunda parte da afirmação do filósofo ginebrino". (Salvatore Ruberti)

HEITOR VILLA-LOBOS

"Considero minhas obras como cartas que escrevi à Posteridade, sem esperar respostas". (Heitor Villa-Lobos)

ALFREDO DA ROCHA VIANNA JR — Pixinguinha (1898-)

"Se você tem 15 volumes para falar de toda a música popular brasileira, fique certo de que é pouco. Mas se dispõe apenas do espaço de uma palavra, nem tudo está perdido; escreva depressa: PIXINGUINHA". (Ary Vasconcelos)

THE SYMPHONY ORCHESTRA OF THE FEDERAL UNIVERSITY OF PARANÁ

In 1946, three young university students, Kallil Rahe, Hélio Brandão, Gabriel Machado and the Captain Flamarion Pinto de Campos met, in order to plan the formation of a Concert Orchestra. The result of this meeting was the foundation of the Student Concert Orchestra. After exhaustive research in Colleges, Student Organizations, Highschools and other Cultural Centers, the Orchestra managed to perform its first presentation, on the 19th of December of the same year, in the ball-room of the Circolo Militar do Paraná, under the regency of Maestro Bento Mossurunga.

In 1958, when the Rectory's Auditorium was inaugurated, the Student Concert Orchestra was incorporated to the University by the Rector Flávio Suplicy de Lacerda and named Symphony Orchestra of the Federal University of Paraná. By the Statutes of 1970, it was established as a supplemental department of the University. In the same year, its present conductor, Maestro Gedéao Martins, took over the artistic direction.

In 1971, Rector Algacyr Munhoz Mader, sensitive to the need that arose from the historical evolution of the Orchestra, endowed it with a

substantial budget. This gave its musicians the opportunity to become semi-professionals and also permitted the execution of a reequipement plan, the purchase of modern imported instruments.

Counting approximately 60 musicians, the Symphony Orchestra of the Federal University of Paraná is formed by teachers, students and community members. It is necessary to make stand out the great work of conductors Gedéao Martins and Hildegard Soboll Martins, who keep a Youth Orchestra, formed by teenagers whose ages vary from 11 to 17 years. The young musicians are an actual support of the main Orchestra. This small Orchestra, a real music school, had successful presentations in nation-wide TV programs in Rio de Janeiro in 1971. Among great lot of achievements of the Symphony Orchestra we should cite the following: a record produced in 1960; presentations at the Teatro Municipal do Rio de Janeiro; at the Teatro Municipal de São Paulo; in Brasília, for the Brazilian President and the Diplomatic Corps, in 1965; in Curitiba, under the regency of Maestro Isaac Karabichevski and later a concert with the famous pianist Jacques Klein.

BENTO MOSSURUNGA (1879-1970)

Was born in Castro, Paraná, and worked until his last days, never stopping composing. He liked mostly to praise the natural beauties of his home State, in compositions for orchestra, like Guai-racá, Dança Caiçira, Sonho e Devaneio, wich was included in this record.

ANTÔNIO CARLOS GOMES (1836-1896)

"Doing easily what is difficult for the others, that is talent; doing what is impossible for the talented, that is genius — This quotation by Amiel is what best applies to Carlos Gomes". (Salvatore Ruberti)

HEITOR VILLA-LOBOS

"I consider my works as letters I wrote for Posterity and which need no answer". (Heitor Villa-Lobos)

ALFREDO DA ROCHA VIANNA JR — Pixinguinha (1898-)

"If you have got 15 books to talk about Brazilian Popular Music, you may be sure it is too little. But if you have a word, not everything is lost; write it fast: Pixinguinha". (Ary Vasconcelos)

LADO 1

BACHIANAS BRASILEIRAS Nº 4
(Heitor Villa-Lobos)
Prélúdio (Introdução)
Coral (Canto do Sertão)
Ara (Cântico)
Dança (Midiunho)

LADO 2

TRENZINHO CAIPIRA
(Heitor Villa-Lobos)
CARINHOSO
(Pixinguinha)
DEVANEIO
(Bento Mossurunga)
ALVORADA da Ópera "O Escravo"
(Antônio Carlos Gomes)

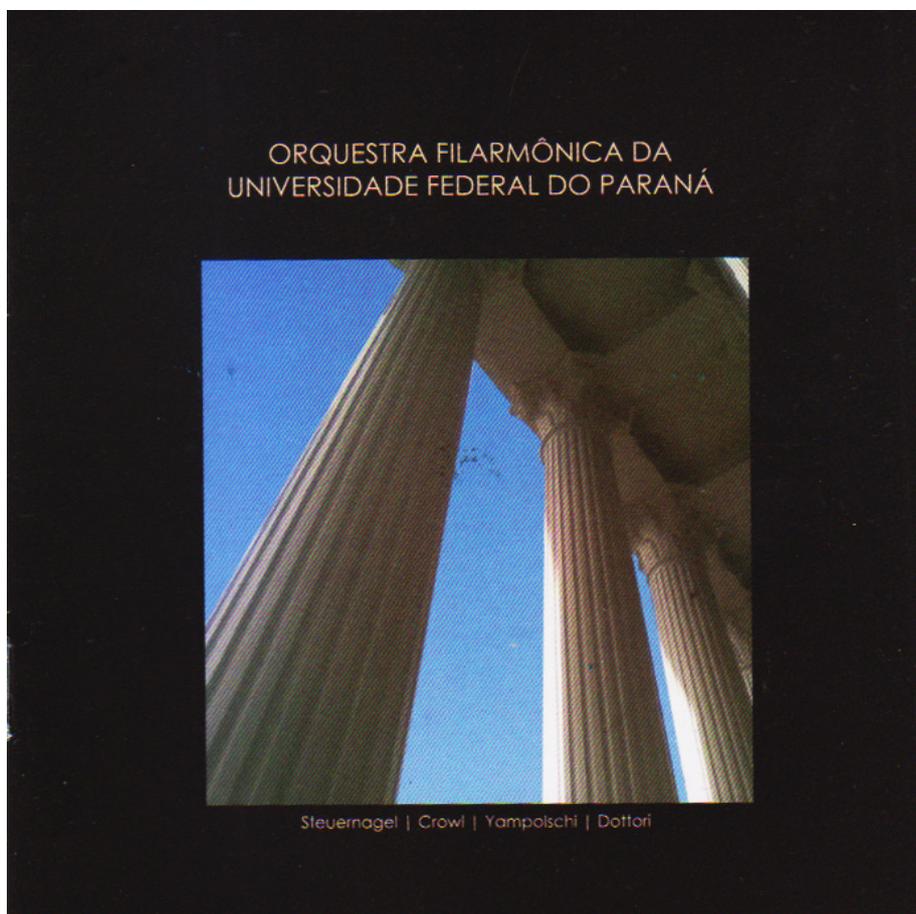
| | |
|------------------------|-------------------------|
| REGENTE: | Irene Dueck |
| Gedéao Martins | FLAUTIM |
| Paulo de Souza | OBOES |
| Hildegard S. Martins | João Ramalho |
| Fernando Tha | Benito Sanchez |
| Eisel Zappin | CLARINETES |
| Leonilda Domingos | Ernesto Condeiro |
| Maria de L. L. Mueller | Romeu Benetolo |
| Edna R. Savitsky | Raulo (CLARINETE) |
| Ruth Jurkiewicz | João Pereira dos Santos |
| Walter Hoerner | FRAGOTE |
| Carlos Richter | Laércio Lobo |
| Antonio T. de Freitas | Harry Schwartz |
| Mauro R. Bernades | TROMBAS |
| Lincoln F. Bittencourt | Nathanael Agostinho |
| Kotti Watanabe | PISTONS |
| Helle A. de Souza | Geraldo Elias de Souza |
| Marise Hoerner | Antônio Guimarães |
| VIOLAS | TROMBONES |
| Ludwig T. Seyer | Adilson Loyola e Silva |
| Olinda S. P. Amaral | Laço Teixeira de Barros |
| Augusto Schumpperger | Raul Avelino Francisco |
| Dallia R. Schön | TUBA |
| Manfredo Kirchner | Enaíri Fernandes |
| VIOLONCELOS | PIANO |
| Lauro Del Claro | Luiz Carlos Santos |
| Donato D'Alto | TIMPANOS |
| Clévis Carnasceali | Leocádio Fernandes |
| Ursula M. Peiner | PERCUSSÃO |
| Paulo Domingos Teófilo | Wagner R. Ferreira |
| Nadir Tannus | Aicy de A. Palácio |
| Nelly Pericas | SAXOFONE TENOR |
| Gilberto Masaambani | Carlos A. de A. Pereira |
| CONTRABAIXOS | FLAUTAS |
| Alfredo Corazza | SAXOFONE ALTO |
| Irairi Machado | Rafael G. Caro |
| Agenor P. dos Santos | |
| Herbert Richter | |
| Luiz Pedro Krul | |

Assessoria Técnica de Imprensa e Divulgação do Gabinete do Rector

Capa: FERNANDO CALDERARI
Contra-Capa: ALCEU SCHWAB e
LUIZ AVELINO F. DE LACERDA
Data de Gravação: 6 e 7/10/72
IMPRESSÃO DA CAPA
KINGRAF - Artes Gráficas em
Geral Ltda. CCG76542729/001

PROVA

Produção de Vanguarda
Filmes e Sons Ltda.
Av. Joaquim Eufrasio de Lima, 897
São Paulo - SP
COC 62.196.266/901



ORQUESTRA FILARMÔNICA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

- 1. Márcio Steuernagel – Abertura Acadêmica para o Século Seguinte**
- 2. Roseane Yampolschi – Prosa e Verso**
- 3. Maurício Dottori – Sonâmbulas as Flores
Harry Crowl – Ad Astra, per Aspera**
- 4. I. Tocata**
- 5. II. Utopias**
- 6. III. Como Uma Passacalha**



ORQUESTRA FILARMÔNICA JUVENIL DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

CLÁUDIO SANTORO (1919-1989)

Mini Concerto Grosso

1. Allegro moderato 01:45
2. Andante 03:49
3. Allegro 05:44

HEITOR VILLA-LOBOS (1887-1959)

Concerto para Violão e Orquestra.

Violão: Orlando Fraga

4. Allegro Preciso 07:29
5. Andantino 13:18

ALBERTO NEPOMUCENO (1864-1920)

Suíte Antiga

6. Prelúdio 17:26
7. Minueto 19:02
8. Ária 22:18
9. Rigaudon 26:31

BENTO MOSSURUNGA (1879-1970)

10. Devaneio 32:01

MARLOS NOBRE (1939)

Rhythmetron. Grupo de Percussão da UFPR

11. I. Tempo = 80 35:55
12. II. Tempo = 46 41:34
13. III. Tempo = 69 50:59

RODOLFO COELHO DE SOUZA (1952)

Paisagens Austrais

14. 14. Estação Paraíso 55:05
15. 15. Vereda da Voçoroca 58:58
16. 16. Vento Minuano 1:02:20

MAURICIO DOTTORI (1960)

17. 17. All that you know not to be is utterly real 1:05:49





MÚSICA CONTEMPORÂNEA EM CURITIBA - UM ENSAIO HISTÓRICO

Escrito em forma de ensaio, este texto foi pensado de modo a articular a pesquisa histórica (com uso de fontes e referências bibliográficas) e a crítica musical com o testemunho pessoal de quem presenciou vários concertos nos eventos estudados. Em um primeiro momento, o texto propõe uma interpretação histórica sobre música de concerto e música contemporânea, e analisa o desenvolvimento destas práticas em Curitiba. Depois, traz uma análise da importância de duas séries de eventos que marcam a presença da música contemporânea na cidade, comentando as primeiras edições da Bienal Música Hoje e do Simpósio Internacional de Música Nova.

SOBRE MÚSICA DE CONCERTO E MÚSICA CONTEMPORÂNEA

Como se entende o conceito de música de concerto? Não é o objetivo deste ensaio discutir nem estabelecer bases teóricas para esse conceito. Pode-se aceitar o termo mais ou menos pelo que se entende do senso comum. Um concerto é um evento musical em uma sala específica e envolve a apresentação de música escrita com a finalidade de ser apresentada neste tipo de evento.

O termo música de concerto pretende ser entendido neste texto como um complexo de relações que se estabelecem entre os vários personagens, instituições e aspectos envolvidos na realização de concertos. A

por André Egg

existência de música de concerto em um determinado lugar e em uma determinada época envolve, assim, pelo menos quatro tipos de personagens: (1) compositores, que escrevem as obras a serem apresentadas; (2) músicos, que participam dos concertos tocando em seus instrumentos as obras dos compositores; (3) público, que são as pessoas que estão ouvindo as obras em determinada apresentação (mesmo que muitas vezes esse público seja composto quase que majoritariamente de músicos e compositores); (4) críticos musicais, uma categoria de pessoas que pode ser entendida de forma bem ampla, envolvendo qualquer pessoa que vá ouvir obras em um concerto e forme impressões sobre elas. Nesta última categoria estão desde os críticos profissionais, que escrevem sobre os concertos, os compositores, os músicos e/ou as obras em periódicos especializados ou não (jornais, revistas, sítios na internet) até outros sujeitos que emitem opiniões fundamentadas ou não, escritas ou não, incluindo professores, jornalistas e outros profissionais que se envolvem de algum modo com a realização de concertos.

Quando falo em música de concerto penso também em um termo que inclui um emaranhado de instituições envolvidas no complexo processo de formar os vários profissionais envolvidos, promover e difundir os concertos e manter a memória dos compositores e das obras. Por exemplo, um compositor pode ser desde um autodidata (que, entretanto, dialoga com conhecimento veiculado em livros e/ou outros suportes que acumulam conteúdo produzido por alguém em alguma época) até alguém que estudou composição em um conservatório, um curso de graduação, um curso de pós-graduação, um curso livre, participou de simpósios, ganhou prêmios institucionais ou em eventos, foi selecionado em editais, apresentou projetos, etc.

Do mesmo modo, pode-se pensar na complexidade que é a formação dos músicos. Pessoas aprendem a cantar ou tocar instrumentos musicais em qualquer lugar e em qualquer tempo. Mas, a formação de músicos profissionais também envolve uma série de instituições, como escolas e colégios, conservatórios, faculdades e universidades, orquestras, corais, editoras de música que publicam

partituras e métodos, instituições que promovem concursos e prêmios, gravadoras, rádios, redes de TV, sites de internet, serviços de vídeo por demanda, serviços de distribuição de música online – e a lista pode ser quase infinita.

A própria existência de um evento que chamamos concerto também envolve toda uma “ecologia” institucional. Na origem, a forma do concerto musical foi um evento relacionado ao culto religioso ou às atividades sociais das cortes aristocráticas. Em séculos mais recentes (digamos, mais efetivamente desde o século XIX) o concerto se tornou um evento público específico, com instituições destinadas a promovê-lo. Entre elas estão os teatros e outros tipos de salas de concerto, os clubes musicais e sociedades promotoras de concerto, os conservatórios e as faculdades ou universidades, entre várias outras instituições, também com o apoio de editoras, livrarias, rádios, redes de TV, etc.

Há, ainda, uma diferença importante que precisa ser estabelecida: originalmente o concerto de música envolvia a fruição principalmente de música composta para a ocasião. Embora tenha havido desde muito tempo atrás a consolidação de um repertório, por exemplo, de música litúrgica para os cultos (anotado nos missários e antifonários) e sempre tenha havido músicos tocando peças conhecidas do público, houve um momento em que a afirmação de um mercado de música de concerto se deu especificamente em torno da audição de obras novas, compostas para tal fim. Isso foi especialmente marcante quando o concerto surgiu como espetáculo público, que podia ser assistido por todas as pessoas que comprassem um ingresso. Dependendo do lugar, isso aconteceu ou no século XVIII ou no XIX, em Londres mais cedo do que na Europa continental, por exemplo. De todo modo, há um momento histórico, que podemos identificar claramente em certo período da carreira de Haydn, em que o compositor se torna uma figura pública, que escreve obras pelas quais é remunerado em decorrência da existência de um público interessado em comprar suas obras (ou na forma de audição em concerto ou na forma de partituras impressas para execução)¹.

18. Sobre a importância de Haydn e sobre a formação desse mercado, ver os textos de Vignal (1997) e de Chanan (1994).

Temos, então, no fim do século XVIII, a formação dessa complexa rede de relações sociais que estamos chamando aqui pelo nome de música de concerto. E a música de concerto se desenvolveu e ganhou importância ao longo do século XIX, aumentando ainda mais essa importância ao longo do século XX. Em torno da música de concerto surgiram várias instituições e carreiras profissionais.

Que tipo de obra musical está relacionada com este conceito de música de concerto? Podemos talvez organizar dois grupos de gêneros musicais destinados às apresentações públicas. Inicialmente os concertos estiveram vinculados às cortes aristocráticas e igrejas (muitas delas capelas dentro de propriedades aristocráticas) onde se apresentavam principalmente música sacra (missas, oratórios, motetos, etc.) e ópera, mas também música instrumental (sonatas, concertos, aberturas, suítes). A consolidação da música de concerto como um evento público não vinculado às cortes envolveu também um maior protagonismo dos músicos profissionais (em número crescente) e do público não aristocrático (notadamente a burguesia em forte ascensão numérica, política e econômica no século XIX), o que provocou uma mudança considerável no tipo de música veiculada.

A música de concerto passou a ser, então, vinculada cada vez mais à música instrumental e à música absoluta, com o estabelecimento de suas principais formas clássicas: a sonata, a sinfonia e o quarteto. Temos aí a distinção dos principais tipos de apresentação musical que será característica de um concerto público: um solista, normalmente de piano, podendo ser também um violino ou outro instrumento (neste caso com acompanhamento de piano, geralmente); um conjunto de câmara (trio, quarteto, quinteto, grupos em variadas formações, com instrumentos de arco e/ou de sopro, com ou sem piano); uma orquestra. A música de concerto como cena pública tendeu a estabelecer uma hierarquia de formas musicais, nas quais as formas clássicas de música absoluta se tornaram mais relevantes que a música litúrgica e a ópera, ainda muito atreladas às sociedades aristocráticas e relacionadas a um passado que os músicos e intelectuais, agora livres, queriam ver superado.

No Brasil, especificamente, é muito emblemático o conflito entre essas diferentes formas de música de concerto. A presença marcante da corte portuguesa no Rio de Janeiro e a criação de uma nação independente que manteve o vínculo com essa mesma corte deram um peso extraordinário às velhas formas da ópera e da música sacra. Mas os momentos de crise da monarquia revelaram um grande interesse dos músicos por promover música instrumental e substituir os modelos italianos por novidades francesas e alemãs².

O Rio de Janeiro foi a primeira cidade brasileira a desenvolver uma atividade forte de música de concerto. Ao longo do século XIX a cidade desenvolveu várias instituições envolvidas com esta música, manteve um público interessado, um mercado de partituras, livros e periódicos, uma grande atividade de músicos profissionais. A orquestra da Capela Real esteve ativa entre 1808 e 1830 (período joanino e primeiro reinado), foi dissolvida entre 1830 e 1843 e voltou a ser atuante entre 1843 e 1889. A Sociedade Beneficente Musical foi criada no período regencial por demanda dos músicos, organizados de forma autônoma depois da extinção da orquestra em 1830 pela Câmara dos Deputados. Foi a Sociedade Beneficente que demandou do governo a criação do Conservatório Imperial, criado de forma precária em 1848 e várias vezes reformulado e ampliado. Passando a ser Instituto Nacional de Música no período republicano e se tornando Escola Nacional de Música no governo Vargas, o antigo conservatório é hoje Escola de Música da UFRJ, e funciona desde 1922 no mesmo prédio da Rua do Passeio, centro do Rio de Janeiro.

No período de crise monárquica diversas outras sociedades e clubes musicais foram ativos no Rio de Janeiro, como a Sociedade de Concertos Clássicos, o Club Mozart e o Club Beethoven. A cidade teve várias lojas de música, editores, teatros e salas de concerto dedicadas a atividades musicais ao longo do século XIX e avançando pelo século XX.

Mas a existência dessa música de concerto, como discutido até aqui para o caso da Europa e do Rio de Janeiro no período do século XIX, sofreu mais uma alteração considerável. A ponto de precisarmos discutir mais um termo importante para o entendimento deste

19. Os dois grandes períodos de crise da monarquia foram o período regencial (1831-1840) e o fim do Império (décadas de 1860 e 70). A tensão entre as práticas musicais de corte e as iniciativas dos próprios músicos para promoção de concertos é bem estudada no trabalho de Lino Cardoso (2006).

ensaio. A noção de música contemporânea não fica muito clara para o século XIX. Toda a música tocada em apresentações ou concertos era música contemporânea, até que houvesse a ideia de interpretar música antiga. Os termos não são muito precisos, mas o conceito que entendemos por música antiga pode ser atrelado à execução de música anterior a J. S. Bach, porque remete a obras que demandam um estudo específico para sua execução por envolverem instrumentos musicais, notação, afinação e teoria musical com significativas diferenças aos praticados do século XIX em diante. O surgimento desta música antiga (em torno da qual se criou no século XX um mercado específico que não se confunde com o que foi chamado acima de música de concerto, ou melhor, pode ser considerado um nicho desta) é normalmente relacionado com o evento da execução da música de Bach por Mendelssohn em 1824³.

Embora Mendelssohn não tenha sido o primeiro a executar música de um compositor do passado, sua execução da **Paixão Segundo São Mateus**, mais de 70 anos depois da morte do compositor pode ser considerada um marco de uma diferenciação importante. Ao longo de sua carreira, Mendelssohn continuou compondo músicas novas para serem consumidas no mercado da música de concerto, mas contribuiu para o surgimento de um mercado específico de música já composta há tempos. O início da formação do mercado de música de concerto esteve muito atrelado à figura do compositor, principalmente porque os músicos, fossem solistas ou grupos, eram quase sempre dedicados a executar música que acabava de ser composta. Muitas vezes o compositor tomava parte na execução das próprias obras. Voltando ao caso de Haydn, ele foi o primeiro compositor a ser remunerado para produzir novas obras atendendo à demanda de editores de partitura e promotores de concerto tanto em Viena como em Londres e em Paris. Mas o próprio compositor era também o responsável pela atividade musical na corte de Esterházy. E assim, foram outros compositores do período próximo, como Mozart, Beethoven ou Schubert, que tiveram em suas carreiras sempre as duas atividades – compor música e participar de sua execução (tocando ou dirigindo um conjunto).

20. Sobre o surgimento do conceito de música antiga, ver Ellendersen (2012, p. 48-59) e Kerman (1987, p. 255-306). Sobre as diferenças entre o instrumental, a afinação, a notação e a teoria musical, ver Harnoncourt (1988). Sobre a importância de Bach para a formação de uma tradição musical e a interpretação de música do passado, ver Rueb (2001, especialmente os capítulos “Esquecimento”, p. 15-22 e “Lembrança”, p. 23-46) e Neunzig (1985, o capítulo sobre Bach é nas páginas 65 a 98).

21. Sobreimportânciada orquestra do Conservatório de Paris e o estabelecimento de uma tradição de seus concertos, ver Blanning (2011, p. 170-171). O autor fala em 280 apresentações das sinfonias de Beethoven nos 30 anos após a morte do compositor. Os concertos do Conservatório tiveram um importante papel no estabelecimento do repertório sinfônico e da tradição de se ouvir repetidamente música do passado (uma vez que as sinfonias compostas por Beethoven foram em número de 9, cada uma foi ouvida mais de uma dezena de vezes em Paris nos anos seguintes). Sobre o surgimento da profissão de maestro e o aumento de sua importância no fim do século XIX e ao longo do século XX, ver Lebrecht (2002).

22. Sobreimportânciado repertório tradicional no mercado de gravações, ver, por exemplo, o texto “Máquinas infernais: como as gravações mudaram a música” (ROSS, 2011, p. 76-90), ou as tensões entre o repertório tradicional europeu e a música composta nos Estados Unidos no caso do mercado de música de concerto neste país, conforme analisado por Alex Ross (2009) no capítulo “Homens invisíveis: compositores americanos de Ives a Ellington” (p. 135-172) e no capítulo “Música para todos: música nos Estados Unidos de Franklin Roosevelt” (p. 280-325).

Talvez a orquestra do Conservatório de Paris tenha sido um conjunto fundamental para estabelecer uma tradição em torno da interpretação musical propriamente dita, não vinculada diretamente à atividade da composição ou da encomenda de obras recém compostas. Outro marco pode ser estabelecido em torno da estreia de algumas obras de Wagner, como o *Tristão e Isolda*, cuja complexidade demandou o trabalho de um maestro ou regente, que não fosse ele mesmo o compositor⁴.

Assim, ao longo do século XIX, e principalmente no século XX, a música de concerto foi se tornando cada vez mais uma atividade ligada à execução repetida de música já composta. A centralidade do compositor na cena pública, uma realidade nos tempos de Bach, Mozart, Haydn ou Beethoven, dá lugar paulatinamente a uma centralidade dos músicos – pianistas, cantores, grupos musicais, orquestras, regentes. No século XX a música de concerto se tornou cada vez mais um mercado voltado à execução repetitiva de música do passado. O interesse se deslocou, da audição de obras novas (uma audição centrada nas obras e no trabalho dos compositores) para a comparação capaz de determinar a melhor execução de uma obra já conhecida (audição centrada no trabalho dos intérpretes, com uma diminuição da importância dos compositores). A importância da execução de obras do passado aumentou bastante também com o surgimento das tecnologias de gravação no século XX⁵.

Assim, na virada dos séculos XIX e XX se constitui um embate entre a música recém composta e o repertório tradicional, já sedimentado por conservatórios, editoras, sociedades de concerto, críticos musicais, livros de história da música, biografias de compositores, etc. Era que se passou a chamar de cânon musical, constituído em grande parte sobre a obra de Beethoven, com espaço também para outros clássicos como Bach, Mozart, Schubert, Rossini, e um conjunto de obras que nunca deixaram de integrar os programas de estudo nos conservatórios, as provas exigidas para ingresso e formatura, as vendas de partituras e, posteriormente, de gravações, etc.

Os compositores a partir do século XIX passaram a buscar espaço entre este repertório tradicional. Continuou existindo a figura do compositor que também é músico, mas, ao contrário de Mozart, Haydn, Beethoven, Liszt ou Wagner, que tocavam ou regiam suas próprias obras, cada vez mais o trabalho de músico é voltado para execução de repertório da tradição. É notável o caso de Mahler, que se destacou como regente da Ópera de Viena, e depois em Nova York, e cujas sinfonias demoraram muito para ser reconhecidas. Obras consideradas da vanguarda musical, como *Pierrot Lunaire* (1912) de Schoenberg ou *Sagração da primavera* (1913) de Stravinski tiveram que enfrentar a hostilidade do público tradicional antes de se consagrarem como obras mestras da música do século XX. Quase toda a produção de música dodecafônica composta por Schoenberg, Berg e Webern nas décadas de 1920 e 1930 teve pouca ou nenhuma circulação na Europa, com dificuldade para ser estreada ou publicada antes do fim da guerra. Este fator foi agravado pela perseguição que o regime nazista moveu contra as vanguardas, fazendo com que esta música não circulasse e os compositores tivessem que se exilar fora da Europa. Schoenberg, Berg, Bártok, Stravinski fugiram da Europa e migraram para os Estados Unidos. E um estudo da programação dos Cursos de Férias de Darmstadt no imediato pós-guerra mostra que o festival, que começou em 1946, levou alguns anos para começar a incorporar o repertório das vanguardas atuantes nas décadas anteriores⁶.

Assim, em oposição à cada vez maior prevalência do repertório da tradição dos séculos XVIII e XIX na programação de concertos, surgem movimentos pela defesa, promoção e difusão da “música nova”. No pós-segunda guerra esses movimentos pela música nova passaram a se sobrepor e somar à ideia de liberdade e democracia, tornando-se parte importante da geopolítica do mundo ocidental. Esse fenômeno foi derivado do fato de que os regimes totalitários (nazismo e stalinismo) perseguiram as vanguardas e promoveram arte conservadora. No pós-guerra a consequência foi a percepção de que fomentar as vanguardas era uma questão estratégica para a democracia. Ao menos como propaganda, podia-se contrapor países

23. Uma programação dos primeiros festivais está disponível em <https://issuu.com/internationales-musikinstitut/docs/darmstaedter-ferienkurse-1946-1966> (acesso em 30/09/2018). Na observação dos nomes dos professores e das obras incluídas na programação de concertos, nota-se uma prevalência de música mais conservadora, ou ausência dos grandes nomes da vanguarda nas primeiras edições. No festival de 1947 são executadas obras de Schoenberg, Stravinski e Bártok, mas com prevalência de peças do início do século XX. A música dodecafônica, por exemplo, começa a aparecer apenas na edição de 1948 do festival, com o curso de composição de René Leibowitz e com a execução da **Suíte** op. 25 de Schoenberg no concerto da noite de 31 de julho. O festival de 1950 trouxe como professores de composição Ernest Krenek (autor de um dos primeiros livros de composição dodecafônica, o **Studies in Counterpoint: Based on the Twelve-Tone Technique** publicado pela editora Schirmer em 1940) e Edgar Varèse. E como professor de crítica musical Theodor Adorno, filósofo da escola de Frankfurt que se notabilizou pelo conceito de indústria cultural e pela defesa da música de Schoenberg.

24. Sobre a importância estratégica do fomento às vanguardas nos anos do pós-guerra, ver especialmente o capítulo “Admirável mundo novo: a Guerra Fria e a vanguarda dos anos 1950” (ROSS, 2009, p. 375-431). Sobre os países do bloco comunista seus movimentos intelectuais e artísticos e a repressão movida contra eles, ver o aprofundado estudo de Judt (2011), principalmente os capítulos IX - “Ilusões perdidas” e XIII - “O fim de caso”.

25. O termo “República Musical” foi cunhado por Avelino Romero Pereira em seu estudo sobre Alberto Nepomuceno (PEREIRA, 2007).

com vanguardas atuantes como França, Estados Unidos, Alemanha Ocidental e Inglaterra ao passado recente de perseguição e interdição das vanguardas por nazistas e comunistas (anos 1930 e 40), ou ao panorama de censura e perseguição a intelectuais e artistas que se promovia nos países do pacto de Varsóvia, sendo utilizados inclusive a invasão militar soviética para conter dissidências propensas ao livre pensamento ou em defesa de reformas políticas – caso da Hungria em 1956 e da Tchecoslováquia em 1968⁷.

Assim, na segunda metade do século XX os países centrais (em termos geopolíticos, econômicos e culturais) viram a música de concerto se dividir em submercados com especializações próprias: música “clássica”, música antiga e música nova ou música contemporânea.

No caso do Brasil, houve uma particular tensão entre a tradição clássica, constituída na Europa em torno de obras de compositores daquele continente, e a possibilidade de desenvolver uma tradição autóctone, com compositores locais e um mercado próprio. A tentativa de desenvolver a música de concerto no Brasil, entendida aqui em um contexto amplo, que envolve compositores, obras, público, instituições, mercado de circulação de obras, etc., foi um importante fator, pelo menos desde os tempos do início da República. A esta questão somou-se a dicotomia já presente na música europeia entre música clássica e música contemporânea.

Diversos grupos e/ou movimentos musicais empreenderam esforços no Brasil por fomentar e criar uma música de concerto própria. O primeiro foi a chamada República Musical, movimento que envolveu compositores como Leopoldo Miguez, Alberto Nepomuceno, Henrique Oswald e Francisco Braga, que circularam entre Europa e Brasil no período da República Velha (1890-1930), exerceram atividades de professores, regentes e compositores, estabelecendo um primeiro momento de uma música de concerto no país que não envolvesse apenas as grandes obras do repertório europeu⁸.

A República Musical reformou e criou instituições, como o Instituto Nacional de Música (antigo Conservatório Imperial), o Teatro Municipal do Rio de Janeiro e o de São Paulo, o Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Formou também uma geração de compositores notáveis. Mas, a música de concerto como um mercado ou sistema de circulação autores-obra-público seguia sendo fraca no Brasil, calcada principalmente na reprodução dos clássicos do repertório europeu, e mesmo assim um mercado carente de orquestras, editoras e público consumidor⁹.

O movimento modernista foi outro momento importante como tentativa de escapar a esta armadilha de cultura colonizada. Depois da **Semana de arte moderna** de 1922 ou, no caso da música, mais propriamente depois de 1928, tem-se novas tentativas de estabelecer essa música de concerto brasileira. O trabalho de compositores como Villa-Lobos, Francisco Mignone e Camargo Guarnieri se somou à atuação de intelectuais e críticos como Mário de Andrade e Luiz Heitor Correa de Azevedo, tendo encontrado também uma ressonância com políticas públicas no período do governo Vargas (1930-1945). Além das obras modernistas criadas neste período, o trabalho desta geração foi fundamental para o estabelecimento de um cânon da música de concerto no Brasil, baseado nas obras da geração da Primeira República, às quais se somaram também as obras-primas dos novos compositores. Essas visões da música brasileira foram formadas em livros como **Ensaio sobre música brasileira** (1928), **Pequena história da música brasileira** (1942) de Mário de Andrade, e **150 anos de música no Brasil** (1956) de Luiz Heitor Correa de Azevedo¹⁰.

A consolidação do modernismo como movimento hegemônico na ideia de música brasileira a partir dos anos 1930 levou ao surgimento de novos movimentos e novas vanguardas, que nas décadas seguintes promoveram o trabalho de jovens compositores e tentaram se contrapor ao projeto de brasilidade do modernismo. De certo modo, pode-se considerar que o modernismo musical brasileiro tentou privilegiar uma escrita nacional, as possíveis particularidades da música brasileira, em detrimento da nova música europeia. Assim,

26. A noção de um sistema constituído de autores, obras, público, circulação de obras artísticas, crítica especializada, é bem desenvolvida por Antonio Cândido em seu estudo clássico **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. Os conceitos que este autor elaborou para estudar a literatura brasileira podem ser usados também para pensar a música.

27. Um estudo sintético sobre o modernismo musical e sua importância na cultura brasileira pode ser encontrado em meu capítulo para o livro **Arte e política no Brasil: modernidades** (EGG, 2014).

28. O primeiro movimento que se contrapôs aos modernistas foi o Grupo Música Viva, cuja utilização da técnica dodecafônica de composição na década de 1940 se transformou numa bandeira polêmica contra a tradição representada pela geração de Villa-Lobos, Mignone e Guarnieri. A esse respeito, ver o estudo que desenvolvi em minha dissertação de mestrado (EGG, 2004). Outro movimento importante foi o Grupo Música Nova, que publicou seu manifesto em 1963. Se os integrantes do Música Viva, principalmente Claudio Santoro e Guerra Peixe, vieram a se integrar ao **mainstream** da música brasileira com sua adesão ao folclorismo nos anos 1950, a ruptura provocada pelo Música Nova seria mais definitiva. Seus dois principais nomes, Rogério Duprat e Gilberto Mendes, nunca voltaram a compor com o projeto modernista ou com uma estética folclorista. Duprat passou a colaborar com movimentos da MPB, notadamente os tropicalistas (Caetano Veloso e Gilberto Gil) e o grupo de rock Os Mutantes, para os quais foi arranjador e importante influência. Gilberto Mendes seguiu o caminho experimental na música de concerto, e, embora não negue as influências recebidas, não buscou se aproximar do modelo de Villa-Lobos ou de outros modernistas.

para novas gerações se constituiu um embate entre nacionalismo e universalismo. O nacionalismo foi adicionado por novas gerações de músicos como pecha à geração modernista, vista como conservadora e retrógrada. À necessidade de criação de uma cultura nacional, passou-se a contrapor a demanda por atualização frente aos movimentos das vanguardas europeias e norte-americanas no pós-guerra.¹¹

A criação e consolidação dos departamentos universitários de música no Brasil e seus programas de pós-graduação se deu timidamente a partir da década de 1960 (quando antigos conservatórios passaram a se converter em faculdades ou departamentos universitários). Em fenômeno semelhante ao ocorrido nos Estados Unidos e, em menor medida na Europa Ocidental, a música nova foi se mesclando ao ambiente universitário, desenvolvendo-se a ideia de que a criação de música nova era uma atividade de pesquisa acadêmica, inovação e produção de conhecimento. Esse fenômeno levou a uma diferenciação ainda maior entre uma música de concerto que circula por um mercado ligado a teatros, orquestras, editoras e lojas de disco (focado principalmente em música “clássica” ou do repertório da tradição, mas não excluindo as vanguardas musicais agora incorporadas em certa medida ao repertório histórico) e uma música experimental, música nova ou música contemporânea, onde o exercício de criação artística fica protegido das necessidades de atender ao gosto do público comprador e pode exercer uma liberdade criativa praticamente ilimitada. Este fenômeno de proteção da composição experimental no âmbito universitário não exclui um fenômeno que se pode observar, de transformação do circuito universitário, que se expande rapidamente no Brasil, em um novo mercado de música, concentrando a produção e a circulação de obras, a formação de profissionais e a remuneração de seu trabalho.

MÚSICA DE CONCERTO EM CURITIBA E A PRESENÇA DA MÚSICA CONTEMPORÂNEA

Curitiba experimentou uma realidade própria em relação a estas questões. A música no Brasil teve as suas particularidades por se tratar de um país periférico e/ou colonizado, em relação permanente com as dinâmicas centradas na Europa e, mais recentemente também nos Estados Unidos. Fenômeno semelhante se pode observar quando se estuda a música de concerto em Curitiba e se faz uma comparação com cidades que se estruturaram como o centro do país – seja no aspecto político, econômico ou cultural. Assim, a concentração de recursos econômicos e elites intelectuais e políticas se deu primeiro no Rio de Janeiro (desde o século XIX) e depois em São Paulo (a partir do início do século XX ou principalmente na esteira do movimento modernista).

O desenvolvimento da música de concerto em Curitiba se deu tanto pela presença de imigrantes europeus e pela reprodução da tradição clássica europeia (não empreendida apenas pelos imigrantes, mas inclusive pela elite local) como também pela tentativa de afirmar a presença de música brasileira na programação de concertos da cidade. Essas questões se tornaram importantes desde o início do século XX, em meio ao processo de modernização política e econômica da capital do Paraná, ao processo de urbanização e industrialização, e à formação de uma população urbana interessada em reproduzir modelos de civilização – tanto os observados na Europa como os do Rio de Janeiro e São Paulo.

O pioneirismo na música de concerto em Curitiba pode ser atribuído a vários personagens, mas uma maior consolidação se observa principalmente a partir dos anos 1940, com a formação da Sociedade de Cultura Artística Brasília Itiberê (SCABI) e a criação da Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP). Em ambas as instituições, destacou-se a presença e a atuação institucional de Fernando Correa de Azevedo, irmão de Luiz Heitor Correa de Azevedo¹².

29. Luiz Heitor foi um importante modernista com atuação no Rio de Janeiro, nos EUA (trabalhando na União Pan-Americana) e na Europa (onde passou a residir nos anos 1950, trabalhando na UNESCO). A presença de seu irmão Fernando em Curitiba se tornou um importante ponto de ligação com projetos de modernização e também com uma maior interlocução com a música nacional e seu fomento por órgãos públicos e entidades privadas. Estudos sobre a criação e a atuação da SCABI e de Fernando Correa de Azevedo pode ser consultados na dissertação de mestrado e na tese de doutorado do pesquisador Alan Rafael de Medeiros (MEDEIROS, 2011 e 2016).

A atuação da orquestra da SCABI em Curitiba a partir de 1946 foi de grande importância para a música de concerto na cidade em dois aspectos principais: a promoção da música sinfônica e a execução de um repertório que se consolidava como cânon da música brasileira³³.

Mas ainda não havia em Curitiba o que se pode considerar o principal ingrediente para a música de concerto em uma localidade: a existência de compositores ativos cujas obras circulam e são reconhecidas por um público geral e/ou uma crítica especializada. Esse pioneirismo deve ser atribuído a dois personagens muito importantes da música de concerto em Curitiba: os compositores José Penalva (1924-2002) e Henrique Morozowicz (1934-2008). Penalva veio do interior de São Paulo para Curitiba a fim de estudar no Seminário Claretiano. Tornou-se sacerdote católico e passou a viver na cidade, com intensa atuação tanto como ministro religioso como também em atividades musicais. Foi regente de coros em instituições eclesásticas e profanas, foi crítico musical, professor e compositor muito atuante – tanto escrevendo música litúrgica como música de concerto, principalmente a partir da década de 1960¹⁴. Morozowicz nasceu na cidade, mudou-se para São Paulo para completar a formação musical (tomou contato lá com movimentos de vanguarda como o Grupo Música Viva e o Grupo Música Nova) e retornou à cidade natal. Desenvolveu intensa atividade como músico, compositor e professor, a partir da década de 1960¹⁵.

Ambos os compositores tiveram papel muito importante na instituição de práticas ligadas à música nova ou música contemporânea na música de concerto em Curitiba. Tiveram atuação destacada no principal espaço institucional para o desenvolvimento da música contemporânea na cidade, que foram os Festivais Internacionais de Música do Paraná, realizados pela Sociedade Pró-Música de Curitiba entre 1965 e 1977, e nos quais foram estreadas e gravadas várias obras de Penalva e de Morozowicz. Ambos também tiveram grande papel institucional na consolidação da formação superior em música

30. Sobre o repertório da orquestra da SCABI em seus concertos, ver Medeiros (2016). Sobre a importância da música sinfônica na programação de concertos de uma cidade, ver meu estudo sobre a defesa da música sinfônica por Mário de Andrade em sua atividade como crítico musical em São Paulo (EGG, 2016).

31. Sobre a trajetória de José Penalva ver Bojanoski e Prosser (2006).

32. Sobre Morozowicz, ver o capítulo “Biografia” do catálogo de obras publicado por Justus e Bonk (2002, p. 25-32).

na cidade atuando como professores na EMBAP e, no caso de Morozowicz, também no curso de Educação Artística na Universidade Federal do Paraná.

Mas nem Penalva nem Morozowicz conseguiram formar novas gerações de compositores atuantes na música de concerto local. Os Festivais Internacionais de Música eram os maiores espaços para a música contemporânea e deixaram de acontecer. Ligado à movimentação do Festival Internacional de Música, em 1974 foi criada a Camerata Antiqua de Curitiba, conjunto voltado para a execução de música antiga. Pesquisando sobre os Festivais, Tainara Goedert (2010), apresenta relações de obras estreadas nos Festivais (tabelas e quadros de estreias às páginas 54 a 75). Como exemplo de estreias importantes: no III Festival (1967), estreia mundial de 3 obras de Osvaldo Lacerda compostas para o evento e estreia brasileira da **Suite for toy piano** (1948) de John Cage (GOEDERT, 2010, p. 54). No Festival de 1968, estreia mundial de obras de Henrique Morozowicz, Edino Krieger, Osvaldo Lacerda, Gilberto Mendes, Jamary de Oliveira, Willy Correa de Oliveira e Ernst Widmer. E estreia brasileira de obras de John Cage e Oliver Messiaen (GOEDERT, 2010, p. 57-58).

No início da década de 1980 aconteceu a criação da Oficina de Música de Curitiba e da Orquestra Sinfônica do Paraná. Com a Camerata, a Oficina e a Orquestra Sinfônica, Curitiba consolidou sua atividade musical voltada principalmente para a música antiga e para a música clássica. A música contemporânea passou a ter reduzida importância na vida musical da cidade.

Mudanças marcantes aconteceriam na década de 1990, com a chegada de dois novos professores de composição a Curitiba. Num período em que Penalva e Morozowicz já estavam aposentados de seus cargos na EMBAP, uma nova geração de professores chegou à cidade. Harry Crowl, de Belo Horizonte, transferiu-se para Curitiba em 1994, após aprovação em concurso público para a disciplina de História da Música Brasileira na EMBAP. Os primeiros contatos do

professor com a cidade tinham acontecido em suas vindas como professor da Oficina de Música, ministrando curso sobre a música do período colonial.

Outro professor que se transferiu para Curitiba foi Maurício Dottori. Oriundo do Rio de Janeiro, e com mestrado na USP, Dottori tornou-se professor da EMBAP em 1992. No ano seguinte, partiu para a Grã-Bretanha e foi cursar o doutorado na Universidade de Cardiff. O professor retomaria seu posto na EMBAP somente em 1997, após o doutoramento. Manteve-se ativo na instituição até 2004. Desde 2002 atuava também no recém-criado curso de música do DEARTES-UFPR. Demitindo-se da EMBAP, acabaria concentrando suas atividades na UFPR, onde também atuaria no Programa de Pós-Graduação em Música¹⁶.

As atuações de Harry Crowl e Maurício Dottori se destacariam no cenário da música contemporânea em Curitiba principalmente pelo trabalho de ambos no curso de Composição e Regência da EMBAP. Na década de 1990 o curso enfrentava uma crise, com falta de estrutura física, de professores e consequente dificuldade para formar alunos. Quando fui aluno da EMBAP, entre 1994 e 1997, a instituição passou por uma interdição em sua sede tradicional, situada à rua Emiliano Pernetá. Em 1993 e 94 a EMBAP funcionou em um imóvel alugado na rua Trajano Reis, retornando à sua sede tradicional em 1995. Penalva e Morozowicz, que foram professores da faculdade por décadas, já estavam aposentados. O principal professor do curso era o maestro Alceo Bocchino.

Bocchino foi talvez o maior músico paranaense com uma extensa carreira desenvolvida em São Paulo, no Rio de Janeiro e fora do país. Como compositor, como pianista e, principalmente, como regente. Desde 1985 era regente titular da Orquestra Sinfônica do Paraná, da qual foi fundador. A presença de Bocchino no corpo docente do curso de Composição e Regência da EMBAP era garantia de qualidade, mas também acrescentava problemas de ordem prática: Bocchino alternava o trabalho na EMBAP com o trabalho na Orquestra Sinfônica e, além de tudo, não residia em Curitiba, mas no Rio de Janeiro, onde também atuava como professor e como maestro.

33. As informações sobre Harry Crowl e Maurício Dottori veiculadas neste artigo são em geral fruto do contato pessoal com os personagens. Eu era aluno da EMBAP, cursando o primeiro ano quando Harry Crowl foi aprovado em concurso (1994). No ano seguinte, estava na primeira turma que teve aulas de História da Música Brasileira com o professor. Quando estava no 4º ano do curso, fui aluno de Maurício Dottori na disciplina de Contraponto – a primeira turma que estudou com o professor após sua volta ao Brasil depois do doutorado. Fui também aluno de ambos no curso de Especialização em Estéticas e Interpretação da Música do Século XX, cujos módulos foram ministrados no ano 2000. Algumas informações foram checadas em sítios da internet, currículo na plataforma Lattes, etc.

Além da dificuldade para a presença do principal professor do curso, a matriz curricular consistia em seis anos, podendo os alunos realizarem o curso em até nove anos. Sem sede adequada por algum tempo, com falta de professores, e ainda com um currículo pesado e extenso demais, o curso de Composição e Regência era pouco estimulante. Com Bocchino o direcionamento se dava muito mais para os aspectos da Regência que para os aspectos da Composição. Durante meu período como estudante da EMBAP, apenas uma “turma” se formou no curso, com uma única aluna: a maestrina Helma Haller, em 1996.

As presenças no corpo docente de Harry Crowl (a partir de 1994) e de Maurício Dottori (a partir de 1997) foram fundamentais para uma reativação do curso e, principalmente, para seu efetivo direcionamento para atividades de composição. A partir do final da década de 1990 as turmas começaram a ficar maiores, reduzindo-se a evasão e produzindo um número efetivo de estudantes que concluíram o curso, como Iris Leong e Marcelo Burigo (formados em 2001), Gilson Fukushima, Mauricio Aroldi e Fernando Riederer (formados em 2002), entre outros. A comparação entre as trajetórias de alguns destes estudantes revela uma mudança no enfoque do curso, conduzida pelo trabalho de Harry Crowl e Dottori: Helma Haller, a única aluna formada em meados da década de 1990 teve atuação destacada na regência (trabalhando com o Coro da Camerata Antiqua de Curitiba e, principalmente, com o Coro Feminino Colegium Cantorum); os alunos formados na década de 2000 já eram todos muito mais envolvidos com a composição do que com a regência. Dos nomes listados, apenas Fernando Riederer segue muito ativo como compositor, diferentemente dos demais que tomaram outros rumos profissionais. Mas à época de suas formaturas, todos desenvolviam e apresentavam trabalhos de composição e não se notabilizaram como regentes.

O ano de 2002 seria também um marco importante para a música contemporânea em Curitiba, com a criação de um grupo formado por alunos de composição que se juntaram para realizar concertos com suas obras. Semelhante ao trabalho de vários outros co-

letivos e grupos envolvidos com música contemporânea, no Brasil e em outros países, a dificuldade em entrar na programação da música de concerto na cidade levou os compositores a se juntarem para executar e estrear suas próprias obras. Assim surgiu o Ensemble Entrecompositores.

O compositor Alexandre Torres Porres afirma, em seu site pessoal, que o Ensemble Entrecompositores foi formado em 2002, e que teria passado a integrar o coletivo em 2003¹⁷. Em sua dissertação de mestrado (PORRES, 2007, p. xv) o compositor também faz um agradecimento ao grupo, reputando-o como “não tão ativo (mas bem eficaz)” e menciona a participação dos seguintes colegas: Fernando Riederer, Franco Bueno, Vinícius Giusti, Mauricio Aroldi, Luciana Elisa, Marcel Slumsinsky e Gilson Fukushima. E ainda uma menção especial ao “ainda remanescente curitibano Márcio Steuernagel (que, quando sair de lá, deve apagar a luz)”.

O próprio Porres tinha saído de Curitiba para realizar seu mestrado na Unicamp. Outros colegas estavam residindo em São Paulo. Fernando Riederer se radicou em Viena logo após concluir o curso. Mas Márcio Steuernagel não “apagou a luz”. Pelo contrário, fez parte de um novo movimento de consolidação da atividade composicional e da música contemporânea em Curitiba.

Alguns estudantes do curso de Composição e Regência da EMBAP aproveitaram a ida de Maurício Dottori para a UFPR e mudaram para a universidade. Em 2003 Vinícius Giusti interrompeu sua graduação em Composição e Regência iniciada na EMBAP em 2000 e foi concluir o curso de Bacharelado em Produção Sonora da UFPR. Márcio Steuernagel preferiu acumular os dois diplomas: o da EMBAP, que recebeu em 2005, e o da UFPR em 2009.

O início do Programa de Pós-Graduação em Música da UFPR em 2006 foi um marco na cena local. Com a possibilidade de fazer mestrado em música na própria cidade, vários compositores puderam se fixar em Curitiba após a conclusão do curso superior, passando a estudar com Maurício Dottori no PPGMUS. Entre 2008 e 2017 Maurício Dottori concluiu 21 orientações de mestrado, das quais 9

34. Cf. <<https://sites.google.com/site/porres/ensembleentrecompositores>> (acessado em 03/10/2018).

resultaram em trabalhos sobre composição e outras quatro em análises de obras contemporâneas. Entre os orientandos de Dottori, alguns compositores seguiram muito atuantes na música contemporânea local, como Márcio Steuernagel e Lucas Fruhauff. Eduardo Frigatti atuou como compositor em Curitiba, mas se transferiu para São Paulo.

Outro espaço institucional que se constituiu em importante abertura para a música contemporânea foi a Coordenadoria de Cultura da Pró-Reitoria de Extensão e Cultura da UFPR (PROEC-UFPR). O compositor Harry Crawl quando se radicou em Curitiba, veio inicialmente por aprovação em concurso para professor da EMBAP. Mas exercia também uma função técnico-administrativa na Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), onde havia trabalhado em programas de pesquisa da música colonial do século XVIII em acervos da cidade. Harry Crawl conseguiu transferência de seu cargo na UFOP para outro equivalente na UFPR, lotando-se na PROEC.

O trabalho de Harry Crawl na PROEC destacou-se, principalmente, pela coordenação e direção artística da Orquestra Filarmônica da UFPR. Em 2002 o compositor trabalhou na reorganização deste grupo musical ligado à UFPR. O grupo existia desde 1962, com o nome de Orquestra Juvenil da Universidade do Paraná. Em 2002 assumiu o nome atual, Orquestra Filarmônica da UFPR, e a postura de um grupo experimental, atento às novas obras musicais tanto quanto ao repertório clássico. Em 2009 o compositor Márcio Steuernagel assumiu a regência do grupo e, desde então, a Filarmônica vem se destacando na cena musical de Curitiba pela apresentação de obras contemporâneas e/ou experimentais. Entre as atuações destacadas da Filarmônica pode-se mencionar a estreia de obras de compositores atuantes em Curitiba, encomendadas por ocasião da comemoração dos 50 anos da Orquestra, em 2012¹⁸.

Os compositores cujas obras foram estreadas, todos ligados à UFPR foram: Harry Crawl, Mauricio Dottori, Márcio Steuernagel e Roseane Yampolschi. Roseane Yampolschi tornou-se professora da UFPR em 2004, e se vinculou também ao PPGMUS, direcionando suas orientações para a área de composição musical e consolidando

35. Informações sobre o histórico da orquestra estão disponíveis no sítio da PROEC-UFPR, sessão sobre os grupos artísticos mantidos pela universidade. <http://www.proec.ufpr.br/links/cultura/grupos_artisticos.html> (aceso em 04/10/2018).

um polo de formação que tem ajudado a fomentar a música contemporânea em Curitiba. A professora concluiu 11 orientações de mestrado na UFPR entre 2008 e 2018, das quais 7 foram pesquisas em composição musical. Entre seus orientandos, Marcell Steuernagel, também atuante no Ensemble Entrecompositores e com papel destacado na composição musical na última década.

Além dos vários concertos realizados, nos quais a música contemporânea sempre teve presença destacada, a Filarmônica da UFPR assumiria outro papel de grande relevância para a música contemporânea em Curitiba. Com apoio da PROEC-UFPR, e organização e curadoria dos compositores ligados ao Ensemble Entrecompositores, foi realizada em 2011 a primeira Bienal Música Hoje, evento que conseguiu manter a periodicidade planejada e se manteve como um grande marco da música contemporânea em Curitiba, enfatizando as múltiplas ligações dos compositores da cidade com grupos musicais e compositores de outros locais do Brasil e de outros países. As Bienais seguiram acontecendo em 2013, 2015 e 2017, e os concertos e palestras que promoveram foram marcantes na cultura da cidade, como será comentado logo adiante.

Mais um polo em torno da música contemporânea veio se estabelecer em Curitiba recentemente com a entrada do compositor Felipe Ribeiro como professor da EMBAP. Ele havia obtido sua licenciatura em música por esta faculdade em 2003, e um bacharelado em produção sonora pela UFPR em 2005, tendo em ambos os cursos estudado com Harry Crawl e Maurício Dottori. Entre 2006 e 2012 Felipe Ribeiro esteve fora do Brasil: realizou mestrado em composição pela University of Victoria, Canadá, e doutorado em composição pela State University of New York at Buffalo, Estados Unidos.

Concluída essa formação, Felipe Ribeiro foi aprovado em concurso público para professor na EMBAP, assumindo o cargo em 2012. A reentrada do compositor na cena local se deu no momento de maior efervescência, logo após a primeira Bienal Música Hoje, realizada em 2011. No ano seguinte, Felipe Ribeiro organizaria o primeiro Simpósio Internacional de Música Nova, evento ligado à nascente Universidade Estadual do Paraná, que já vinha funcionando

provisoriamente desde 2011, e cujo decreto de criação seria oficialmente assinado pelo governador do estado do Paraná em dezembro de 2013. A EMBAP passaria a funcionar como Campus de Curitiba I da UNESPAR, e o processo de transformação das antigas faculdades estaduais em uma nova universidade gerava uma grande demanda por pesquisa acadêmica, titulação dos professores, formação de grupos de pesquisa e realização de eventos.

Imediatamente após começar a trabalhar na EMBAP/UNESPAR, Felipe Ribeiro criou o Grupo de Pesquisa Núcleo Música Nova, que além das atividades cotidianas de pesquisa realizadas no âmbito da UNESPAR, acabaria por assumir uma importante face pública com a realização periódica do Simpósio Internacional de Música Nova (SiMN), que complementaria a agenda de eventos de música contemporânea na cidade, posicionando-se nos anos de não realização da Bienal. Assim, as várias edições do SiMN tornaram-se complementares à Bienal Música Hoje, sendo realizados simpósios em 2012, 2014, 2016 e 2018. A programação do Simpósio difere um pouco da programação da Bienal, especialmente no formato de evento acadêmico que aceita inscrições com propostas de apresentações de trabalhos, realizações de oficinas (workshops), propostas de concerto e leitura de obras. Nas edições em que foram realizadas as leituras de obras, compositores de várias partes do mundo podiam inscrever trabalhos para leitura por músicos participantes do evento, possibilitando conversas entre compositor e intérprete durante o processo de finalização e revisão das obras.

Não é exagero afirmar que os trabalhos de Márcio Steuernagel a partir da Filarmônica da UFPR e Felipe Ribeiro a partir do Núcleo Música Nova da UNESPAR estabeleceram uma nova geração de compositores ativos na música contemporânea em Curitiba. Assim, a leitura histórica que esse ensaio propõe pode consistir em três momentos distintos, correspondendo a gerações específicas. Um primeiro momento foi estabelecido pela atuação de José Penalva e Henrique Morozowicz, principalmente nas décadas de 1960 e 1970. Uma retomada da música contemporânea seria notável com a atuação de Harry Crowl e Maurício Dottori a partir da década de 1990. E

a década de 2010 consolidou o trabalho de Márcio Steuernagel e Felipe Ribeiro como um novo polo. Quem acompanhou a programação de concertos na última década pode confirmar esta tese: entre as obras apresentadas, de variados matizes, destaque para o trabalho “sênior” dos compositores mais maduros Crawl e Dottori, e o frescor da novidade da geração de Steuernagel e Ribeiro. Das obras de maior impacto cujas estreias ou execuções aconteceram em Curitiba desde 2011, parte considerável saiu da “caneta” destes quatro compositores.

BIENAL MÚSICA HOJE E SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE MÚSICA NOVA

O caráter ensaístico deste texto e os limites de um artigo de revista impõem algumas injustiças a esta avaliação. Diversos compositores e grupos musicais estão sendo deixados de fora deste panorama histórico. Sobretudo, caberia aprofundar comentários sobre músicos e conjuntos musicais atuantes em Curitiba e que mantiveram um trabalho voltado para a música contemporânea. Isso ficou de fora deste texto, que optou por focar a questão da música contemporânea mais no aspecto da atuação de compositores e seu vínculo com instituições. Assim, a discussão aqui ficou centrada em seis nomes de três diferentes gerações (Penalva e Morozowicz, Crawl e Dottori, Steuernagel e Ribeiro), e no trabalho de algumas instituições como EMBAP, Pró-Música de Curitiba, UFPR, UNESPAR.

Seria necessário comentar o trabalho de muita gente e pesquisar uma documentação que não estava à mão para a escrita deste ensaio, o que fica como sugestão para pesquisas futuras. Mas, alguns nomes merecem ser citados aqui, ao menos de passagem, talvez instigando futuros textos. Nas Oficinas de Música de Curitiba, embora de modo tímido, sempre houve presença de núcleos de música contemporânea, com professores ministrando cursos de Composição e/ou de Música Contemporânea. Além dos cursos, vários concertos de música contemporânea também fizeram parte da

programação da Oficina, desde o início nos anos 1980. Além de Penalva, que muitas vezes foi professor na Oficina em cursos de Música Contemporânea e/ou de Composição Musical, pode-se citar os nomes de Koellreutter, Chico Mello e a formação de um grupo que atuou muitas vezes em concertos, com participação destacada do violinista Rodolfo Richter.

Alguns professores da EMBAP também tiveram papel destacado na realização de música contemporânea, tanto em concertos como na formação de alunos. O professor Orlando Fraga (violão) sempre foi muito atuante em Curitiba e nacionalmente como um nome ligado à música contemporânea e ao repertório experimental¹⁹. A professora Carmen Célia Fregonese (piano) fez seu mestrado sobre dodecafonismo na música para piano de José Penalva e teria atuação de destaque na cidade como concertista e como professora que sempre enfatizou a música nova em seu repertório. Um marco muito importante para a música contemporânea em Curitiba foi a estadia do professor e compositor alemão Berthold Tuercke na cidade. Ele lecionou na EMBAP e dirigiu o grupo Contempo Sonoro, talvez o primeiro Ensemble especializado em música contemporânea com forte atuação em Curitiba. O grupo realizou vários concertos entre 1995 e 1998 e alguns dos seus integrantes seguiram como instrumentistas muito atuantes na música contemporânea nas décadas seguintes, como Paulo Demarchi (percussão) e Rodrigo Capistrano (saxofone) – hoje também professores da EMBAP²⁰.

Outro polo de música contemporânea está se estabelecendo na Faculdade de Artes do Paraná, FAP, hoje Campus de Curitiba II da UNESPAR, a partir da chegada do professor Alvaro Borges. Compositor formado pela UNESP, com atuação voltada para a música eletroacústica, Alvaro Borges assumiu a cadeira de produção musical do curso de Bacharelado em Música Popular, em 2012. Desde então, além das aulas, consolidou projetos de pesquisa e de extensão voltados à música eletrônica e eletroacústica, com destaque para a realização de um ciclo de palestras e concertos no ano de 2014, que consolidaram um polo em Curitiba e ajudaram a formar

36. Uma informação não verificada por mim me foi dada em conversa com o compositor Roberto Victorio, por ocasião em que o encontrei em um concerto no Rio de Janeiro, em 2012: de que Orlando Fraga foi o primeiro violonista a tocar Leo Brower no Brasil. O compositor cubano é um dos pioneiros no uso de técnicas expandidas no violão, e Orlando Fraga realizou diversas gravações de obras deste compositor, bem como incluiu no repertório de estudo de seus alunos.

37. Sobre o Contempo Sonoro, encontrei informação na página pessoal do professor Rodrigo Capistrano. <<https://www.rodrigocapistrano.mus.br/musica-de-camara.html>> (acesso em 04/10/2018).

público e incentivar novos trabalhos. Alvaro Borges também coordena os cursos de Especialização em Música Eletroacústica que vêm sendo realizados em nível de Pós-Graduação Lato Sensu na UNESPAR.

Assim, apresentadas estas desculpas, volto ao ponto proposto como destino da parte final deste ensaio: o ciclo de realização de várias edições da Bienal Música Hoje e do Simpósio Internacional de Música Nova em anos intercalados em Curitiba. Por enquanto, quatro edições de cada evento de 2011 a 2018 – Bienal em anos ímpares e Simpósio em anos pares. Parte importante desta programação eu assisti e acompanhei como aficionado e interessado, e em parte dela desenvolvi também uma atividade de crítica musical em blogs²¹.

A primeira Bienal Música Hoje consistiu em seis dias de programação, da segunda-feira, 29 de agosto de 2011, até o domingo, 4 de setembro. Mas a programação da Bienal já havia sido preparada e iniciada com mais antecedência, pois em junho de 2011 foi realizada a inscrição para o concurso de composição da Orquestra Sinfônica do Paraná, que executaria as obras finalistas em um concerto da Bienal.

O concerto de abertura, segunda à noite na Capela Santa Maria, foi com o Platypus Ensemble, de Viena. Este concerto já trouxe o que seria uma das grandes marcas da Bienal: a presença de grupos musicais especializados vindos de outros países, principalmente da Europa e dos Estados Unidos. A participação destes grupos teve um duplo efeito multiplicador para a música contemporânea em Curitiba: (1) trouxe novas obras, via de regra em primeira audição no Brasil, executadas em altíssimo nível técnico; (2) possibilitou a jovens compositores locais verem novas obras suas sendo executadas por um grupo especializado, o que era praticamente impossível em Curitiba até então.

A programação seguiu na terça (30/08) com dois concertos (16:30 e 18:30 horas) de Vinícius Justí (difusão eletroacústica), compositor integrante desde o início do Ensemble Entrecompositores, mas no momento residindo em Berlim. Mais um concerto à noite (20:00 horas) com o Ensemble Cross Art, de Stuttgart. Entre os dias

38. Em 2011 eu escrevia o blog **Um dribble nas certezas**, no portal **O pensador selvagem**. O blog não está mais acessível no endereço original, mas ainda é possível encontrar páginas suas com a ferramenta **Way Back Machine** no endereço https://web.archive.org/web/*/andreegg.opsblog.org/ (Acesso em: 04/10/2018). O sítio de internet da Bienal Música Hoje também nos faz o favor de manter as páginas das edições anteriores – a de 2011 está no endereço <http://www.bienalmusicahoje.com/IBMH/> (Acesso em: 04/10/2018).

31 de agosto e 1º de setembro a programação dos concertos ficou a cargo de grupos brasileiros: Duo Fla-pi, de Curitiba (Valentina Daldegan, flauta e Beatriz Furlanetto, piano); Duo Fernando Rocha (percussão) e Ana Claudia Assis (piano), de Belo Horizonte; 2Db Duo, do Rio de Janeiro (Bryan Holmes, eletrônica e difusão e Doriana Mendes, voz). Dia 03 de setembro, concerto do Trio Sextante, de Cuiabá, com Roberto Víctorio (violão e viola caipira), Teresinha Prada (violão) e Rose Vic (soprano).

No dia 02 de setembro, a Orquestra Sinfônica do Paraná apresentou em concerto as obras finalistas do concurso de composição, com eleição da vencedora pelo júri e com direito a voto do público. E o concerto de encerramento, dia 04 de setembro, foi para uma ousada formação de Ensemble e Orquestra (Platypus Ensemble com Orquestra Filarmônica da UFPR), com eletrônica.

No concerto de abertura, com o Platypus Ensemble, foram apresentadas quatro peças de compositores internacionais, em repertório trazido pelo grupo, e mais três peças de compositores de Curitiba, escritas para o evento e fruídas pelo público em primeira audição mundial: **Namarië** de Márcio Steuernagel, **Estudo aberto**, de Vinícius Giusti e **Alento II**, de Fernando Riederer. No dia seguinte, o Ensemble Cross Art trouxe também peças de compositores europeus e japoneses, algumas encomendadas pelo grupo e executadas em primeira audição. Além da raridade de ouvir obras de compositores europeus em estreia mundial no Brasil, o concerto estreou também três peças de compositores ligados a Curitiba: **Alento I**, de Fernando Riederer, **Entre o querer, onde o desejo?** de Maurício Dottori e **Tillandsia stricta solander** de Harry Crowl.

Foram dois concertos no dia 31 de agosto, o primeiro do Duo Fla-pi e o segundo do duo Fernando Rocha e Ana Claudia Assis. Dois concertos excelentes, com destaque, no primeiro concerto, para as estreias de obras de compositores atuantes em Curitiba: **Solilóquio IV** (para flauta solo), de Harry Crowl, **... no desalinho triste de minhas emoções confusas...** de Felipe Ribeiro (para piano e eletrônica) e **Quattro scene di Fla-Pi ed Eurídice**, de Maurício Dottori (também para piano e eletrônica). No segundo concerto, sem es-

treias, destaque para **Improvisação para hyper-kalimba**, de Fernando Rocha, para kalimba e eletrônica. E, para a peça do compositor português radicado em Belo Horizonte, João Pedro Oliveira, **Mosaic** para piano, piano de brinquedo e eletrônica. No dia 1º de setembro, o concerto do 2Db Duo (voz e eletrônica) atraiu principalmente pelas peças **Morte de Desdêmona**, de Jocy de Oliveira, e **Desembocaduras**, de Bryan Holmes. No dia 03 de setembro o Grupo Sextante (violões, viola caipira e voz) deu ótimo concerto, sem estreias, apresentando peças de compositores brasileiros de destaque na música contemporânea: Edson Zampronha, Silvio Ferraz, Roberto Victorio, Mauricio Dottori.

O concerto de 02 de setembro, com a Orquestra Sinfônica do Paraná sob regência de Márcio Steuernagel pareceu destoar muito do restante da programação da Bienal. Tanto pelo inusitado de uma orquestra sem experiência com música contemporânea (e músicos visivelmente sem disposição para as peças mais ousadas) como pelo público, o ambiente e até pelas obras. Foi o dia de apresentar as finalistas do concurso de composição. O concurso revelou uma boa parceria entre o Teatro Guaíra, sua Orquestra Sinfônica e a organização da Bienal. As pontes foram feitas, certamente, pela relação de professor e aluno entre o maestro Osvaldo Ferreira (que dirigiu a Orquestra Sinfônica nas temporadas de 2011, 2012 e 2013) e Márcio Steuernagel. Mas, embora as boas práticas de organizar com antecedência a programação anual da Orquestra (luxo que o ouvinte curitibano praticamente nunca tinha tido) e incluir compositores locais e música recente nos programas (outro luxo raro na cidade), o concerto revelou que a Orquestra era um corpo estranho na cena da música contemporânea. Das cinco obras finalistas, duas eram neo-clássicas, apresentando praticamente nada de renovação da linguagem composicional (as obras de Carlos dos Santos e Rogério Krieger). Outras três podiam ser consideradas concorrentes ao prêmio: **Rotações** de Luciano Leite Barbosa, **Os passos no rastro**, de Fernando Kozu e **Terra incógnita** de Flíbio Ferreira de Souza. A peça de Flíbio era, de fato, a única realmente experimental e, embora não tenha apresentado bom resultado na execução da Orquestra,

foi julgada merecedora do prêmio. O prêmio consagrou uma jovem revelação, compositor de uma geração ainda mais nova do que os jovens do Ensemble Entrecompositores que organizaram a Bienal, e foi certamente um voto de confiança na partitura (somado a uma desconfiança da habilidade da Orquestra Sinfônica do Paraná em executar obras com técnicas estendidas).

Certamente o mais importante concerto da Bienal foi o concerto de encerramento, dia 04 de setembro, com o Platypus Ensemble e Orquestra Filarmônica da UFPR no Teatro da Reitoria. O concerto apresentou seis estreias de obras para ensemble, orquestra e eletrônica, todas encomendadas para a Bienal. Foi também a noite que marcou definitivamente uma nova era na música contemporânea em Curitiba, que viria a ser confirmada e reforçada pela continuidade da Bienal e pela soma do Simpósio Internacional de Música Nova que seriam realizados firmemente nos anos seguintes. As obras estreadas foram: **Concerto para violoncelo** de Tomasz Skweres, o compositor como solista e Jaime Wolfson como regente, ambos do Platypus Ensemble; **Sensos**, de Vinícius Giusti, regência de Lucas Fruhauff; **(i)Re(f//v)erência**, de Alexandre Torres Porres, com o compositor alternando entre percussão e eletrônica, regência de Marcell Steuernagel; **Alle Sterne**, de Marcell Steuernagel, regência do compositor; **O tempo, o frio e os rumores**, de Lucas Fruhauff, regência do compositor; **Enxaqueca**, de Simon Vosecek, regência de Jaime Wolfson.

Em meu blog, à época, escrevi comentários de todos os concertos, em um post para cada dia do evento, textos aos quais voltei agora para lembrar as informações acima. As palavras com que, à época, encerrei a série de textos e minha avaliação do evento:

Não tinha melhor jeito de terminar a Bienal. Nas composições sinfônicas ficou revelada a competência técnica e o talento da geração de compositores que forma o Ensemble Entrecompositores. Ativos há tempos em Curitiba, esse concerto deve ter sido a primeira vez em que a cidade pode conhecer plenamente o potencial de seus novos criadores musicais. A cooperação com o Platypus Ensemble simbolizou a articulação inter-

39. “I Bienal Música Hoje: 4/9 – o concerto de encerramento” – texto publicado originalmente em 05/09/2011 no blog **Um dribble nas certezas**, não mais disponível online no endereço original.

40. Em 2012 passei a manter um blog com endereço próprio em <http://andreegg.org>, ainda online. Escrevi também alguns dos textos de crítica no blog História Cultural do portal do então jornal Gazeta do Povo (o jornal foi descontinuado em 2017, pouco antes de completar 100 anos de circulação, tornando-se portal de internet). O blog não é mais atualizado, mas segue disponível em <https://www.gazetadopovo.com.br/blogs/historia-cultural/>. No período de realização das edições da Bienal e do Simpósio também colaborei no site Coletivo Amalgama, depois rebatizado de Revista Amalgama, e até hoje online. Serão indicados os textos pertinentes com respectivos links caso a caso.

nacional do grupo local – uma capacidade de trabalhar coletivamente, tanto dos músicos do conjunto vienense como dos pratos da casa.

E o corre-corre para arrumar cadeiras, arrastar o piano, colocar partituras nas estantes, passar cabos, arrumar microfones. Quem fazia isso eram os próprios compositores – Fernando Riederer, Vinícius Giusti, Orlando Scarpa, Alexandre Porres, e o próprio Márcio Steuernagel. Diretor Executivo da Bienal, ele foi visto durante a semana virando página de partitura, fazendo explicações para o público, distribuindo programas à entrada dos eventos, ao mesmo tempo em que tinha obras suas estreadas nos concertos, ou que se desdobrava para fazer uma Orquestra Sinfônica acomodada ao repertório tradicional desempenhar a música contemporânea. Por outro lado, não se pode deixar de notar que a capacidade da Filarmônica tocar como tocou na noite de ontem é em sua maior parte devida ao trabalho que Márcio Steuernagel vem realizando como regente titular do conjunto. São músicos em sua maioria jovens, em início de profissionalização. Tocam por amor à camisa, ou por uma pequena bolsa de valor irrisório. É de impressionar que mesmo nessas condições sejam capazes de tocar tão bem uma música de tanta dificuldade técnica²².

Com o mesmo interesse e maiores ou menores dificuldades conforme os compromissos de trabalho e/ou família, acompanhei as demais programações das edições do Simpósio Internacional de Música Nova de 2012, 2014, 2016 e 2018 e da Bienal Música Hoje de 2013, 2015 e 2017. Em algumas edições não compareci a muitos concertos, e em certo momento parei de escrever críticas tão detalhadas, à medida que outras atividades acadêmicas foram absorvendo todo o tempo e energia disponíveis²³.

A primeira edição do Simpósio Internacional de Música Nova foi realizada de 03 a 05 de dezembro de 2012. Foi curta, mas com uma programação muito intensa. Felipe Ribeiro mal havia voltado da América do Norte e assumido seu posto de professor da UNESPAR/EMBAP e já estava a todo vapor, esbanjando capacidade de trabalho e empenho com a música contemporânea em sua cidade natal.

Acompanhei boa parte da programação deste Simpósio, mas ao contrário da I Bienal, que recebeu textos diários meus com crítica musical, escrevi apenas um comentário do concerto de encerramento, com Ralph Ehlers (viola) no Teatro da Caixa Cultural. Neste concerto Ehlers tocou “peças de resistência” do repertório da música contemporânea para viola, escritas nas décadas de 1960 e 70 por Crisey, Sciarrino e Berio. E estreou as obras **Ruínas onde nunca estarei**, de Felipe Ribeiro, **Salvim**, de Dániel Péter Biró e **Pontos e linhas, entre planos**, de Rodolfo Coelho de Souza. À época considerei “um dos concertos mais marcantes que já vi”, opinião que mantenho até hoje²⁴.

Também foram muito marcantes no evento duas iniciativas com formato mais próximo das práticas de simpósios acadêmicos: as sessões de leitura e o fórum dos compositores. Nas sessões de leitura, compositores se inscreveram com antecedência e foram selecionados por uma comissão com base em seus trabalhos representativos. Deviam trazer novas composições a serem lidas por Fabricio Ribeiro (flauta) e Ralf Ehlers (viola). No fórum dos compositores, os mesmos selecionados para a sessão de leitura traziam obras suas para audição comentada e debates mediados pelos compositores convidados do evento: Daniel Peter Biró (Hungria), Rodolfo Coelho de Souza (São Paulo) e James Correa (Rio de Janeiro). Ambos os eventos eram abertos para serem assistidos pelo público. Além do concerto de Ralf Ehlers, o evento teve também um concerto dividido entre Fabio Scarduelli (violão) e Fabricio Ribeiro (flauta), no dia 03 de dezembro, e um concerto com James Correa na eletrônica. O flautista estreou a peça **Furnas** de Felipe Ribeiro, para flauta e piano ressoador. Tenho até hoje uma lembrança muito marcante desta obra de Felipe Ribeiro, uma das coisas mais interessantes que já ouvi em concerto²⁵.

A II Bienal Música Hoje foi realizada entre 19 e 25 de agosto de 2013, uma semana de programação, de segunda-feira a domingo. Na programação de concertos, novamente a vinda dos conjuntos Platypus Ensemble, de Viena, e Ensemble Cross Art, de Stuttgart. Veio também o Myotis Kollektiv, de Bremen. Outra novidade foi a inserção da Bienal na programação anual da Camerata Antiqua de

41. Meu texto, publicado em 05/12/2012, segue disponível online no endereço <http://andreegg.org/2012/12/05/o-concerto-de-ralf-ehlers-no-simpósio-de-musica-nova-em-curitiba/> (Acesso em 04/10/2018).

42. A compositora paulista Valéria Bonafé foi uma das selecionadas para ter obras lidas no evento. Ela escreveu para a revista **Vórtex** uma síntese do evento, avaliando muito positivamente sua realização (BONAFÉ, 2013). Seu texto foi onde encontrei informações mais completas sobre o evento, uma vez que o sítio do **SiMN** <http://simn.com.br/> não mantém informações das edições anteriores do evento.

Curitiba, que realizou concertos como parte da programação do evento, sob regência do compositor João Guilherme Ripper. Mantida a participação da Orquestra Sinfônica do Paraná e da Orquestra Filarmônica da UFPR, agora a Bienal contava com a colaboração de todas as orquestras mantidas em Curitiba por instituições públicas ou governamentais.

Houve também um incremento da programação de palestras e debates, dando maior envolvimento acadêmico ao evento, com destaque para a intensidade da parte relativa à música eletrônica. Nos comentários que escrevi para os concertos da Bienal de 2011, tive, em geral, postura bastante desfavorável à música eletroacústica ou eletrônica, especialmente os concertos que envolveram eletrônica pura. Provavelmente por isso fui convidado pela organização da II Bienal a mediar uma mesa de debate sobre o tema com os compositores Alexandre Torres Porres e Alexandre Fenerich²⁶.

Neste ano, embora tenha acompanhado parte razoável da programação do evento e assistido vários concertos, escrevi crítica apenas do concerto de encerramento, com a Orquestra Sinfônica do Paraná, sob regência de Márcio Steuernagel apresentando os finalistas do concurso de composição²⁷. Nesta crítica ressalté o que me pareceu a maior marca do evento, a de ter evidenciado o cenário de música contemporânea para os centros mais importantes do Brasil, notadamente São Paulo. A importância da música contemporânea em Curitiba talvez tenha começado a ser reconhecida fora da cidade já no texto de Valéria Bonafé sobre o I Simpósio Internacional de Música Nova. Em sua resenha do evento para a revista **Vórtex**, a compositora paulistana já apontava:

Quando comecei meu curso de graduação na USP, em 2002, minha percepção era a de que apenas São Paulo e Rio de Janeiro mantinham eventos regulares e de grande porte dedicados à música contemporânea, mais especificamente, o Festival Música Nova (SP) e a Bienal de Música Brasileira Contemporânea (RJ). Não sei se, de fato, havia ou não outros eventos similares acontecendo Brasil afora. Talvez esta percepção fosse resultado da minha condição particular de uma paulistana nascida e criada na capital do es-

43. O sítio da Bienal Música Hoje mantém uma página com a programação completa do evento de 2013. Disponível em: <<http://www.bienalmusica hoje.com/links/programacao.html>>. Acesso: 04/10/2018.

44. “Márcio Steuernagel e a Sinfônica do Paraná: Valeria Bonafé, Leonardo Martinelli, Igor Maia e Almeida Prado”. Texto publicado em 25/10/2013, disponível em: <<http://andreegg.org/2013/08/25/marcio-steuernagel-e-a-sinfonica-do-parana-valeria-bonafe-leonardo-martinelli-igor-maia-e-almeida-prado/>>. Acesso: 04/10/2018

tado. De todo modo, nos anos seguintes, percebi uma modificação gradual neste cenário. Observei com atenção um feliz processo de despolarização do circuito SP - RJ, no que se refere à pesquisa e produção de música contemporânea (...)

(...) retornei à Curitiba para participar do I SiMN – Simpósio Internacional de Música Nova e Computação Musical, e conferir de perto este efervescente cenário musical de Curitiba.

O SiMN é mais um dos novos eventos que passa a fazer parte da agenda da música contemporânea no país. Ele integra um projeto mais amplo de consolidação de uma **programação curitibana de atividades relacionadas à pesquisa e à produção de música nova. Este projeto tem sido construído pelo Grupo de Pesquisa Núcleo Música Nova (BONAFÉ, 2013).**

Depois de ter descoberto o surgimento de um novo polo de música contemporânea em Curitiba, ao participar do SiMN 2012 como compositora inscrita e selecionada para as sessões de leitura e o fórum de compositores, Valéria Bonafé voltaria para a Bienal Música Hoje 2013 como finalista do concurso de composição. Além dela, inscreveram obras para o certame seus colegas de São Paulo, Leonardo Martinelli e Igor Maia. As obras **A menina que virou chuva**, de Valéria Bonafé, **O diálogo entre Vênus, Azael e Ogum**, de Leonardo Martinelli, e **De profundis**, de Igor Maia (1988), estrearam no concerto de encerramento. Enquanto o júri se reunia para o julgamento, a orquestra tocou **Oré-Jacytatá (Cartas celestes nº 8)** para violino e orquestra, de Almeida Prado. O público aplaudiu de pé, e eu concluí o texto com a seguinte avaliação do evento:

E também, claro, **estávamos aplaudindo toda a equipe que organizou a II Bienal. Um evento como esse vem surpreendendo a todos – a gente estava acostumado a viver numa cidade tão conservadora e tão sem importância no mundo musical que vai demorar pra cair a ficha que as Bienais**

Música Hoje estão transformando Curitiba num importante centro de realização de música nova, que estamos entrando no mapa da melhor maneira que se poderia imaginar²⁸.

45. Ver link na nota anterior.

Outro marco que reforça este aspecto de repercussão nacional do evento, foi o fato de a Bienal ter atraído a atenção de um dos principais críticos musicais ativos no país: João Luiz Sampaio, do jornal **O Estado de São Paulo**. O crítico passou o fim de semana em Curitiba, conversou com participantes e assistiu aos concertos da Camerata, da Filarmônica e da Sinfônica, realizados sábado de noite e domingo de manhã. Escreveu textos rápidos para seu blog a partir da noite de domingo, dia 25 de agosto²⁹. E escreveu um ótimo texto sintetizando o evento, publicado no jornal impresso de terça-feira, 03 de setembro de 2013³⁰.

O texto de João Luiz Sampaio reforçou este aspecto do trabalho coletivo do Ensemble Entrecompositores, bem como o apoio institucional conquistado na cidade. Citou trechos de falas dos participantes nas entrevistas que realizou.

46. O blog “João Luiz Sampaio. Música clássica... e um pouco de tudo”, segue ativo até hoje no sítio do jornal. Disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/blogs/joao-luiz-sampaio/>>. Acesso: 04/10/2018.

Os membros do entreCompositores não apenas escrevem suas obras: buscam artistas no aeroporto, acertam detalhes de contrato, discutem repertório com os convidados, doam programas, gravam concertos. “O coletivo não significa trabalhar em conjunto na composição, mas na criação de um contexto no qual exista espaço para a individualidade”, explica Giusti, que hoje vive em Bremen. “Quando começamos, promovíamos concertos com uma temática específica e cada um de nós escrevia uma peça que com ela se relacionasse”, conta Riederer, radicado em Viena.

47. “Compositores fazem bienal e sugerem caminhos da nova geração”. **Caderno 2**, primeira página (C1). Um **clipping** com todos os textos de imprensa ou blogs especializados sobre o evento está disponível na página da Bienal em: <<http://www.bienalmusicahoje.com/links/noticias.html>>. Acesso: 04/10/2018

“Mais do que brigar com os colegas pelos poucos espaços disponíveis, como vimos acontecer em gerações anteriores, percebemos que precisamos nos unir e dialogar para criar novos espaços e alternativas”, completa Steuernagel, que vive em Curitiba, onde é regente-assistente de Osvaldo Ferreira na sinfônica da cidade e titular da Sinfônica da Jovem da Universidade

Federal do Paraná. “Na Europa, percebe-se a mesma tendência entre os jovens”, acrescenta Malucelli, que vive e estuda em Estocolmo.

A Bienal 2013 ainda viria a marcar o surgimento do Ensemble Nih-Nik ligado ao Grupo de Pesquisa Núcleo Música Nova, e que se estabeleceu como um grupo altamente profissional especializado em execução de música nova e muito ativo em Curitiba. Nos anos seguintes, o Nih-Nik se tornaria cada vez mais a base principal da programação de concertos das edições da Bienal e do Simpósio, ao mesmo tempo em que as parcerias com Camerata Antiqua de Curitiba e Orquestra Sinfônica iriam refluir, e o convite a grupos estrangeiros ia ficando mais difícil.

No sítio da Bienal Música Hoje, podem-se conferir vários vídeos com filmagens dos concertos da Bienal 2013, na sessão que anuncia a programação da Bienal 2015³¹.

A segunda edição do Simpósio Internacional de Música Nova aconteceu de 14 a 18 de setembro de 2014, de domingo a quinta-feira. Uma matéria com o resumo da programação foi publicada no jornal **Gazeta do povo** de 13 de setembro de 2014³². Um dos destaques da programação deste evento foi a aparição do Ensemble Mobile, outro grupo especializado em música contemporânea formado a partir do Núcleo Música Nova, e que se manteria ativo nos anos seguintes com grande importância na música contemporânea em Curitiba. A terceira edição da Bienal Música Hoje foi realizada de 18 a 22 de agosto de 2015, de terça a sábado³³. Entre a programação da III Bienal, destaque para o concerto do Madrigal Ars Iubilorum, em que uma missa do compositor estoniano Arvo Pärt foi intercalada com outra missa em que compositores de Curitiba escreveram cada um dos movimentos (Márcio Steuernagel, Luas Fruhauff, Marcell Steuernagel e José Luiz Manrique). Muito importante também para a presença do International Contemporary Ensemble, de Nova York, considerado um dos principais grupos de música nova do mundo. Foi a III Bienal que viu também o aparecimento da Nova Camerata, mais um grupo dedicado à música contemporânea em

48. <http://www.bienalmusicahoje.com/index3.html>. Acesso: 04/10/2018.

49. “Para desconstruir a ilha erudita”. Disponível em: <https://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/para-desconstruir-a-ilha-erudita-1n6vq8yxcubrikzqowxat72/>. Acesso: 04/10/2018.

50. A programação completa da III Bienal está no sítio, no endereço: http://www.bienalmusicahoje.com/links/programacao_2015.html. Acesso: 04/10/2018.

Curitiba. E o concerto de encerramento, com Ensemble Entrecompositores e Orquestra Filarmônica da UFPR, realizou uma experiência única, com a execução de **Thirteen** de John Cage e **Cantos**, um ambicioso projeto coletivo em que uma obra composta por Fernando Riederer, Márcio Steuernagel, Vinícius Giusti, Lucas Fruhauf interagiu ao vivo com nove miniaturas encomendadas a outros compositores atuantes na capital ou fora dela (Rafaele Andrade, Morgan Krauss, Tatiana Catanzaro, Roseane Yampolschi, Felipe Ribeiro, Bryan Holmes, Willian Lentz, Luiz Malucelli, Santiago Beis).

As edições de 2014 (Simpósio) e 2015 (Bienal) mantiveram a alta qualidade da programação e dos convidados, seguiram estreando obras importantes, proporcionando intercâmbio entre compositores do mundo, do Brasil e da cidade, e intercalando gerações mais experientes (Crowl, Dottori, Yampolschi) com jovens já maduros e de carreiras consolidadas (Marcio Steuernagel, Felipe Ribeiro, Fernando Riederer, Vinícius Giusti, Lucas Fruhauf). Abriu-se espaço para novas gerações de compositores em início de carreira, que agora vinham se formando já como resultado do trabalho de Márcio Steuernagel e Felipe Ribeiro como professores do curso de Composição e Regência da UNESPAR/EMBAP. Foi notável que ao longo dessas duas edições se estabeleceram e consolidaram três importantes grupos dedicados à música contemporânea, que permaneceram ativos e fizeram com que a atividade em Curitiba seguisse acontecendo não só em épocas de eventos anuais. Hoje contamos com atividade permanente do Ensemble Nih-Nik, dirigido por Paulo Demarchi, Ensemble Mobile, dirigido por Fabricio Ribeiro e Nova Camerata, dirigida por Maurício Dottori³⁴.

51. Toda essa efervescência eu vi apenas de longe, sem conseguir assistir aos concertos ou escrever críticas nestes dois anos, entre outras coisas porque estive absorvido por atividades como professor, como líder do Grupo de Pesquisa em Música, Cultura e Sociedade e, pior de tudo, como Diretor do Centro de Música e Musicoterapia do Campus de Curitiba II da UNESPAR. As atividades de diretor incluíam também a participação como membro nato no Conselho do Centro de Música e Musicoterapia, no Conselho do Campus de Curitiba II e no Conselho de Ensino, Pesquisa e Extensão (CEPE) da UNESPAR.

e se afirmam os novos compositores que ainda são estudantes ou são recém-formados, alguns deles reunidos no coletivo Círculo de Invenção Musical, que vem realizando parte muito interessante da programação nas últimas edições, e compondo a cada vez mais rica ecologia da música contemporânea em Curitiba.

Embora não me tenha sido dado um limite específico de espaço, já estou no limite de tempo para terminar este ensaio e enviá-lo à revista. O comentário mais apropriado de obras, do trabalho dos compositores e dos músicos e grupos atuantes na música contemporânea em Curitiba demanda outro(s) texto(s) e mais pesquisa e documentação. O essencial acredito ter demonstrado: há um polo de música contemporânea enraizado na cidade, produzindo resultados notáveis e uma comunidade de interesses musicais, institucionais e acadêmicos que parecem garantir que a música contemporânea seguirá sendo parte importante da atividade cultural em Curitiba. Contrastando com o refluxo dos investimentos públicos e das atividades ligadas a outros nichos como a música antiga e a música clássica, não é descabido dizer que hoje a música contemporânea é a atividade musical mais importante em Curitiba. 

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BLANNING, Tim. ***O triunfo da música. A ascensão dos compositores, dos músicos e de sua arte.*** São Paulo: Cia. das Letras, 2011.
- BOJANOSKI, Silvana; PROSSER, Elizabeth Seraphim. ***José Penalva: uma vida com a batina e a batuta.*** Curitiba: Editora Unificado, 2006.
- BONAFÉ, Valéria. Curitiba e a Música Nova: I SiMN – Simpósio Internacional de Música Nova e Computação Musical. ***Vórtex***, n.1, 2013. p. 101-103.
- CARDOSO, Lino. ***O som e o soberano. Uma história da depressão musical carioca pós-abdicação (1831-1843) e de seus antecedentes.*** Tese de doutorado, FFLCH-USP, 2006.

- CHANAN, Michael. Music becomes a commodity. In: **Musica practica: the social practice of Western Music from Gregorian Chant to Postmodernism**. London/New York: Verso, 1994. p. 111-137.
- EGG, André. **O debate no campo do nacionalismo musical no Brasil dos anos 1940 e 1950: o compositor Guerra Peixe**. Dissertação de Mestrado, PPGHIS-UFPR, 2004.
- _____. O modernismo musical no Brasil. In: EGG, André, FREITAS, Artur, e KAMINSKI, Rosane (orgs.) **Arte e política no Brasil: modernidades**. São Paulo: Perspectiva, 2014. p. 349-379.
- _____. Modernismo é ter orquestra em São Paulo: música sinfônica na crítica de Mário de Andrade no Diário Nacional. **XXVI Congresso da ANPPOM, Belo Horizonte-MG. Anais.**, 2016.
- ELLENDERSEN, Atli. **Parâmetros interpretativos para a sonata para violino solo em lá menor, BWV 1003 de J. S. Bach**. Dissertação de Mestrado, PPGMUS-UFPR, 2012.
- GOEDERT, Taianara. **Desdobramentos artísticos resultantes dos Festivais de Música de Curitiba e Cursos Internacionais de Música do Paraná**. Dissertação de Mestrado, PPGMUS-UFPR, 2010.
- HARNONCOURT, Nicolaus. **O discurso dos sons**. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.
- JUDT, Tony. **Pós-guerra: uma história da Europa desde 1945**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.
- JUSTUS, Liana; BONK, Miriam. **Henrique de Curitiba: catálogo temático 1950-2001**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2002.
- KERMAN, Joseph. O movimento da performance histórica. In: **Musicologia**. São Paulo: Martins Fontes, 1987. p. 255-306.
- LEBRECHT, Norman. **O mito do maestro: grandes regentes em busca do poder**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

- MEDEIROS, Alan Rafael. ***Sociedade de Cultura Artística Brasília Itiberê (SCABI): promoção da música sinfônica em Curitiba por meio da Orquestra Sinfônica da SCABI (1946-1950)***. Dissertação de mestrado, PPGMUS-UFPR, 2011.
- _____. ***Caminho de Música: paradigmas e sociabilidades musicais em Curitiba na atuação da Sociedade de Cultura Artística Brasília Itiberê (SCABI) entre 1945-1963***. Tese de doutorado, PPGHIS-UFPR, 2016.
- NEUNZIG, Hans. ***Uma nova música européia***. Bonn: Inter Naciones, 1985.
- PEREIRA, Avelino Romero. ***Música, sociedade e política: Alberto Nepomuceno e a República Musical***. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2007.
- PORRES, Alexandre Torres. ***Processos de composição microtonal por meio do Modelo de Dissonância Sensorial***. Dissertação de Mestrado, IA-UNICAMP, 2007.
- ROSS, Alex. ***O resto é ruído: escutando o século XX***. São Paulo: Cia. das Letras, 2009.
- _____. ***Escuta só: do clássico ao pop***. São Paulo: Cia. das Letras, 2011.
- RUEB, Franz. ***48 variações sobre Bach***. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.
- VIGNAL, Marc. A formação de um novo público e suas consequências musicais. In: MASSIN, Jean; MASSIN, Brigitte (orgs.) ***História da Música Ocidental***. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. p. 513-524.

VAI ALGO ALÉM DE VILLA -LOBOS?

Não faz muito estive num concerto só com música orquestral de Béla Bartók. Lá pelas tantas, o regente comentou a pesquisa folclórica do compositor dentro de um contexto de busca de uma identidade nacional húngara, junto com Kodály. Comentou paralelos no Grupo dos Cinco na Rússia, em Dvořák e Smetana na República Tcheca, assim como o caso de Villa-Lobos no Brasil. Me chamou a atenção o fato de citar pelo menos dois compositores de cada um dos países, mas não haver nenhuma menção a algum outro compositor brasileiro além do Villa, apesar de, sob os auspícios de Mário de Andrade (que também merecia ser citado), o movimento nacionalista no Brasil ter sido extenso e hegemônico na primeira metade do século XX e contar com nomes significativos, como Camargo Guarnieri, Francisco Mignone, Lorenzo Fernández, Radamés Gnattali, Luciano Gallet e, um pouco mais tarde, Guerra-Peixe e Claudio Santoro, entre tantos outros. É verdade que Villa-Lobos é genial e muito mais conhecido que os outros (apesar de isso ainda não significar que seja bem conhecido e compreendido), mas me parece igualmente inegável a estatura enorme pelo menos de Guarnieri e Mignone.

Antes de seguir adiante, no entanto, preciso confessar a relação dúbia que tenho com toda a questão acima e com a discussão que se segue. Esse tipo de contextualização didática, tão útil para toda estratégia que gostaria de apresentar, por um lado me parece tanto envelhecer a música clássica e buro-

cratizá-la (como se fosse uma extensão da escola), quanto simplificar — nessa lógica da plateia de *dummies* — o pensamento (e o instinto) estético dos compositores, encaixando-os em movimentos artísticos grosseiros. Embora não incorretas, em vários momentos essas apresentações nos encerram em uma visão superficial do trabalho (quando não nos afastam da música, ou dos motivos íntimos e individuais de ouvir música, tão corrente no bordão típico da racionalização escolar que pregam: “eu não entendo isso”, ou seja, uma apreciação lógica e formalista da música, pela via sociológica, em geral).

Por outro lado, na impossibilidade ou na falta de interesse de quebrar as amarras pedagógicas da música de concerto, essa contextualização didática é um excelente mecanismo de propaganda, por meio da qual se pode atrair mais pessoas para a música clássica brasileira e oxalá desenvolver um mercado de nicho e promovê-lo. Creio que se se reconhece o nome de Villa-Lobos mais amplamente (ainda que não necessariamente sua música), isso se deve à referência escolar à Semana de 1922 e à sua importância, nesse contexto modernista, para a construção da “música nacional”. Provavelmente, também têm papel central o canto orfeônico e o reconhecimento internacional que Villa alcançou (já que é isso que motiva, no fim das contas, a citação de seu nome na Semana de 22). E pela ausência de Guarnieri e Mignone no currículo escolar e de um similar reconhecimento internacional, mesmo os músicos provavelmente preferem evitar a menção a seus nomes em comentários genéricos para público mais leigo, como se isso fosse adentrar uma área muito obscura.

O grande problema é que o público leigo precisa minimamente ter escutado falar dos compositores para estar disposto a ir a salas de concertos ouvi-los. E é a percepção de que o público irá para os concertos que levará os programadores a escolher esse repertório (mesmo que não haja público num recital com Tchaikovsky ou Chopin, ninguém em sã consciência culparia a música desses autores pelo fracasso). Mas, como são raramente citados e tocados esses compositores brasileiros, as oportunidades de contato não são grandes. Não raro, cria-se um círculo vicioso. Não se fala porque não se

1. Como um país gigante, voltado para dentro, mas vindo de uma lógica de país dependente, é muito interessante a relação frequentemente ambígua que desenvolvemos com o exterior: o sucesso lá fora é um elemento de grande importância para o reconhecimento interno, mas há uma certa dificuldade em se entender que o produto brasileiro possa ser vendido lá fora. É provável que isso tenha a ver com a própria dificuldade que o Brasil tem de ver a necessidade de exportar de forma séria, preocupado como está com questões internas sempre prementes. Como se o que fosse vendável fosse uma excepcionalidade que aparece sem estratégia, por vantagens comparativas, salvo quando refletisse um salutar exotismo nacional. Na música clássica, pelas suas raízes europeias, o elemento exótico fica muito diluído e, não raro, creio ser por isso que nos deparamos com a situação em que a produção nacional é vista como algo de qualidade inferior à música europeia e que vai a reboque dela.

toca, não se toca porque não se fala, como se o ônus de divulgação sempre se devesse a um outro indefinido e “natural”, preferencialmente no exterior¹. No caso do Guarneri e do Mignone, claro, a situação não é tão dramática atualmente e não se pode dizer que sejam desconhecidos (mas o são certamente muito mais do que deveriam) e, aos poucos, seu trabalho vem a público. Aplicada a lógica a vários outros compositores, todavia, a situação é bastante mais séria e indica, até um certo ponto, um impasse para a produção musical contemporânea e a quase inexistência de um mercado.

Aliás, desconfio que o discurso da dificuldade de fruição da música contemporânea — argumento recorrente para sua baixa popularidade — guarde um bom tanto de falácia e só acoberte o círculo vicioso. Num ambiente de música instrumental em que grassam o Hermeto Pascoal de *Cérebro Magnético*, o Naná Vasconcelos de *Amazonas* e *Saudades* (cuja faixa principal é um concerto para berimbau e cordas) e o *Uaktide Águas da Amazônia* (com composições de Philip Glass, por sinal), não consigo acreditar que Marisa Rezende, Wellington Gomes e Paulo Costa Lima sejam indigestos e não se comunicariam com o público. E, se o fossem (o que, de novo, duvido), haveria compositores mais melódicos, menos dissonantes, como Gilberto Mendes (pelo menos em sua produção mais recente) e Sérgio de Vasconcellos-Corrêa, que não imagino como assustariam qualquer público. E, mesmo que caminhássemos para compositores mais atonais, como Lindembergue Cardoso, Silvio Ferraz, Harry Crowl, Alexandre Lunsqui e Marcílio Onofre, eu ainda não acredito na inexistência de um público para um promissor e bem musculoso nicho. A verdade é que, independentemente da linguagem, é difícil difundir música contemporânea basicamente porque todos os mecanismos de divulgação da música clássica estão voltados para o cânone (e nesse sentido também é difícil vender música romântica e colonial brasileira, por também nele não se encaixar). E, por fazer parte do cânone, inclusive, Bartók, malgrado a aspereza de sua música, é tocado. De fato, há mais problemas técnicos (ou seja, formação de músicos aptos a um repertório difícil e não valorizado), inér-

cia (vende-se o que já está vendido), desconhecimento da produção nacional (pois pouco é tocada), marketing e intrigas musicais e políticas a explicar a situação do que reais dificuldades de audição.

E, apesar de todos esses percalços, a música clássica brasileira é bizarramente vasta e rica, como poucos países fora e mesmo dentro da Europa poderiam ostentar. E tem potencial para ser mais difundida tanto como um produto intelectual refinado quanto como proposta de música atraente, mesmo (e sobretudo) a produzida a partir do século XX. Em defesa dessa posição, diria que em seus momentos mais criativos, a música moderna e contemporânea brasileira passa uma sensação de não alinhamento com as obsessões da arte europeia de originalidade, sem, contudo, ir contra elas, num espaço cinzento que contempla sensualidade e expressividade, sem ser leviano ou pasteurizadamente dramático (há também nele aspreza e densidade). E a questão do ritmo é tão forte no Brasil e tem um papel tão importante como elemento estrutural, que a música guarda algo de intrinsecamente cativante e envolvente. Isso me parece verdade mesmo em casos mais extremos de uma obsessão europeia de originalidade, como em Flo Menezes. Há nessas qualidades alguma coisa que não raro foge delicadamente ao interesse (quicá à compreensão) crítico e acadêmico da música europeia, como se nossa produção fosse construída num padrão menos cartesiano, mais maleável e menos limítrofe, mesmo quando se propõe a ser como a europeia. E, apesar de suas especificidades, não é de brasilidade que trato aqui, pelo menos não no sentido exótico que se dá ao termo. É algo mais sutil, que não está em conflito com o Ocidente, de uma certa tendência a um pensamento talvez menos dualista e mais marcado pelo dialógico, pelo sensorial, pelo atmosférico, pelo performático². E, justamente por isso, acho que a música brasileira mereceria mais estudo e presença.

No entanto, justamente essa peculiaridade do espaço cinzento, que não marca presença como algo de profundamente diferente da tradição clássica ocidental, mas que causa de algum modo estranhamento, é que torna difícil acertar o tom de sua interpretação. Penso que isso se dá mesmo no Brasil, onde, para o bem e para o

2. Por sinal, é o que torna tão adequado o uso do termo “show”, em vez de concerto, na música popular.

mal, não se têm parâmetros de análise para essa música, e a formação de música de concerto é pensada para ensinar o cânone europeu, podendo, em prol do protocolo do recital clássico, um tanto do sensorial, do atmosférico, do performático. Inicialmente cria que essa dificuldade de interpretação era bem villa-lobiana, naquelas longas, múltiplas e sinuosas linhas melódicas, em que é difícil encontrar o fio da meada, e que frequentemente são criticadas como falta de *métier* do compositor (não são), mas cada vez mais noto o mesmo em Guarnieri, em Mignone, em Almeida Prado e em outros. É como se fosse difícil dar conta do ataque, da concatenação e da lógica expressiva com o arcabouço acadêmico de interpretação europeu. É uma música que, julgo, exige o sensorial, o atmosférico, o performático, mesmo que não seja concebida deliberadamente com essa exigência. E, nessa lógica do espaço cinzento, que não se pretende revolucionário nem conservador (talvez a graça do Brasil como um todo é justamente a de estar no meio do caminho), também na música brasileira anterior ao século XX se percebem esses movimentos, ainda que de forma mais discreta e menos decidida.

Independentemente da contribuição que a música brasileira poderia dar, porém, dificilmente só por inércia, sem insistência e sistemática, por meio dos mecanismos existentes, ela ganhará espaço. Qualidades não se vendem facilmente no mundo atual. E isso é particularmente notável no mercado internacional, em que toda a estrutura, mesmo a voltada para o pequeno nicho da música contemporânea, concentra-se na Europa e é profundamente eurocêntrica por motivos óbvios. A verdade é que, se mesmo no Brasil ainda se tem pouca clareza sobre o tamanho da produção e da tradição existente, na Europa — com raras exceções — pouquíssimos têm noção da existência de um repertório largo brasileiro, muito além de Villa-Lobos. Ainda, um número menor poderia ter ideia (e paciência) de onde encontrar as partituras e, finalmente, enfrentar as burocracias para o financiamento de concertos com música obscura, sobretudo, no leste europeu e nos países da ex-URSS, onde há menos recursos dando sopa. É necessário, portanto, de alguma forma martelar os

nomes de compositores brasileiros entre músicos, acadêmicos e público para que sejam mais conhecidos. E, só assim, alcançar algum resultado de divulgação da música e reflexão sobre sua contribuição.

O que é positivo é que, para iniciar uma estratégia de divulgação no exterior, não são necessários recursos de grande monta. Fundamentalmente, deve-se trabalhar com músicos locais e construir tijolo a tijolo, com constância, uma relação com eles, com produtores e com acadêmicos locais. Em contraste, além de cara, a ideia de fazer grandes investimentos para apresentar músicos brasileiros em turnê costuma ser intermitente, o que dificulta a sedimentação na memória do público-alvo, pois, como já dito, a função seria “martelar” o nome e as obras dos compositores, para que se torne mais natural sua presença em concertos. E, também, projetos caros com intérpretes brasileiros não levam em consideração o envolvimento do meio musical local (dificilmente músicos vão a concertos que não os seus, salvo, às vezes, os de amigos próximos), o que diminui a reverberação da iniciativa.

Tendo já trabalhado em dois países da ex-URSS, defendo que a estratégia de trabalhar com músicos locais é particularmente eficiente lá e no leste europeu, onde há uma escola musical sólida, com grande quantidade de músicos profissionais, frequentemente acostumados a tocar novos repertórios se pagos para isso, num valor bastante razoável, pelo menos por ora. Na Europa Ocidental o mercado tem preços mais altos, mas certamente será mais recompensador — e barato — ainda assim trabalhar com artistas locais³.

Qualquer que seja o orçamento disponível, inicialmente me soa mais atraente a opção por concertos de câmara em salas pequenas, que terão eficiência se feitos com regularidade durante muitos anos. Permitem, ao mesmo tempo que se divulga o nome de compositores brasileiros, testar estratégias diversas com baixo risco (um fracasso significaria um concerto com 20 pessoas, em vez de 80, algo nada dramático quando serão organizados 15 a 30 concertos por ano) e introduzir a música pelas bordas, como, por exemplo, por meio de formações pouco usuais, que incluam obras para instrumentos de repertório pequeno (fagote, contrabaixo, trompa etc.) ou

3. ida de artistas brasileiros para outros países inicialmente é menos importante para a promoção internacional da música brasileira, mas vale enfatizar que, obviamente, todo o trabalho no exterior será marginal enquanto o Brasil não tocar e gravar sua própria música (o que nem de longe significa que é inútil divulgá-la no exterior antes disso ou paralelamente, claro). Concertos frequentes fomentam a circulação e edição de partituras e gravações servem de referência como interpretação (algo de que músicos estrangeiros precisam). Por sorte, isto está melhorando, sobretudo, por causa da internet, que aumenta a possibilidade de divulgação das iniciativas locais e a reverberação de gravações que, antigamente, atingiriam pouquíssimas pessoas. Qualquer um que queira, hoje, conhecer o trabalho de Guarnieri, Mignone, Guerra-Peixe, Almeida Prado e muitos outros pode ouvir muita coisa no Youtube e mesmo em aplicativos como o Spotify e o Apple Music, bem como sites feitos o da Academia Brasileira de Música, do Sesc Partituras e do Musica Brasiliis permitem um acesso bastante razoável e rápido a partituras. Segue, todavia, ainda muito limitada a quantidade de concertos, várias gravações são antigas, e as interpretações de muitas obras têm de evoluir.

dos quais o Brasil tem uma produção particularmente significativa (como violão, percussão e conjuntos diversos de sopros), com o intuito de que os músicos contratados passem à frente desse repertório para colegas, alunos e professores. Possibilita também apresentar vários matizes estéticos e períodos históricos e verificar a reação do público a uma produção ampla brasileira. Considero isso ideal para um começo: ainda não temos uma noção clara do que realmente é interessante e “vendável” para o público estrangeiro e, sem testes, tendemos a ser muito conservadores, apresentando-nos pelo exótico e colorido, o que, sem dúvidas, pode garantir palmas, mas se fixa pouco na cabeça dos públicos e não convence o meio acadêmico.

E, se é verdade que, no mundo ideal, mais recursos ajudariam na promoção, na prática a existência de verba limitada permite tatear com mais cuidado e traçar uma estratégia mais duradoura (desde que realmente seja viável manter um pequeno fluxo de recursos por um longo período). Projetos menores, mas constantes, capazes de desenvolver *know-how*, trazem vantagens ao tornar a música mais conhecida com o menor dispêndio possível de recursos financeiros e de pessoal, de forma a não exigirem grandes equipes para sua realização — e uma certa paralisia criativa frequentemente decorrente — e não nos tornarem reféns de ações com muito marketing e pouco conteúdo (o que pode fazer um evento bem-sucedido, mas tenderá a não levar música ao lugar). Obviamente, não é possível esperar resultados milagrosos em poucos anos, mas os atalhos de estratégias megalomânicas são acompanhados de riscos bem maiores e costumam tanto não gerar resultados melhores que eventos pequenos (por ser muito complexa sua realização) quanto ser descontinuados rapidamente após o menor erro ou em razão de dificuldades de financiamento. E deixam só um vácuo na sequência.

4. O número de orquestras e a lógica do mercado dificultam que se programem mais do que 1 ou 2 peças brasileiras por temporada (a menos que seja em um concerto temático) e terão ainda mais dificuldade de manter presença por várias temporadas, a menos que se pague muito bem (o que pode gerar um vício de só se tocar se se pagar muito por isso) ou que se tenha um bom apelo de mercado (o que não deve acontecer se só forem tocadas uma ou duas peças por ano).

Grandes concertos orquestrais com solistas brasileiros, por exemplo, por mais que atinjam um público muito maior e tenham maior impacto na mídia, simplesmente não têm como acontecer com a frequência devida⁴ e sozinhos não conseguem mostrar o mínimo da produção, de forma a indicar que existe uma tradição de música clássica no Brasil. Também, dados os custos e o risco, é ne-

cessário ser muito mais conservador nas escolhas de repertório, inclusive, para evitar obras que os músicos não consigam tocar adequadamente (e uma interpretação medíocre em um grande evento pode ter o poder reverso de afastar o público, enquanto a incompreensão de peculiaridades das peças pode causar rejeição entre os músicos). Além disso, instrumentistas de orquestra costumam ter uma relação frágil com a música que tocam, pois muitos, dada a quantidade de obras novas que interpretam toda semana, não raro, entendem-se, na orquestra, apenas como profissionais, somente cumprindo o serviço de executar o que lhes é demandado e não opinando sobre repertório e interpretação e, assim, tornando mais difícil o processo de aproximação de artistas locais.

Essa argumentação não deve ser entendida como uma crítica à realização de concertos orquestrais, por serem inúteis (certamente não o são), nem simplesmente como uma defesa das qualidades mágicas de um trabalho de formiga na música de câmara, que certamente terá seus limites. Mas, se durante mais de uma década são realizados de 15 a 30 recitais anuais com músicos locais e nesse processo se consegue criar um grupo de artistas entusiasmados ou interessados em apresentar repertório brasileiro, é mais fácil encontrar parceiros para projetos de porte mais consistentes. E, assim, ajudem mesmo a tornar concertos orquestrais com música brasileira mais frequentes.

Se conduzidos com carinho e estratégia, recitais frequentes são também uma forma de se aproximar com mais eficiência do meio acadêmico, fazendo circular partituras e gravações e atraindo musicólogos e professores sérios, que vejam interesse local no estudo de música brasileira. Tudo isso a um custo médio anual dificilmente superior ao de um único concerto orquestral. Após estabelecidas as bases, caso se vislumbre real possibilidade de se fazer negócio com a música brasileira em um determinado local, concertos orquestrais, recitais de artistas brasileiros e parcerias destes com músicos locais servem como chamarizes e grandes momentos dessa rotina musical.

Quanto ao resultado artístico, algum fracasso, desde que controlado, nos concertos de câmara é mesmo essencial para alcançar experiência, pois o aprendizado sobre qual é o melhor repertório a ser apresentado, sobre quais são os melhores músicos para apresentá-lo e para que público, isto é, quanto e como gastar em publicidade, tem um grau elevado de empirismo. Mesmo a ideia de que a música que melhor se vende é uma música alegre, jovial, que se aproxima mais da popular, é bastante discutível dependendo do meio em que cai. De fato, costuma atrair palmas fartas e se caracterizar como um sucesso, mas frequentemente acaba sendo encaixada no campo do exótico raso, e suas qualidades sucumbem frente a uma percepção não raro superficial de que todas as músicas desse gênero são intercambiáveis.

Nesse caminho, recordo um dia de imersão em Villa-Lobos promovido em Londres em 2014. Foi escolhido um repertório bastante diverso e colorido do compositor, culminando em um concerto orquestral pela BBC Symphony Orchestra, com Sakari Oramo regendo. Foram interpretados o Uirapuru, os Choros nº8 e 10, a Sinfonia nº 9, as Bachianas Brasileiras nº 5 e a Primeira Missa no Brasil da 4ª Suíte do Descobrimento do Brasil. Malgrado alguns problemas de compreensão em algumas das peças (sobretudo o terrivelmente difícil Choros nº 8), o resultado sônico *per se* foi impressionante, mostrando toda a engenhosidade e a variedade da orquestração do compositor, que é frequentemente abafada pela incapacidade da maioria das orquestras de dar conta dos enormes desafios técnicos dessas obras. Algo diferente de tudo que já havia visto. No entanto, nos dias seguintes, todas as críticas da imprensa britânica citavam somente os mesmos argumentos requeitados de sempre da busca da alma nacional, sem qualquer real atenção para o que, de fato, havia sido tocado. Pergunto-me se um programa com a Dança dos Mosquitos, o Martírio dos Insetos, a Suíte Sugestiva, a Verde Velhice e a Sinfonietta nº 2, pela “total” ausência de alma nacional, poderia demover os críticos das ideias pré-prontas ou se as obras só seriam tachadas de pouco significativas na produção do autor⁵.

5. Opinião corrente no Brasil até recentemente, diga-se por sinal.

Basicamente, por esse tipo de reação, reitero que é enormemente improvável a existência de atalhos para uma divulgação ampla da música brasileira e que grandes eventos pontuais têm riscos mais elevados, já que tendem a esgotar os recursos com muita velocidade e a se confrontar com maiores suscetibilidades frente a fracassos. Não dão ainda tempo de digestão de uma estética diferente, com objetivos outros que o do cânone. E, na ausência de uma base local de apoio, tornam-se ainda penosos e difíceis e acabam por armar uma armadilha no processo de dar um conhecimento acumulado ao público estrangeiro, ou seja, corre-se o risco de reforçar preconceitos. Fundamental é ter foco, portanto, numa estratégia de longo prazo, que avalie como inserir músicos e acadêmicos locais nos esforços de divulgação da música e que dê tempo para que estereótipos sejam desfeitos ou, pelo menos, interpretados de uma maneira mais sutil.

Com esse foco, descrevo abaixo considerações e opiniões sobre uma possível estratégia.

1

- No início do projeto, se possível, é melhor trabalhar na **lógica do mercado local** e pagar cachês, produção e salas do que esperar a boa vontade de instituições e artistas locais para começar as atividades. Por mais que haja disposição para parcerias, as negociações retardam muito a realização dos projetos, sobretudo, pela falta de experiência em acertar detalhes, e raramente os produtores e músicos têm interesse (até por não ter noção do que será apresentado e dos possíveis resultados) em manter a constância necessária para que o repertório ganhe algum espaço na agenda cultural.

- Lembre-se que os desejáveis parceiros têm agenda própria, que não necessariamente se harmoniza com a difusão da música. Tornam os eventos mais complexos também; e nem sempre demonstram uma atitude profissional se não há recursos suficientes para o projeto e se não há perspectivas grandes de sucesso (no fim das contas, vira um favor, extremamente nocivo para futuras ações).

▪ No momento seguinte, quando já há segurança de que o resultado artístico é satisfatório, quando já foram identificados potenciais parceiros confiáveis e, ao mesmo tempo, as oportunidades que se apresentam exigem mais recursos que os disponíveis ou desejáveis, pode-se lançar mão pontualmente de parcerias locais em projetos de maior visibilidade. Mas, se possível, a estratégia inicial de pequenos recitais não deve ser abandonada mesmo que as parcerias comecem a se mostrar eficientes e mais constantes, pois festivais e grandes eventos servem justamente para atrair a atenção para a rotina musical, que deve se manter na agenda local.

2

▪ O público-alvo, no princípio, não devem ser os ouvintes, mas os músicos convidados a interpretar a música. Numa época **blasé** como a nossa, a tentativa de aquecer diretamente o coração dos ouvintes e, com isso, atrair os instrumentistas é bastante ingênua. É bem mais garantido, para eles, arrebatá-los com Mozart, Beethoven, Chopin ou Tchaikovsky, do que arriscar um repertório que não sabem se tocarão bem ou se o público aceitará bem. Mas, desde que seja divertido, que não corram riscos financeiros (ou seja, que você pague tudo) e que tenham um público razoável atraído por você, vão pensar: **why not?** Portanto, se se criam as condições para que possam tocar algo de que gostem sem maiores preocupações, muitos vão se empenhar com prazer: os primeiros corações a ganhar são os dos músicos. Ou, pelo menos, a confiança deles.

▪ Eu não recomendaria pagar mais do que o mercado exige justamente para evitar que os músicos aceitem tocar tão-somente pelo cachê ser bom. Além disso, ainda que o cachê seja de valor padrão, não particularmente atraente, o fato de se transformar em uma fonte de renda mais estável (na existência de séries de concertos que durarão anos) já é um incentivo a não ser desconsiderado⁶. De novo, cachês muito altos servirão só para atrair oportunistas e tornar mais difícil a capitalização do projeto.

6. Melhor saber que se vai de tempo em tempo ganhar x, que ganhar 3x quase certamente só uma vez ou 2x muito esporadicamente.

- Nesse processo, o objetivo é apresentar aos músicos — e levá-los a apresentar — opções diversas de repertório brasileiro. E ver como isso mexe com eles. No passo-a-passo de cada dia, isso pode ajudar a criar uma percepção de que há uma tradição musical escondida no Brasil, que não começa e acaba em Villa-Lobos.

- Não ofereça partituras em excesso para os músicos de uma só vez. Os músicos devem participar da escolha do programa, mas material demais faz com que não consigam avaliar tudo e escolham ou o mais conhecido (Villa-Lobos) ou o mais fácil (e frequentemente menos interessante). Tente guiá-los para entender o tipo de estética com a qual eles têm afinidade, perguntando se eles gostam do que você propôs. Se eles tiverem restrições ou mostrarem pouco entusiasmo, tente algo diferente.

- Para atrair o interesse dos músicos e sedimentar as obras tocadas em seu repertório, é essencial oferecer incentivos para que estudem com carinho e tentem dar o melhor de si. Ainda que o cachê seja normal, se estiver subentendida a possibilidade de repetir o programa mais vezes, caso o resultado do primeiro concerto seja promissor, em salas maiores, e mesmo realizar pequenas turnês por outras cidades do país, o interesse pelo projeto crescerá nos músicos.

- Eu recomendaria o não apego à estratégia de contratar “virtuosos famosos” para atraírem público e mídia, se aqueles mostram pouco entusiasmo pelo repertório a ser tocado. Os cachês serão mais altos, mas frequentemente a interpretação será burocrática e o desejo de contribuir para a divulgação dos compositores será nulo. E, há muito músico fantástico por aí dando sopa que não ficou famoso por não querer entrar no esquema comercial, por problemas pessoais, ou puramente por azar. Convém lançar mão do que realmente contribui para a difusão da música, mesmo que pouco, sem oportunismos.

3

- Uma vez estabelecido um grupo de músicos com conhecimento e interesse pela música brasileira, começa a ser mais atraente focar no meio acadêmico. O envolvimento de professores e alunos de conservatórios e universidades tem um papel importante na legitimação e na promoção de uma música predominantemente acadêmica. E, por meio dos músicos dos concertos promovidos, é mais fácil atrair musicólogos para a iniciativa.

- Como é de competição por novidades o meio da pesquisa acadêmica e o Brasil, um país grande e que atrai simpatias, tem um apelo que não deve ser ignorado, costuma haver sempre algum pesquisador interessado em adentrar esse mundo.

- Às vezes, como isca, é possível chamar musicólogos para contribuir com a seleção de obras e com a confecção de textos para os programas dos recitais, de modo que se aproximem da música brasileira. Mesmo que isso resulte em textos e programas menos interessantes, isso pode ser vantajoso.

4

- Pequenas formações de câmara — duos, trios, quartetos, no máximo quintetos —, às vezes solos, devem ser a base da estratégia, basicamente:

- I. pelo custo mais baixo — ou seja, possibilidade maior de replicação do concerto, caso bem-sucedido;
- II. pela facilidade de organização de concertos — há uma grande dificuldade de gerir ensaios de grupos maiores, a menos que sejam **ensembles** fixos; e
- III. pela interação com os músicos, que se torna mais próxima.

- É curioso o extenso repertório brasileiro para duos e trios pouco tradicionais, sobretudo para sopros. Além de se prestar um serviço para obras pouco apresentadas (não é sempre que surgem chances de programar duos de flauta e clarinete, de clarinete e cello ou trios de flauta, cello e violão, por exemplo), suas formações têm repertório limitado, de modo que boas peças serão lembradas pelos músicos estrangeiros quando surgir a necessidade de tocar algo para esses conjuntos.

- Da mesma forma, é mais fácil interessar músicos que toquem instrumentos com repertório mais restrito: fagote, trompa, trompete, viola, contrabaixo etc. e, com a confiança desses, aproximar-se de bons violinistas, violoncelistas, pianistas que contem com repertório largo de compositores conhecidos — e reconhecidos— e tenderão a apresentar inicialmente mais resistência, por força do mercado, a incluir músicas de compositores novos em seus concertos, mesmo que atraídos pelas obras.

- Tanto quanto possível, é importante reiterar o nome dos compositores sempre que possível, em cartazes, em **posts** de Facebook, **releases** e programas de concerto. A familiaridade ajuda a estabelecer uma aproximação com os músicos e os ouvintes. Nesse mesmo espírito, convém, se possível, não apresentar um número excessivo de compositores na série de concertos, acrescentando mais nomes aos poucos, para que os músicos estabeleçam intimidade com a linguagem de alguns autores antes de partir para outros e o público possa memorizar quem são os compositores, em vez de pensar que estão ouvindo uma genérica “música brasileira”⁷.

- Independente da formação e dos compositores, no entanto, é essencial contar com um repertório relevante da música brasileira. Se o público inicial não é o público só ouvinte, mas um público especializado de músicos e acadêmicos, tendo a defender não excluir a música mais complexa e experimental, mesmo árida às vezes (mas, claro, é de atentar para não entender música complexa como cópia da produção experimental europeia, que não impressionará ninguém). Ainda que atraia um público talvez menor e seja ainda menos provável que se viabilize comercialmente, esse repertório tem mais chance de impactar um público especializado e quem sabe abrir portas

7. Nesse caminho, mesclar compositores de outros países de forma a evitar concertos tão claramente temáticos pode ser também útil.

para uma música mais leve e jovial, já com um estigma menos pesado do exotismo. Às vezes, poucos apaixonados fazem mais pela música do que uma multidão: tentar obter resultados rápidos com um repertório mais fácil pode significar um não enraizamento no meio e passar talvez até uma sensação de excessivo oportunismo. Na tentativa de agradar a todos os públicos, não agrada realmente a ninguém.

Sem dúvidas há muito de óbvio na argumentação deste artigo, mas é curioso como o óbvio é frequentemente esquecido quando surge a possibilidade de realizar grandes eventos: o sucesso fácil é muito tentador. Criar rotinas, contudo, é essencial para alcançar resultados mais duradouros. Além disso, eventos simples são mais fáceis de organizar e gerir, algo mais adequado para estruturas pequenas de produção, como em geral são as nossas, e têm um impacto mais facilmente quantificável para a execução de um plano estratégico de difusão.

Além de defender a promoção da música de concerto brasileira pelas suas qualidades intrínsecas, creio também que ela merece espaço por ser uma opção barata de difusão de uma imagem positiva do Brasil no exterior, sobretudo em países da Europa, onde existe uma estrutura que pode ser utilizada a nosso favor. Se cara, o mais provável é que seu custo-benefício seja insuficiente (talvez nesse caso a música popular fosse mesmo melhor investimento). Seria apenas um telhado de vidro para a estratégia, que cedo ou tarde seria abandonada por irracional.

Considero particularmente interessante sua promoção em países menos centrais para o Brasil, onde não valeria a pena um investimento pesado de promoção, mas onde ainda assim é importante marcarmos presença, de forma a sondar possibilidades e estabelecer cooperação. Começando pelas bordas, há mesmo a possibilidade de que se crie uma estrutura mais sólida e mais racional para caminhar aos poucos para o centro, com riscos menores de ineficiência.

Por seu baixo custo e pela simplicidade de execução, rapidamente rumo sobre a possibilidade de, em países menos centrais, se utilizar a promoção da música clássica brasileira como exemplo de bem da indústria cultural nacional, num aprendizado que pode servir para a diversificação da pauta de exportação. Ainda que soe um pouco despropositada a venda de uma música que mesmo no Brasil tem pouco espaço e que gerará dividendos não muito significativos, vale lembrar que também pela tendência brasileira de menosprezar mercados pequenos e ações continuadas, bem como produtos que não resultem em exportações milionárias, tampouco temos conseguido avançar decentemente na exportação de produtos mais vendáveis: a tentativa de saltos descoordenados costuma parar nos relatórios e não alcançar as estatísticas. Não se trata só do produto em si, mas de um experimento e de porta de entrada para outros bens, pela experiência acumulada. O Brasil está acostumado a vender apenas o que é fácil e óbvio. Ou seja, quando parte de uma vantagem comparativa grande. Ou seja, onde não precisamos ativamente vender, apenas ser comprados. Mas a cultura brasileira é um produto atraente e, desde que promovida, mesmo a música clássica pode ajudar a alcançar algum espaço.

Trabalhei em duas cidades da ex-União Soviética, Astana (Cazaquistão) e Moscou (Rússia), onde a política cultural local por décadas foi de forte incentivo à música erudita. Seja com apoio do Itamaraty, seja por outros meios, produzi e cuidei da direção artística de 20 concertos de câmara e de um concerto orquestral entre 2012 e 2017, bem como apoiei, na busca e disponibilização de partituras, a realização de outros recitais. Foram apresentadas no período cerca de 100 peças de mais de 30 compositores brasileiros, desde Carlos Gomes até Paulo Rios Filho, passando por Villa-Lobos, Guerra-Peixe, Claudio Santoro, Almeida Prado, Lindembergue Cardoso, Osvaldo Lacerda, Paulo Costa Lima, Silvio Ferraz, Harry Crowl e Wellington Gomes, entre outros. Os concertos tinham formações variadas, frequentemente sem piano, em geral com quatro

músicos ou menos num programa. Comento isso porque esse processo foi base para a concepção e realização parcial da estratégia acima descrita e para a reflexão sobre a divulgação da música.

Em **Astana** todos os concertos foram uma parceria da embaixada brasileira com a Universidade Nacional de Artes do Cazaquistão. A oportunidade foi resultado também das gestões do maestro Daniel Bortholossi, que esteve inicialmente na cidade como jurado de um concurso promovido pela instituição e sugeriu a realização de um festival, com sua participação na direção artística e regência e do compositor e musicólogo Harry Crowl como artista residente. A previsão inicial era de realização em 2012 de uma semana com três a quatro concertos e palestras sobre a produção musical brasileira. Devido a questões internas da universidade, foi necessário reduzir a programação a dois concertos (um de câmara e um orquestral) e palestra. Os músicos da universidade, professores e estudantes, escolheram o programa do concerto de câmara com base no material que lhes foi apresentado pela embaixada. O repertório para orquestra foi proposto pelo maestro, pelo compositor residente e por mim. O resultado do concerto orquestral encontra-se disponível no canal da embaixada no Youtube⁸.

Ao fim do festival foi produzido um CD com algumas das peças do concerto orquestral gravadas num dos últimos dias de ensaio, incluindo o raro Martírio dos Insetos de Villa-Lobos. No ano seguinte, o disco foi lançado num recital para quarteto de cordas, com Askar Duisenbayev, responsável pelo solo no Martírio dos Insetos, e três de seus alunos — que haviam participado do concerto de câmara no ano anterior. Todos os eventos tiveram grande comparecimento de público e a cobertura de rádios e TVs locais.

Particularmente o último concerto, para quarteto de cordas, chama a atenção pela repercussão: não exatamente pelo número absoluto de pessoas presentes, mas pelo inesperado resultado alcançado somente com músicos locais, inclusive, estudantes. Estes, ainda que muito talentosos, certamente não tinham o potencial de atrair naquele momento tanta atenção. E mesmo Duisenbayev, embora um dos mais importantes violinistas do Cazaquistão, como pra-

8. https://www.youtube.com/channel/UCxMxgdUL4pgPh9t_ju8r-NKQ. Acesso:?

ta da casa não costumava lotar salas. Mas os 140 lugares disponíveis foram rapidamente ocupados, com muitas cadeiras extras e pessoas de pé; e duas emissoras de TV cobriram o evento. De forma sintética, essa repercussão se deve ao fato de ter sido um evento promovido pela embaixada brasileira e gratuito, que rompe até um certo ponto com a monotonia do ambiente musical de uma cidade de porte médio como Astana. Em cidades menores ou fora das capitais, eventos de embaixadas têm maior prestígio. Assim, são lugares que apresentam facilidades muito maiores para a divulgação da música (e para parcerias), podendo oferecer melhores condições para testes de público com baixo custo.

Cidades maiores têm uma estrutura em geral melhor (mas na antiga área comunista a estrutura costuma ser muito boa mesmo em cidades de porte médio) e apresentam um maior número de excelentes músicos, habituados a tocar repertórios diferenciados (em cidades menores é particularmente difícil escapar do cânone). Mais importante, a existência dessa estrutura e a relevância nacional e internacional que guardam, com grande número de turistas, faz com que tenham uma capacidade de irradiação maior, ou seja, tenham verdadeiro potencial de criar uma moda e tornar compositores conhecidos. No entanto, também têm uma programação muito mais intensa, que dificulta a divulgação, mesmo com investimentos mais altos em publicidade, de forma que experimentos se tornam mais arriscados e mesmo iniciativas conservadoras e bem organizadas enfrentam chance maior de fracasso. Idealmente, é bom já ter um **know-how** claro do que e como apresentar o repertório — conhecimento que, sejamos honestos, ainda existe de maneira limitada no Brasil⁹.

Em Astana uma segunda edição do festival ainda deveria ter sido realizada em 2013, de forma a sedimentar e aumentar o interesse pela música brasileira, mas, devido a um contingenciamento orçamentário após as manifestações populares ocorridas no Brasil em junho daquele ano, o Itamaraty não pôde arcar com os compromissos para com a universidade cazaque, e o festival teve de ser cancelado.

9. Quanto ao repertório que se costuma apresentar, acho particularmente curioso como peças menores e menos emblemáticas (não necessariamente ruins) dos compositores brasileiros têm, com frequência, maior repercussão que suas melhores realizações. Só pensar que os Quartetos de cordas nos. 1 e 5 de Villa-Lobos são muito mais conhecidos que os Quartetos nos. 7, 8 e 9; que a Suíte Vila Rica, o Choro para piano e os Ponteios são imensamente mais conhecidos que as sinfonias, os concertos para piano e os estudos do Guarnieri etc. É como se Stravinsky, em vez de conhecido por Petrushchka e pela Sagração da Primavera, fosse famoso por Orfeu e pelas 3 Peças para clarinete solo.

Já sem apoio direto da embaixada, naquele mesmo ano, o Quarteto de Cordas nº 4 de Villa-Lobos foi gravado por Duisenbayev e seus alunos para o canal televisivo “Madeniet” e, mais recentemente, em 2017, ocorreu um concerto inteiro dedicado aos 120 anos de nascimento de Villa-Lobos com a orquestra de câmara da Ópera de Astana, novamente com sala cheia. O concerto ocorreu por esforços da musicóloga cazaque Lira Bekbolatova — que, em 2012, ainda era estudante da Universidade Nacional de Artes do Cazaquistão e entrou em contato com a música brasileira por meio do festival — e dos estudantes do quarteto de cordas de 2013, hoje músicos da orquestra da Ópera de Astana.

Menciono esses dois eventos como exemplos de que esforços de difusão da música erudita brasileira, ainda que limitados, podem gerar desdobramentos no meio local e, assim, que não é necessário gastar recursos de grande monta para atingir resultados¹⁰. O mesmo seria bem mais difícil no caso da música popular, apesar do apelo maior, pelos custos mais significativos de sua realização.

Note-se, ainda assim, que a baixa frequência de concertos realizados em Astana foi suficiente somente para incentivar a divulgação de Villa-Lobos, nome já conhecido, ainda que lá nunca tivesse sido tocado, talvez com exceção de algum prelúdio para violão ou da Ária da Bachianas nº 5 (ainda assim improvável). Presumivelmente, seria necessária uma atividade mais intensa de eventos¹¹ e por um período mais longo para que o cenário musical local cogitasse a execução de outros compositores brasileiros sem o apoio da embaixada.

10. Os projetos da Embaixada em Astana custaram, devido às parcerias, menos de US\$ 10 mil, inclusas no cálculo as passagens aéreas e a confecção dos CDs.

11. Que ainda assim não ultrapassaria 15 a 20 mil dólares por ano e talvez exigisse ainda menos.

Em **Moscou** o processo ganhou outras características, pois, como mencionado acima sobre as dificuldades de uma cidade grande, de porte internacional, os custos envolvidos para uma divulgação parecida com a de Astana seriam muito maiores. Além disso, eu não era responsável pelo setor cultural da embaixada e, ainda que eu tenha contado com apoio do embaixador e do adido cultural (a quem sou muito grato) na cessão de espaço da residência oficial brasileira, na divulgação e na produção dos recitais, tratava-se essencialmente

de um projeto pessoal meu. Isso diminuía a possibilidade de diálogo com parceiros locais e significava uma redução considerável do orçamento disponível. Apesar das dificuldades decorrentes, foi possível ainda assim organizar 18 concertos de câmara entre 2014 e 2017, com frequência cada vez maior e quase sempre com casa cheia.

Como se tratava de um projeto pessoal, os objetivos diferiam um pouco da estratégia mencionada acima: aproveitei a oportunidade de contar com bons instrumentistas de cordas e madeiras para programar obras raras brasileiras, como peças seriais de Guerra-Peixe, Claudio Santoro e Francisco Mignone, estudos de Lindemberg Cardoso e composições nunca tocadas ou gravadas de Silvio Ferraz, Wellington Gomes e Harry Crawl, entre outros; obras que, apesar de muito interessantes, talvez, para maior controle do resultado, eu tivesse apresentado em menor número se se tratasse de um projeto da embaixada¹². Além do interesse pessoal, pesou a ausência de piano na Residência e a impossibilidade financeira de trabalhar constantemente com grupos maiores, como quartetos de cordas e quintetos de sopros. Ou seja, as circunstâncias me forçaram a buscar um repertório alternativo de duos e trios sem piano. Para minha surpresa, o número de peças se mostrou muito mais largo e instigante do que eu imaginava inicialmente, o que teve o aspecto positivo de reforçar tanto em mim quanto nos músicos a pujança da música brasileira.

Explico ainda que, como diplomata, minha missão em Moscou deveria durar de três a quatro anos apenas, e essas obras raras talvez tivessem que esperar muitos outros anos caso não fossem interpretadas e gravadas naquele momento. Ciente de que não seria possível testar a estratégia completa de promoção da música brasileira que concebia, tarefa que exigiria minimamente uns dez anos, e de que o projeto não teria continuidade após minha partida, não havia porque me fiar excessivamente a um repertório mais conservador com o intuito de gerar espaço para a música brasileira. Ao contrário, parecia-me mais interessante ganhar um conhecimento mais extenso sobre nossa produção, com base em um repertório pouco apresentado.

12. Não cogitaria, todavia, sua exclusão, pelo fato de obras contemporâneas e experimentais fomentarem uma imagem de país progressista e inovador, como mostra o exemplo da Alemanha.

Apesar dos poréns acima, creio ter obtido alguns resultados interessantes para a difusão da produção brasileira ou, pelo menos, para ganhar expertise a ser usada em futuras ações. Em primeiro lugar, os concertos iniciais permitiram contatos com o Instituto Estatal de Estudos Artísticos de Moscou, resultando em uma conferência sobre música clássica brasileira em 2016, a primeira realizada naquele país, numa aproximação com a Academia local. Em segundo lugar, foi possível entender como operar no mercado da música clássica russa e fazer uma rede de contatos para a embaixada, de forma a criar um pequeno nicho com conhecimento de música brasileira no meio musical moscovita. Até mesmo a adversidade financeira redundou em benefícios, curiosamente, ao proporcionar um melhor entendimento dos baixos custos da realização de concertos¹³. 

13. Os cachês em determinado momento eram de cerca de 100 dólares para estudantes e 200 para professores e profissionais de orquestra.

É ESTRANHO! VOCÊ GOSTA?

Curitiba, 08.11.2018

TOM #8

Curitiba, final de tarde, pausa para um café, na mesa os mais diversos assuntos em pauta, entre eles o meu testemunho: cada vez mais aprecio e me reconheço nas provocações dissonantes da Música Contemporânea, em especial, a que é produzida no Brasil, literalmente levito quando ouço, os dois outros tripulantes da conversa se entreolham e reagem, um com a afirmação: “É estranho!”. O outro com a indagação: “Você gosta?”.

É surpreendente! Sim, eu gosto! Eis o que respondi, eis o que verdadeiramente sinto ao compreender que o século XX nos permitiu, diante das múltiplas transformações ocorridas em todos os âmbitos e em todos os aspectos, viver uma evolução e uma revolução existencial e cultural, diversos compositores tanto perceberam como deflagraram novos paradigmas e parâmetros para a música, para a sociedade ocidental, aliás, para o mundo todo.

O que a proposta do sistema atonal tem a ver com a forma de pensar? Com a forma de amar? Com a forma de viver cotidianamente? Nada?!!! Tudo?!!! Por que tantas perguntas? Por que é essencial, é vital, que nos façamos perguntas, que o questionamento se faça presente, que as regras sejam estudadas, conferidas, reformuladas, transpostas,

por Dislene Freitas

com tantas variáveis e possibilidades existentes, por que a concepção de ritmo, de melodia, de harmonia se manifestariam convencionalmente?

Por que a música se manteria a mesma desde os tempos imemoriais? Como se limitaria na Antiguidade ou mesmo permaneceria na Idade Média? Com o tempo as métricas concebidas e conquistadas conheceram a contraposição, conheceram a controvérsia, conheceram mundos paralelos, a vida transbordou além do que se conhecia como certo e como verdade.

E como surgiu o súbito interesse pela Música Contemporânea? Não, não foi súbito o meu interesse pela abrangência e pela amplitude praticados na Música Contemporânea, foi um processo gradativo de apreciação e de contemplação, sempre tive a honra de compartilhar a vida com amigos amantes da música e em uma das repúblicas que morei na década de 1990 também em Curitiba, a obra da audacioso Claude Debussy esteve presente por uma extensa e prazerosa temporada de convivência e festas.

Em 2011 no Teatro Palácio Avenida, mais uma vez em Curitiba, conheci a Música Aleatória de John Cage através de um projeto proposto por Vera Di Domenico, executado por Grace Torres e Lilian Nakahodo, decididamente o “estranho”, “o desconhecido” para mim tem as portas e as janelas abertas para as novas visões, provocações e experimentações de mundo, de mundos.

Existem diversos formatos para aprazíveis encontros com a Música Contemporânea, seja em uma experiência intimista através de uma Orquestra de Câmara, seja uma experiência majestosa através de uma Grande Orquestra e suas cinco classes de instrumentos, seja através performances e fusões inusitadas, compreender a sonoridade que coletivamente produzimos, compreender o atual *modus vivendi* e o *modus operandi*, é vital, é essencial, digno de ser vivido, é permitido a cada habitante, a cada integrante do planeta Terra.

Em 2017 eu assumi um compromisso, sentir a música produzida no nosso tempo, vivenciar a Música Contemporânea, acompanho as atividades da OFUFPR (Orquestra Filarmônica da Universidade Federal do Paraná), em cada concerto me surpreendo, descubro-me, felicito-me, mais uma vez a cidade de Curitiba abre novos caminhos e aprimora perspectivas artísticas e culturais. A cada temporada mais e mais pessoas descobrem o valioso trabalho de pesquisa e produção musical realizado na capital paranaense, o público é cada vez mais interessado, exigente e maior.

Talvez a sensação de incômodo, de desconforto, de distanciamento aconteça ou a percepção de acolhimento também é possível de ser experienciada, afinal somos e fazemos música, cada compositor nos compreende, desvenda-nos e nos revela de modo particular, de uma maneira específica.

Quantos compositores fazem parte da vida de cada um de nós? Como assim? Sim, conscientemente ou não, entre as composições de Heitor Villa-Lobos “Trenzinho Caipira” diversos outros integram a nossa alma contemporânea, assim como Maurice Ravel, Manuel de Falla, Francisco Mignone, Igor Stravinsky, pense e vamos conversar. 

O MINIMALISMO O CENÁRIO DA MÚSICA BRASILEIRA NO CONCERTO

Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil.

Resumo: O minimalismo surgiu na década de 1960 nos Estados Unidos envolto em muitas questões controversas. No Brasil não deixaram de existir conflitos de opinião e posturas estéticas divergentes frente ao estilo. Este debate enriquece o pensamento sobre a música nacional e aponta para as diversas correntes estéticas presentes na produção musical brasileira.

Palavras-chave: Minimalismo. Música Contemporânea Brasileira. Dimitri Cervo. Flo Menezes.

Minimalism in the Brazilian Concert Music Scene

Abstract: Minimalism arose in the United States during the sixties surrounded by many controversial questions. There have been also conflicts of opinion and diverging aesthetical positions towards the style in Brazil. This article aims to contribute to the debate about Brazilian music and to point to many aesthetical styles present in Brazilian Contemporary Music scenario.

Keywords: Minimalism. Brazilian Contemporary Music. Dimitri Cervo. Flo Menezes.

A música brasileira de concerto apresenta a recepção de vários estilos e vertentes oriundas de diversas fontes. O neoclassicismo, o dodecafonismo, o serialismo, o nacionalismo e o sonorismo já foram identificados como estilos europeus utilizados nas composições de autores brasileiros. Contudo, o presente artigo irá traçar um panorama sobre a

recepção do minimalismo no Brasil. O estilo surgiu na década de 1960 nos Estados Unidos envolto em muitas questões controversas. No Brasil não deixaram de existir conflitos de opinião e posturas estéticas divergentes frente ao minimalismo.

O surgimento de um estilo musical fora da Europa, com uma postura totalmente anti-germânica e influências completamente diversas do cânone da alta cultura ocidental, relativizou os paradigmas e padrões musicais impostos pela vanguarda europeia. O minimalismo, pelas suas características subversivas, gerou reações adversas no ambiente musical e acadêmico, primeiramente na Europa e, posteriormente no Brasil.

No cenário musical brasileiro muitos compositores utilizaram os recursos do minimalismo em suas obras, outros são completamente contra o estilo. Entre os representantes dessas duas correntes, uma a favor e a outra contra o estilo, estão certamente os compositores brasileiros Dimitri Cervo (1968) e Flo Menezes (1962), respectivamente.

O MINIMALISMO NO BRASIL

No Brasil, as obras que se utilizam de técnicas minimalistas apareceram na produção musical dos compositores a partir do final dos anos 1970, começo dos 1980. Não são obras nas quais as técnicas são empregadas da mesma forma como no minimalismo clássico; desta maneira o termo pós-minimalista é mais preciso para designar tais composições e as técnicas composicionais de estilo estão a serviço das necessidades expressivas de cada compositor e de uma caracterização musical nacional.

Os compositores que apresentam algumas obras com recepção do minimalismo são vários: Gilberto Mendes (1922), Jorge Antunes (1942), Jmary de Oliveira (1944), Rodolfo Coelho de Souza (1952), Chico Melo (1956), e Dimitri Cervo. É possível notar que muitos deles possuem no máximo cinco obras que se utilizam de técnicas minimalistas – com exceção de Dimitri Cervo e Rodolfo Coelho

de Souza – este fato caracteriza o uso do minimalismo para conhecimento estilístico e para experimentação do material musical. Estes compositores não podem ser chamados, portanto de minimalistas ou pós-minimalistas, pois o estilo americano não marca uma fase inteira da produção musical destes compositores.

Dimitri Cervo e Rodolfo Coelho de Souza apresentam uma fase pós-minimalista. Contudo, neste artigo trataremos da produção do compositor Dimitri Cervo que apresenta um corpo de obras compostas entre 1997 e 2008 que exibem o emprego das técnicas do pós-minimalismo. Além de compor no estilo, tem ampla atuação na difusão do conhecimento sobre o minimalismo no meio acadêmico, através de artigos e o primeiro livro em língua portuguesa sobre o assunto no cenário musical brasileiro.

No ano 2000, o compositor recebeu uma Bolsa Recém-Doutor do CNPq para realizar pesquisa. Cervo iniciou um estudo para investigar a influência do minimalismo na composição musical brasileira contemporânea. A pesquisa teve início com a coleta de dados, foram encaminhados questionários individuais para 210 compositores. Obteve-se resposta de 56 questionários, dentre os quais 25 admitiram uso de técnicas minimalistas em suas produções musicais, o que representava 12% da amostragem inicial. Esta pesquisa virou um livro, que foi publicado em 2005 pela Editora da Universidade Federal de Santa Maria, sendo o único título no Brasil a abordar o assunto, trazendo exemplos e análises de obras brasileiras que empregam técnicas minimalistas.

Cervo, na vida particular é envolvido com orientalismo, música indiana, vegetarianismo, budismo e yoga – características comuns aos dos compositores do minimalismo americano. Ele comenta que nunca teve interesse em compor música dissonante e que a corrente estética contemporânea com a qual se identificou foi o minimalismo. Dos anos de 1997 a 2008 compôs um conjunto de obras chamado **Brasil 2000**. O compositor comenta sobre elas em seu site pessoal:

Concebi a Série Brasil 2000 como um conjunto para diversas forças instrumentais a exemplo das Bachianas de Villa-Lobos. Nessas obras procurei uma síntese entre elementos da música brasileira e feições estilísticas do minimalismo, um equilíbrio entre os elementos nacionais e o voo universalista, definindo uma estética pessoal, mas também inclusiva. (CERVO, 2014, online)

A **Série Brasil 2000** é um conjunto de nove obras que quando apresentada em sua totalidade em um único concerto, tem a duração aproximada de 86 minutos. As obras são: **Brasil Amazônico** (1998 - 2000) para orquestra; **Papaji** (1997) para violoncelo e piano; **Toccata Amazônica** (1998 - 1999) para orquestra, oito percussionistas e piano; **Toronubá** (2000), é uma obra que possui três formações possíveis: para piano e oito percussionistas, para piano, orquestra de cordas e três percussionistas e para grande orquestra; **Pattapiana** (2001) para flauta solo e orquestra de cordas; **Aiamguabê** (2002) é uma obra que possui duas formações possíveis: para orquestra de cordas e piano, para quarteto de cordas e piano; **Elegia Fantasia** (2003) para orquestra de cordas; **Uguabê** (2008) é uma obra que possui duas formações possíveis: para orquestra de cordas e piano ou para quarteto de cordas e piano; **Canauê** (2005 - 2007), é uma obra que possui duas formações possíveis: para orquestra de cordas ou para grande orquestra.

As obras desta série que obtiveram maior repercussão são, certamente, *Toccata Amazônica*, *Canauê* e *Toronubá*. A obra *Toronubá* foi escrita “em memória aos índios brasileiros que resistiram à invasão europeia a partir de 1500” (CERVO, 2014, online).

168 **24**
16

Mar. $\frac{24}{16}$

W. Block Slap. $\frac{24}{16}$

3 T-Tons W. Block 2 Cax. $\frac{24}{16}$ *f molto*

T-Tam B. Drum $\frac{24}{16}$ *f molto*

Piano $\frac{24}{16}$ *f molto*

Rec. Rec.

EXEMPLO 1 - D. CERVO:

TORONUBÁ (2000) COMP. 168/69.

Obras como estas da *Série Brasil 2000* tornaram Dimitri Cervo conhecido e deixaram uma marca pessoal como compositor pós-minimalista. *Toronubá* é uma obra que tem sido bem aceita por parte dos músicos e do público que a ouve; tem sido executada diversas vezes por orquestras brasileiras, como comenta Bertisch:

A Orquestra Sinfônica de Sergipe, em sua turnê nacional realizada no primeiro semestre do ano de 2009, sob regência de Guilherme Mannis, nas capitais brasileiras de Aracaju, São Paulo, Rio de Janeiro, Brasília e Curitiba, apresentou como peça de abertura dos concertos essa segunda versão, contando com a participação do próprio compositor ao piano na apresentação de Curitiba, no Teatro Guaíra. A terceira versão, escrita em 2010 para grande orquestra, foi apresentada pela Orquestra Municipal de São Paulo no mesmo ano, sob a regência de Wagner Polistchuk, e pela Orquestra Sinfônica de Porto Alegre, em 2012, sob regência de Julian Pellicano. Pode-se notar como fator comum inerente às três orquestrações, o aspecto da sonoridade percussiva minimalista. (BERTISCH, 2014, p. 2)

O minimalismo sempre esteve envolto em discussões e posturas estéticas divergentes por parte da comunidade musical. Dimitri Cervo, bem como outros compositores citados anteriormente, fazem parte daqueles que utilizaram o estilo em suas composições e pensam que este é mais um estilo a ser visitado e experimentado. Contudo, existem outros compositores no cenário musical brasileiro que veem o minimalismo como um estilo “menor”, sem relevância do ponto de vista musical e, certamente, Flo Menezes é o seu crítico mais ferrenho.

MAXIMALISMO E COMPLEXIDADE

Conhecido como “músico maximalista”, Flo Menezes é um compositor que representa no Brasil a corrente da música eletroacústica e do culto à complexidade. Foi aluno e conviveu com os nomes importantes da música contemporânea brasileira e europeia como: Willy Corrêa de Oliveira (1938), Gilberto Mendes (1922), Pierre Boulez (1925), Luciano Berio (1925 – 2003), Henri Pousseur (1929 – 2009), Karlheinz Stockhausen (1928 – 2007), dentre outros.

Apesar de posicionamentos contrários ao minimalismo por parte de muitos compositores brasileiros, não existe produção crítica sobre o assunto para fins de pesquisa, a não ser os escritos de Flo Menezes sobre sua obra e seu pensamento estético musical. Por esse motivo, não é possível citar compositores e aproximá-los do discurso de Menezes que é, certamente, o contraponto brasileiro no debate em relação ao estilo americano.

Sua atitude frente ao minimalismo é de oposição direta. Esta postura certamente é devida a sua formação musical, trajetória de sucesso na complexidade, postura estética e linguagem composicional. O termo maximalista surgiu em 1983 nos escritos de Flo Menezes em divergência direta ao minimalismo, como o próprio compositor comenta em seu livro ***Apoteose de Schoenberg***:

O termo **maximalista**, em oposição direta ao minimalismo americano e condizente com a **complexidade** na elaboração musical, aparece pela primeira vez na publicação do texto sobre minha obra **Micro-Macro – Liedforma de Amor a Reg** (1983), por ocasião da estreia em 9 de novembro de 1983 no MASP, em São Paulo, na interpretação dos docentes do Departamento de Música da ECA – USP. (MENEZES, 2002, p. 178)

Menezes escreveu o texto que acompanhava o programa do concerto, fazendo comentários sobre sua obra. É neste pequeno texto que surge pela primeira vez o termo **maximalista**, palavra que acompanharia seu nome e que passou a estar diretamente relacionada com seu percurso composicional. O compositor cita, no texto do programa:

A constante aparição de novas informações e a direcionalidade a cada vez maior complexidade da textura (através da memória de elementos) faz com que “Micro-Macro” seja um manifesto maximalista, através do qual optei por uma “chanson d’amour contemporânea e sem palavras”, uma homenagem ao amor, em plena São Paulo... (MENEZES, 2014, online).

Para Menezes, o minimalismo é uma corrente estética vazia, pois é destituída de uma leitura plural das obras musicais. Afirmar que em seus trabalhos as possibilidades de leituras são múltiplas a cada nova escuta, devido ao alto grau de complexidade, convidando o ouvinte a perceber a obra sob diferentes prismas. Menezes, afirma em entrevista que:

No minimalismo a música é previsível, não permite uma multiplicidade de níveis de apreensão e recepção. Do ponto de vista do vocábulo, o maximalismo é uma maneira de definir a importância da complexidade na música. Não acredito em simplicidade [...] Quando se entra no domínio estético as coisas se multiplicam de tal forma que se não houver consciência dessa complexidade, e não se operar dentro dela, o resultado é uma obra fraca e previsível, que é o que o minimalismo faz (UNESP CIÊNCIA, 2014, online).

The image displays a complex musical score for three instruments: Clarinet in B, Xilofone (Xylophone), and Marimba. The score is annotated with numerous performance instructions and time markers.

- Clarinet in B:**
 - First system: "La 1 de clarinete com modulação em anel = 3,8''" (9'52,9''). Includes "Formante 9" and "Non Vibrato".
 - Second system: "Sol 3 de clarinete com modulação em anel = 3,9''" (10'27,3''). Includes "Formante 10" and "Vibrato Natural".
 - Third system: "10'30,1''" and "10'34''". Includes "atenuar grave com modulação em anel".
- Xilofone:**
 - First system: "10'13''". Includes "variar figuras com as notas disponíveis, em periodicidade gradualmente decrescente".
 - Second system: "10'48,4'' = Sol 3 de clarinete com modulação em anel = 2,3''". Includes "rallentando".
- Marimba:**
 - First system: "10'43,2''" (entidade harmônica de *Perceps de l'Enjeu*) and "10'46,2''" (entidade harmônica de *ATLAS EOLISIPELIS*).
 - Second system: "10'49,5''" (entidade harmônica de *Pulberet*) and "10'54''".

General performance instructions include: "variar entre Frullato, Bisbigliando e tipos de Vibrato, com respiração circular se necessário. Dinâmicas entre *p* e *mf*.", "Vibrato Natural", "Dinâmicas entre *p* e *mf*", "rallentando", "molto rallentando", "pp", "p", "f", "ff", "poco", "campana", "Modulação em Anel TACET", and "Setup 8 (permanece até o Formante 11 (indutivo))".

EXEMPLO 2 - F. MENEZES: COLORES (2000)

Maximalista não é um termo que se pode aplicar somente à produção composicional de Menezes, mas também a sua atuação: como teórico da música nova tem vários livros e artigos publicados no Brasil, Estados Unidos e Europa; na área acadêmica foi um dos mais jovens livres docentes da história da UNESP, e um dos professores titulares mais jovens da mesma instituição; como empreendedor fundou em 1994 o Studio Panorama constituindo significativa escola de composição no país. Além disso, as obras de Menezes têm sido laureadas com os principais prêmios internacionais de composição eletroacústica e tem sido tocadas nos principais festivais e teatros do mundo (MENEZES, 2014, online). Flo Menezes faz parte da corrente que defende que a complexidade dá legitimidade à obra musical para que ela seja verdadeira, importante e séria.

CONCLUSÃO

Apesar das opiniões contrárias – do meio acadêmico e de boa parte dos compositores de música de concerto em todo mundo em relação à relevância do estilo americano – não se pode deslegitimar o impacto e a importância do minimalismo, pois historicamente foi o primeiro estilo musical a surgir fora da Europa, em um país que não havia sofrido guerra e no qual os compositores não tinham um compromisso com a tradição musical ocidental. Além disso, o estilo transpôs as barreiras do clássico e do popular, transgrediu as normas de composição, de comportamento e ganhou o grande público a partir da década de 1980. O musicólogo americano Richard Taruskin comenta que:

Tudo que foi dito sobre o minimalismo até agora – o tamanho de sua produção, a expansão das referências culturais, seus avanços tecnológicos – parecem sugerir que “maximalismo” seria um melhor termo para o que ocorreu (TARUSKIN, 2005, p. 352).

Taruskin utiliza o termo de forma distinta da de Flo Menezes. Sugere que o alcance do minimalismo foi imenso, com seus desdobramentos musicais, estéticos e tecnológicos, fatos comprovados historicamente.

O debate entre minimalismo e maximalismo reporta aos anos 1950, quando o cenário musical brasileiro encontrava-se dividido: Camargo Guarnieri (1907 - 1993) havia escrito a Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil, pronunciando-se contra o dodecafonismo e atacando diretamente a atuação de Hans-Joachim Koellreutter (1915 - 2005) e seus alunos na disseminação do estilo no país. A proposta do Grupo Música Viva era a de um pensamento amplo sobre a música e uso das técnicas de composição de vanguarda, postura que entrava em conflito com o grupo nacionalista que havia se consolidado nas décadas de 1920 e 1930. Esta oposição era não somente musical, mas também partidária, os nacionalistas contavam com o apoio do governo de Getúlio Vargas (1882 - 1954), enquanto os jovens vanguardistas eram filiados ao Partido Comunista.

Na década de 1980, teve início o debate entre minimalismo e maximalismo no cenário musical brasileiro. Flo Menezes colocou-se em oposição direta ao crescente interesse pelo minimalismo que vinha ocorrendo naquela década e se firmou como a voz contra o estilo americano, utilizando o termo “maximalista” para caracterizar sua obra. No entanto, havia outros compositores brasileiros que experimentaram as técnicas do estilo americano, obras que surgiram na produção musical brasileira a partir do final dos anos 1980, como a obra pós-minimalista de Dimitri Cervo.

Assim como nas discussões entre nacionalismo e dodecafonismo que permeavam o cenário musical brasileiro na década de 1950, a querela entre minimalismo e maximalismo ainda contém resquícios de um mundo dividido entre posturas ideológicas e políticas que se refletem diretamente nas artes, dentre elas a música. Flo Menezes acredita na música legitimada pela intelectualidade, complexidade e pela tradição musical. Dimitri Cervo, por outro lado, representa um pensamento mais livre e descompromissado com a vanguarda, aliado à simplicidade e à repetição.

O Brasil vive hoje uma situação musical muito distinta da década de 1950, a era da pós-modernidade, na qual os compositores têm maior liberdade de escolha estética e expressiva e onde as fronteiras de estilo têm se diluído cada vez mais. Camargo Guarnieri e Koellreutter foram duas grandes personalidades da música brasileira, fiéis as suas ideias e deixaram muito claro suas posturas. Atualmente, ocorre o mesmo com Flo Menezes e Dimitri Cervo, são dois compositores consolidados na cena musical brasileira, mas ainda é cedo para dizer quais serão os desdobramentos desta discussão. Contudo, o debate enriquece o pensamento sobre a música nacional e aponta para as diversas correntes estéticas presentes na produção musical brasileira. 

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

LIVROS

CERVO, Dimitri. *O minimalismo e sua influencia na composição musical brasileira contemporânea*. Santa Maria: Editora da UFSM, 2005.

MENEZES, Flo. *Apoteose de Schoenberg*. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

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

SITES

CERVO, Dimitri. Disponível em: <http://dimitricervo.com.br/#!/serie-brasil-2000-e-2010/>. Acesso: 08/07/2014.

MENEZES, Flo. Disponível em http://flomenezes.mus.br/flomenezes/booksarticles/en/books_pdf/flomenezes_micromacro.pdf. Acesso: 10/07/2014.

UNESP CIÊNCIA. Disponível em: <http://www2.unesp.br/revista/?p=6818>. Acesso: 10/07/2014.

TESES E DISSERTAÇÕES

BERTISCH, James Leonard Silva. Toronubá, de Dimitri Cervo: Considerações Analíticas e Técnicas em Performance, 2014, Dissertação de Mestrado. Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, 2014. Bahia, 2014.

CLAUDIO SANTORO, UMA TRAJETÓRIA

Em 2019, comemora-se o centenário de nascimento de um dos mais relevantes criadores brasileiros do século XX: Claudio Santoro. Tendo em vista a efemeridade, recuperamos uma reflexão a seu respeito, escrita no começo do milênio. Desde então, o cenário para a recepção de sua música parece ter melhorado um pouco: foi feito um filme sobre o compositor, e a Orquestra Filarmônica de Goiás anuncia a gravação integral de suas sinfonias.

A maioria das considerações do artigo, contudo, continuam válidas, em nossa opinião.

in **Textos do Brasil: Música Erudita Brasileira**

(revista 12), Ministério de Relações Exteriores (2005)

Claudio Santoro foi um típico compositor brasileiro do século XX: ativo, prolífico, com uma vida movimentada, daquelas que talvez merecessem até filme, e uma produção das mais ricas, com um catálogo¹ de mais de 500 itens que abrangeu as mais diversas áreas, da ópera à música de câmara, incluindo música sinfônica, vocal, instrumental e eletroacústica.

Contudo, Santoro também é típico por ter sua produção largamente desconhecida, mesmo em seu país². Com muita sorte, o frequentador assíduo de concertos brasileiros terá ouvido, no máximo, o seu **Ponteio**, para orquestra de cordas, de 1953. Trata-se, realmente, de uma peça vigorosa, de apelo nacionalista, que cai bem como item de bis em qualquer programa sinfônico. Agora, convenhamos, é muita injustiça à reputação de um autor de nada menos que 14 sinfonias (um

por Irineu Franco Perpetuo

número especialmente expressivo em um país carente de sinfonistas como o Brasil, já que durante o auge da forma sinfônica na Europa, ou seja, nos períodos cronologicamente correspondentes ao Classicismo e ao Romantismo europeus, nossos compositores dedicavam-se essencialmente à música sacra e à ópera) repousar numa pecinha de cinco minutos de duração... Fala-se muito em um “renascimento” sinfônico no Brasil, e realmente as orquestras parecem estar passando por um salto artístico importante; se nem elas, contudo, executarem o legado sinfônico de compositores como Santoro, como esperar que a música brasileira tenha a difusão internacional com que todos sonham?

Isso para não mencionar o fato de que muitas vezes se toca música brasileira por aqui para “cumprir tabela”, como se fosse uma desagradável obrigação do intérprete. Leia-se, por exemplo, a crônica da estreia de **Alma**, ópera de Claudio Santoro baseada em Oswald de Andrade, escrita em 1984, e que só veio a merecer *première* póstuma no Segundo Festival de Ópera de Manaus, em 1998. Mesmo ressaltando os méritos artísticos intrínsecos da obra, Márcio Páscoa³ afirma que **Alma** foi reduzida a um “monturo musical”: fala de “inépcia dramática”, orquestra e cantores “visivelmente mal ensaiados”, uma protagonista, Rosana Lamosa, “inconvincente, e com a dicção pouco clara”, e por aí vai. Contudo, ressalta: “ficou a certeza de que **Alma**, melhor montada e ensaiada, terá seguramente outro impacto, e pode vir a se tornar uma peça bem mais apreciável”.

Parece que somos um país de um só compositor, Villa-Lobos, admitido no “clube” não apenas por seu evidente talento e inserção internacional, mas por ser visto como uma espécie de compositor “popular” também, um precursor dos balangandãs de Carmen Miranda e dos experimentos harmônicos da bossa-nova...⁴. E o resultado é que fica muito difícil colocar em pauta a música de outros autores “eruditos” brasileiros: paira sobre eles sempre a “sombra” de Villa-Lobos. Acontece com Villa-Lobos no Brasil o que Wilde denunciou sobre um certo uso perverso dos nomes dos grandes autores clássicos na arte em geral; ele é “degradado à função de autoridade” e apropriado como “porrete para impedir a expressão livre da arte

1. O catálogo de obras de Claudio Santoro está disponível no site <http://www.claudiosantoro.art.br>, cujas informações foram de grande utilidade para a elaboração deste texto.

2. Os intérpretes “quixotescos” que gravaram a música de Santoro estão listados na discografia que aparece ao final do artigo. Nela, optou-se não por fazer uma lista completa de todos os fonogramas de Santoro, nem de cada CD gravado (essas listas também estão disponíveis no site. Ver nota 1), mas por elencar os discos disponíveis comercialmente no momento da publicação deste texto.

3. P Á S C O A , Márcio. **Cronologia Lírica de Manaus**, p. 425-7. Manaus: Governo do Estado/Editora Valer, 2000.

4. APPLEBY, David P. **Heitor Villa-Lobos – A Life** (1887-1959), p. 179-80. Boston: The Scarecrow Press, 2002.

5. WILDE, Oscar. "The Soul of Man under Socialism", p. 37, in **De Profundis and Other Writings**. Londres: Penguin Classics, 1986.

6. MARIZ, Vasco. **Cláudio Santoro**, p. 15. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

7. **Enciclopédia da Música Brasileira**, p. 710-12. São Paulo: Art Editora/Publifolha, 1998.

8. Nosesu **Música Viva e H. J. Koellreuter – movimentos em direção à modernidade** (São Paulo: Musa Editora/Atravez, 2001), Carlos Kater, conta, à p. 107, que Koellreuter tinha mais afinidade estética com Hindemith do que com Schönberg, até que foi levado a trabalhar com o serialismo "devido ao fato de um de seus primeiros alunos de composição, Cláudio Santoro, ter elaborado em sua **Sinfonia para duas orquestras de cordas**, de 1940, algumas passagens organizadas de forma serial. Como Santoro ignorasse até aquela data tudo o que se referisse à técnica dodecafônica, Koellreuter inseriu em suas aulas o estudo do assunto, encontrando aí estímulo para escrever sua primeira peça baseada no método de composição com doze notas: **Invenção**".

em formas novas"⁵. Não é "maior" (como se houvesse critérios objetivos para mensurar esse tipo de coisa) do que Villa-Lobos? Então não serve. Imagine se esse tipo de critério fosse aplicado em outros países... Se a Áustria só se importasse com compositores "maiores" que Mozart, será que alguém conheceria a música de Mahler e Bruckner?

À sombra da música popular, e do nome de Villa-Lobos, Santoro na verdade brilhou bastante em vida. "Foi um dos raros compositores a conseguir um certo destaque na imprensa de um modo geral", afirma Harry Crowl. "Foram vários os prêmios e homenagens recebidos por Santoro nesta época", continua Crowl, referindo-se aos seus anos finais de vida. "O Brasil começava a reconhecer, ainda que palidamente, a importância deste compositor erudito. Porém, sua obra foi muito mais tocada na Europa. Os países do leste sempre receberam muito bem a sua música, especialmente a Bulgária, a Romênia, a então Tchecoslováquia e União Soviética. De qualquer maneira, nenhum outro país foi tão generoso com Santoro como a República Federal da Alemanha. Lá ele foi professor da Musikhochschule Heildelberg-Mannheim, nos anos de exílio, constantemente homenageado e tocado, tendo sido convidado para compor na Casa de Brahms por três ocasiões", conclui Crowl.

Filho de um oficial *bersagliere* italiano, Santoro inicia os estudos musicais aos 11 anos de idade, ganhando um violino de um tio⁶. Menino-prodígio, logo obtém bolsa do governo de seu estado natal, Amazonas, para estudar no Rio de Janeiro, ingressando em 1933, aos 14 anos, no Conservatório de Música da então capital federal, instituição na qual principia a dar aulas de violino e harmonia assim que conclui o curso⁷. Ativíssimo, Santoro começa a compor em 1938 e participa da fundação da Orquestra Sinfônica Brasileira (OSB) e do grupo Música Viva, que gravitou em torno do compositor alemão radicado no Rio Hans Joachim Koellreuter, trabalhando pela divulgação das técnicas composicionais de vanguarda no Brasil. Santoro, por sinal, ainda que instintivamente, foi o primeiro autor a empregar a técnica dos 12 tons por aqui⁸.

Com o talento e a importância reconhecidos antes de completar 30 anos de idade⁹, começou a ser laureado em concursos de composição, até ganhar, em 1946, uma bolsa de estudos da Fundação Guggenheim, de Nova York. Mas estávamos na Guerra Fria e sua ligação com o Partido Comunista acabou inviabilizando a viagem: “bastaria que assinasse um termo negando vínculo com o PC, mas ele se recusou alegando que não era um agitador e que o partido estava na legalidade. O visto lhe foi negado, o que quebrou suas finanças, pois já tinha inclusive alugado apartamento em Nova York”, afirma a pesquisadora Iracele Vera Lívero de Souza¹⁰. Não foi a primeira tentativa de cooptação do compositor, que, posteriormente, teria aberto mão do mecenato da família Guinle ao ser sabatinado ideologicamente: “minhas ideias não estão à venda”, teria dito¹¹.

Bolsa Santoro acabou ganhando, mas do governo francês, para estudar em Paris com Nadia Boulanger (composição) e Eugène Bigot (regência), além de fazer curso de cinema na Sorbonne¹². Existe quase unanimidade entre os pesquisadores¹³ de que sua participação no II Congresso Internacional de Compositores Progressistas de Praga, em 1948, levou-o a abjurar o serialismo e abraçar o nacionalismo, em concordância com os princípios defendidos por Andrei Jdánov, comissário de cultura de Stálin, e que podem ser resumidos sob o rótulo genérico de “realismo socialista”: agora a música tinha que ser feita “para as massas”¹⁴.

9. Em seu **150 anos de música no Brasil - 1800-1950** (José Olympio Editora, Rio de Janeiro, 1956), Luiz Heitor já o destaca como um dos nomes mais proeminentes de sua geração e, embora ainda não consiga ver com clareza que tipo de caminho estético o autor amazonense trilharia, vaticina, sem pestanejar: “Mas de uma coisa está certo: que ela [sua música] continuará sendo música de qualidade invulgar, pois não importa qual seja a linguagem empregada para sua exteriorização, a fina sensibilidade de Santoro impõe sempre a tudo o que ele escreve um nível a que só os compositores de grande raça têm acesso” (p. 365).

10. SUGIMOTO, Luiz. “Santoro, uma vida contada ao piano”, in **Jornal da Unicamp**, edição 224. Souza defendeu a dissertação de mestrado “Santoro: Uma história em miniaturas. Estudo analítico interpretativo dos prelúdios para piano de Cláudio Santoro” em agosto de 2003, na Unicamp, pesquisando largamente a correspondência do compositor com o musicólogo Francisco Curt Lange, amigo e incentivador de Santoro.

11. PORTO, Regina. “A herança utópica”, p. 72, in **Revista Bravo**. São Paulo, março de 1999.

12. MARIZ, Vasco, op. cit., p. 20.

13. Uma exceção de peso é Flávio Silva, que sustenta, com argumentação convincente, que “a conversão de Santoro ao nacionalismo musical deve ter ocorrido antes de o compositor participar do Congresso de Praga, em maio de 1948. O corte com o dodecafonismo parece ter sido radical, sem o gradualismo com que Guerra-Peixe se afastou dessa corrente”. A argumentação é desenvolvida em “Abrindo uma carta aberta”, in Camargo Guarnieri – o tempo e a música, org. Flávio Silva, Rio de Janeiro: Funarte/Imprensa Oficial do Estado, 2001.

14. “Se a sociedade socialista constituiu um progresso sobre a capitalista, se a classe proletária é a classe revolucionária, é necessário que a arte reflita os anseios da nova classe para que seja uma arte progressista. A arte feita nos países capitalistas reflete a classe dominante, portanto, é decadente”, trecho de artigo de Cláudio Santoro na revista **Fundamentos**, em 1948/9, citado por Silva, Flávio, op. cit.

15. “Foi deposto do cargo de diretor musical da Rádio Clube – emissora montada por Samuel Wainer – por pressão de Carlos Lacerda”. PORTO, Regina, op. cit., p. 71.

16. Conta Iracele Vera Lívero de Souza (in Sugimoto, Luiz, op. cit.) que Santoro se enamorara de Lia, a tradutora russa que o acompanhara na turnê russa de 1957. Mulher de “olhos profundos, melancólicos e cheios de ternura”, Lia era casada com um funcionário do KGB, o que fez com que o compositor tivesse que deixar a URSS. Refugiado na embaixada brasileira em Paris, lá conheceu Vinícius de Moraes, com o qual escreveu as 13 canções “dor de cotovelo”.

17. SANTORO, Cláudio, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, editado por Stanley Sadie, vol. 16, p. 483-5. Londres: Macmillan Publishers Limited, 1980.

E já está o Santoro de volta ao Brasil; em princípio, sem emprego, proibido de voltar à OSB, sofrendo retaliações políticas; depois, trabalhando em rádios, também sob pressão política¹⁵. Ao longo dos anos 50, passa a fazer uma série de aparições públicas na Europa, especialmente (mas não exclusivamente) em países do bloco soviético, regendo suas obras sinfônicas, em geral grandiloquentes e dotadas de grande energia.

Mas há espaço para o intimismo: na Paris de 1957¹⁶, Santoro e o poeta Vinícius de Moraes começam uma série de dez **Canções de Amor**, que, juntas às **Três Canções Populares**, dos mesmos autores, constituem um dos mais bem-sucedidos **corpus** de **lied** em língua portuguesa. Com tom geral melancólico, a poesia de Vinícius e a linguagem harmônica de Santoro já fizeram com que essas obras fossem associadas ao universo estético da bossa-nova.

Os musicólogos gostam de dividir a produção de Santoro em fases. Gerard Béhague¹⁷ identifica, entre 1939 e 1947, uma fase “orientada na direção da atonalidade”, iniciando com a aplicação da técnica dos 12 tons e chegando a um uso mais flexível deste idioma. Um lirismo nacionalista começa a entrar em campo por volta de 1945, com peças como a **Sinfonia nº 2** e a **Música para cordas**; o compositor “começou estudos sérios de música folclórica e popular brasileira” em 1949-50 e “abraçou um estilo nacionalista”, com afinidades com a escrita sinfônica de Prokofiev e Chostakóvitch, entre 1948 e 1960 – época do **Canto de Amor e Paz** e das **Sinfonias de nº 4, 5 e 6**.

A década de 60 marca um breve retorno do compositor ao Brasil, em 1962, sob convite de Darcy Ribeiro para coordenar o Departamento de Música da Universidade de Brasília. Com o golpe militar de 1964, Santoro, “o vermelho”, ficou visado e acabou se transferindo para a então Alemanha Ocidental, com bolsa da Fundação Ford para Berlim. No novo país, seu trabalho culminou na permanência em Heidelberg-Mannheim, como professor de regência e composição na Hochschule local (1970-78)¹⁸.

O período a partir dos anos 60 também é tido como o “último”, esteticamente falando, de sua produção: o do “retorno a um serialismo qualificado e uso da aleatoriedade e outras técnicas novas”¹⁹. É a época das **Mutationen**, que empregam recursos eletroacústicos, das **Interações assintóticas**, do sofisticado **Ciclo Brecht**, com obras para canto que se afastam significativamente do idioma das parcerias com Vinícius, e da **Cantata elegíaca**, encomendada pela Fundação Gulbenkian, que traz passagens corais e instrumentais improvisadas²⁰. “Este ir e vir estilisticamente de um lado a outro se pode notar também em alguns compositores da geração de Santoro ou da geração imediatamente seguinte”, afirma Roque Cordero²¹.

Em 1978 a ditadura militar brasileira começava a se abrandar e Santoro finalmente pôde retornar à pátria, trabalhando novamente em Brasília, na Universidade, e organizando a Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional. O compositor continuou recebendo convites do exterior para reger e encomendas periódicas de obras da Europa; por aqui, junto com as honrarias, havia os dissabores burocráticos da direção do Teatro Nacional²². E foi neste palco, em meio ao ensaio do primeiro concerto da temporada de 1989 – num ano em que estava programada uma série de homenagens ao seu 70º aniversário – que ele sofreu o enfarte que lhe tirou a vida.

Para Santoro, estar vivo e estar ativo sempre significaram a mesma coisa. Talvez o que falte agora para que sua música mereça o reconhecimento devido seja um novo Cláudio Santoro – não um clone estético seu, mas uma personalidade musical com a mesma energia e desenvoltura, para defender suas obras e levá-las adiante. 

Claudio Santoro foi um compositor versátil que se expressou em diversos gêneros. Na sua escrita para orquestra, porém, predominou sempre uma concepção para a formação sinfônica. Porém, duas de suas obras para orquestra de cordas foram várias vezes executadas pela Filarmônica da UFPR, o “Ponteio”, de 1953, mencionado no texto e o “Mini-Concerto Grosso”, de 1981, escrito especialmente para orquestra de estudantes.

Harry Crowl

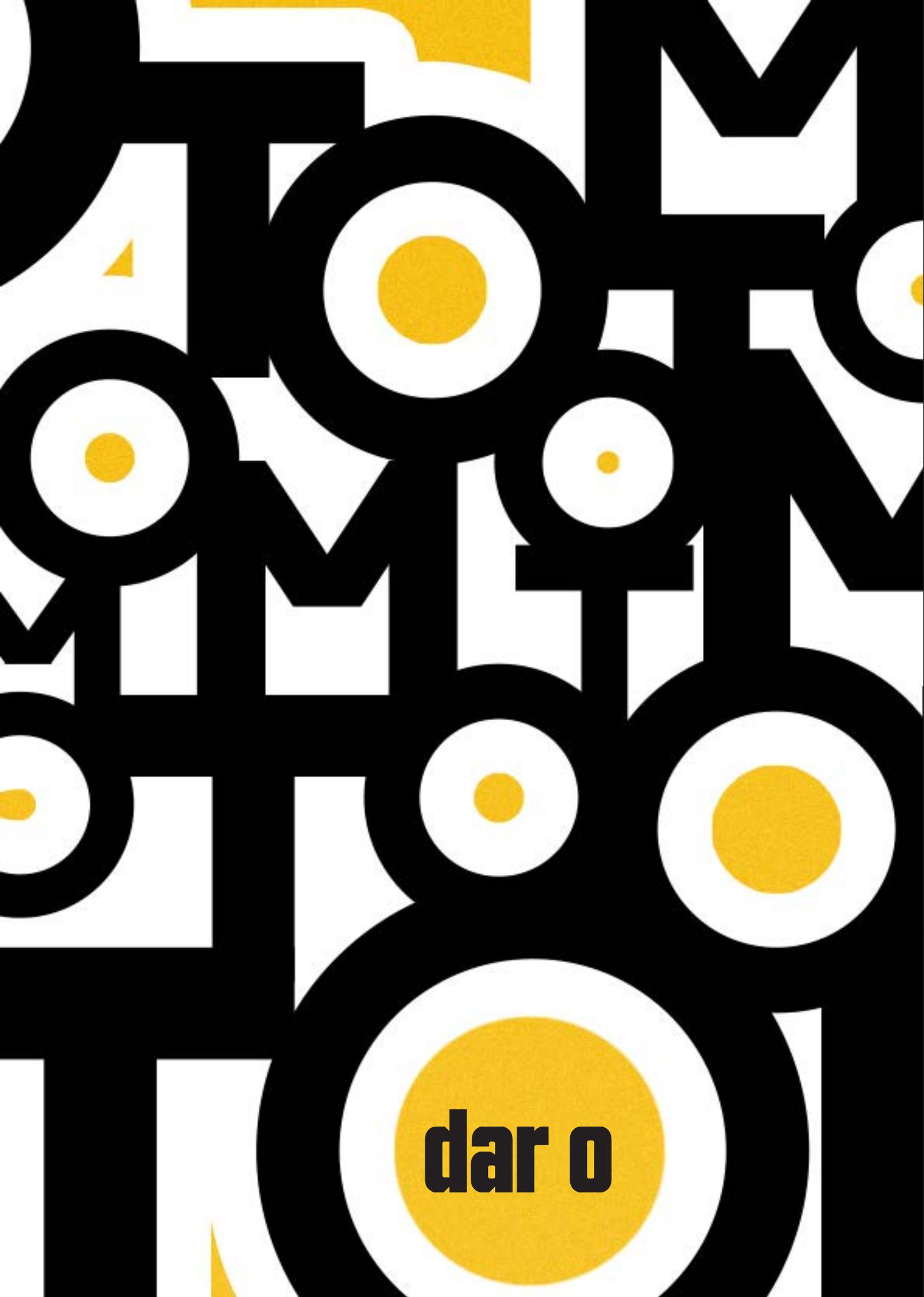
18. MARIZ, Vasco, op. cit., p. 61.

19. BÉHAGUE, op. cit.

20. Na Alemanha, Santoro pôde, ainda, dedicar-se a outra de suas paixões, a pintura. “É também desse estágio em Berlim a composição de quadros sonoros. Finalmente, teve um pouco de tempo para se dedicar à pintura, realizando, então, quadros musicais que utilizam aparelhagem fotoelétrica, a qual, automaticamente, toca trinta segundos de música abstrata eletroacústica quando uma pessoa se aproxima. Dessa série teve duas litografias impressas em Paris e gostaria de ter prosseguido tais experiências, caso houvesse encontrado um técnico em eletrônica que resolvesse os problemas de apresentação simultânea desses quadros musicais”. MARIZ, Vasco, op. cit., p. 45.

21. CORDERO, Roque, “Vigencia del músico culto”, p. 165, in **América Latina en su música**, relatora Isabel Aretz. México: Unesco/Siglo Veintiuno Editores, 1997.

22. MARIZ, Vasco, op. cit., p. 56.



dar o

MEMOR

REFLEXÕES SOBRE A CRIAÇÃO MUSICAL: ENTREVISTA COM HARRY CROWL

Esta longa entrevista conta já com mais de dez anos. Publiquei em meu blog nos 50 anos do entrevistado, o compositor **Harry Crowl**, mineiro nascido em 1958 e radicado em Curitiba desde 1994. Naquela época, tinha grande admiração por sua música e por seu conhecimento da música contemporânea, motivos pelos quais sugeri a entrevista. Era o compositor que por acaso conheci na trilha sonora de um documentário, **Visionários**, de Fernando Severo, a qual fortemente me impressionou, e o autor de programas de rádio na Educativa FM de Curitiba, que me ensinaram muito sobre a música brasileira e contemporânea.

Gosto, particularmente, da posição do Harry sobre a música brasileira, sem menosprezos e com entusiasmo, mas ao mesmo tempo lúcida, sem ufanismos. E de sua disposição em divulgá-la. Uma disposição que aos poucos também foi me tomando. Acho que esta entrevista, ainda que antiga, guarda o mesmo frescor de suas opiniões e de seu esforço de pensar a música.

Agora, aos 60 anos, ainda conservo toda essa admiração, mas tenho também uma relação de amizade e de parceria com Harry. Como diplomata, tive sua companhia em iniciativas em Astana (Cazaquistão) e em Moscou (Rússia), que me ensinaram muito sobre as possibilidades e as dificuldades de divulgação da música brasileira. Tive a chan-

ce de divulgar seu trabalho em ambas as cidades, inclusive, apresentando obras em primeira audição mundial. Guardo com especial carinho a estreia de Ludus, para clarinetes e cello, uma obra de 1990 que não tinha em 2015 ainda sido apresentada tanto pelas dificuldades da escrita para o violoncelo quanto pela exigência de que o clarinetista tocasse também requinta e clarone. É uma grande obra do repertório brasileiro, que me abriu novos olhos para a sua música, em seu momento mais tropical. E tem uma fluidez rara em sua produção, mas curiosamente coerente na sinuosidade com que constrói esse fluir. Que sua estética é marcada por um jogo de contrastes entre o dar e o controlar: fluir em Harry Crowl é sempre uma sugestão, mas é quase sempre também um brincar com as mordanças do controle. E é justamente essa decisão ativa que torna mais interessante sua linguagem, sobretudo, porque explícita, exposto o conflito latente entre uma fluência natural e o esforço, a vontade, de subjugar-la e até anulá-la. É uma proposta arriscada, perigosa, mas quando bem resolvida resulta em grandes obras como a **Sinfonia nº1**, seus **Concertos para piano e orquestra e para clarone, piano e percussão, Icnocuicatl, Espaços Imaginários e In exilium maneo**. E tem, para mim, talvez seu ponto máximo em Ludus.

Abaixo, segue a entrevista com Harry, em duas partes: a primeira, feita entre maio e junho de 2005, fala, sobretudo, sobre a música brasileira, a vanguarda e sobre o meio musical; a segunda, entre junho e agosto de 2008, é dedicada às obras do autor e à procura de sua linguagem.

WELLINGTON MÜLLER BUJOKAS

[PARTE 1]

A IMPRESSÃO QUE TENHO É DE QUE NAS ARTES BRASILEIRAS, EM GERAL, A QUESTÃO DA VANGUARDA ACABA FICANDO ESCONDIDA NA SUTILEZA. PARTINDO DO PROSAÍSMO DE UM DRUMMOND ATÉ CHEGAR AS PINTURAS SOLTAS DE UM DI CAVALCANTI E A DENSIDADE DE UM PORTINARI, HÁ UM ESPAÇO NOVO. MAS A INOVAÇÃO FORMAL NA ARTE BRASILEIRA SEMPRE FICOU ESCONDIDA NA FUNCIONALIDADE, POIS ESTAVA SEMPRE SUBORDINADA À EXPRESSIVIDADE DESEJADA, E ASSIM SE AMENIZAVA SEU IMPACTO. NÃO HAVIA UMA QUEBRA. A INOVAÇÃO FORMAL RARAS VEZES FOI GRATUITA E ACABAVA, POR ISSO, DILUÍDA NA SUA “NÃO-INTENCIONALIDADE”, DIGAMOS ASSIM. NA MÚSICA ERUDITA ME PARECE QUE HÁ UM PROCESSO PARECIDO. AO CONTRÁRIO DO QUE ME PARECE ACONTECER MUITO COMUMENTE NA EUROPA. OS COMPOSITORES EUROPEUS

COMEÇARAM ATÉ A SE PERDER NESSA BUSCA PELA ORIGINALIDADE, FAZENDO DO MEIO A FINALIDADE.

| **Harry Crowl** — Originalidade não pode ser algo espontâneo. O artista não pode dizer “eu vou ser original”. Isso não existe. Originalidade é algo que se detecta a posteriori. O que eu percebo, e que no Brasil ainda há algumas possibilidades de acontecer, é que na Europa, nos Estados Unidos e até em alguns países da América Latina, como no México, na Argentina e no Chile, as instituições musicais se fortaleceram mais. Essa profusão de artistas mais espontâneos, de ruptura, se dá muito pela ausência de instituições fortes. É muito fácil quando você tem uma dúzia de conservatórios que parou em 1880 dirigir sua agressividade vanguardista para cima deles. É só aquilo. Você vai lá e bate. Agora, o que se começa a notar é que muitas instituições na Europa têm apoio financeiro e vão crescendo. E a instituição abarca o novo com muita facilidade, e também estimula. Mas, por causa disso, os criadores já vão saindo em linha de série. Por mais que você tente, você tem programas acadêmicos a cumprir, você tem calendários. Então, nota-se que começa a vir muita coisa parecida. A ruptura vira receita de bolo.

AINDA ASSIM, GOSTARIA DE INSISTIR NA QUESTÃO DA SUTILEZA DA VANGUARDA NA MÚSICA BRASILEIRA. VOCÊ CONCORDA COM ISSO?

| Sinceramente, eu não consigo enxergar uma vanguarda brasileira. O que acontece no Brasil é que os compositores nacionalistas mais velhos, Villa-Lobos, Guarnieri, Mignone, Guerra-Peixe eram pessoas de personalidade muito forte, que brigavam muito por suas ideias. A geração que veio logo depois me pareceu, e me parece ainda, uma geração de personalidade muito influenciável. Eles queriam romper com essa coisa do nacionalismo, mas em geral não são pessoas de uma cultura humanística muito ampla, nem de cultura musical muito ampla. Eles pegaram coisas com as quais se identificavam, nas vanguardas internacionais, e adotaram. Apareceu o Gilberto Mendes, que foi um pouco mais original, pelo trabalho com o jingle e por dar um lado humorístico à música. Também apareceu o Willy Correa de Oliveira, mas, depois de um tempo, ele virou um comunista fanático e começou a dizer que a música de vanguarda era um brinque-do da burguesia, que era um reflexo da decadência da burguesia. Então, eu hoje em dia tendo a dizer que não acredito numa vanguarda brasileira. Na música não.

| E há um outro problema: a marca da música popular brasileira é muito forte. Eu posso não gostar, não é a música que eu ouço em casa, realmente não é. Porém, há esse período da Bossa Nova, Tropicália, em que se produzia uma música popular que como música popular era muito sofisticada. Com textos muito elaborados, com uma série de preocupações filosóficas e intelectuais, que o pessoal da música erudita fugiu de encarar. Uma porque os compositores mais velhos não entendiam o que tinha acontecido. Convivendo com os que eu conheci mais de perto, o Guerra-Peixe e o Camargo Guarnieri, posso dizer que eles não entenderam o que aconteceu com o mundo na virada de 50 para 60. E principalmente no Brasil. O Brasil deixou de ser um país rural para ser urbano. Deixou de ser um país essencialmente agrícola, para ser um país industrializado. Com todas as mazelas que isso traz. Aquele nacionalismo folclorista deles é um nacionalismo muito ligado à terra. Isso tudo caiu em desuso. Chegou a época de uma civilização industrial. São Paulo passou a ser o grande modelo do país. E um modelo caótico. Esse pessoal não soube como lidar com isso. E os compositores novos, o que fizeram? Foram para fora. Começaram a correr atrás de bolsas, principalmente na Alemanha, que dava muitos incentivos para que músicos estrangeiros fossem estudar lá.

EU TENHO A IMPRESSÃO DE QUE ME EXPLIQUEI MAL. PARECE-ME QUE ACONTECERAM ALGUNS AVANÇOS, ALGUMAS INOVAÇÕES, MAS QUE ACABARAM FICANDO ABAFADAS POR UMA CERTA SUTILEZA, PELO GOSTO AO POPULAR, PELA PROXIMIDADE, E TAMBÉM PELAS INFLUÊNCIAS. E NESSE SENTIDO ESTÁ A SUTILEZA. TAMBÉM É ÓBVIO, VEJA-SE O CASO DA PINTURA MODERNISTA, QUE NÃO HOUVE UMA VANGUARDA EXATAMENTE. MAS HOUVE UMA SÉRIE DE INOVAÇÕES QUE PASSARAM DESPERCEBIDAS. QUANDO EU ESCUTO AQUELAS SINFONIAS DO CAMARGO GUARNIERI EM QUE A ORQUESTRA SÓ TOCA RITMO, PESADO, EM BLOCOS, (PRINCIPALMENTE NA PRIMEIRA SINFONIA) AQUILO ME PASSA UMA SENSAÇÃO DE NOVIDADE.

| É novo..., mas tem uma raiz stravinskiana muito forte. Tem uma sombra da *Sagração da Primavera* lá atrás.

MAS ME PARECE TRABALHADO DE UM MODO MUITO DIFERENTE.

| É muito árido. Mas aquelas músicas têm uma ligação do ponto de vista internacional com outras estéticas. Ela está muito próxima de outros compositores como Shostakovitch, Prokofiev, e também de alguns americanos, como Copland, que sofreu uma influência russa muito grande. E no fundo, qual é o denominador comum de todos, se você for pensar bem: Stravinsky.

MAS NÃO SEI, ESSAS INFLUÊNCIAS, NO GROSSO, ESCONDEM SUTIS NOVIDADES.

| Não, claro, os compositores são individuais, não são cópias. Bem, na verdade, eu acho o Camargo Guarnieri muito mais interessante pela linguagem dele, pura e simplesmente, do que pelo que os seguidores dele defendem, que é o uso do folclore e o de melodias e ritmos brasileiros. Porque, do ponto de vista folclórico e rítmico, há trabalhos muito mais consistentes, como, por exemplo, o do Uakti. No Camargo Guarnieri isso me parece secundário.

CONCORDO PLENAMENTE. MAS, ENTÃO, ACHO QUE PRECISAMOS RETROCEDER E DISCUTIR O QUE SERIA A VANGUARDA.

| O próprio termo vanguarda já é um termo muito pretensioso. Vem do **avant-garde** francês e quer dizer “o que está adiante”. A ideia de vanguarda queria dar a entender que era aquilo que estava adiante no tempo, que não é para ser compreendido agora, que vai ser compreendido no futuro. Eu lembro de ver um vídeo de ensaio geral de uma peça do Stockhausen, da década de 70. Em determinado momento o Stockhausen parou o ensaio, e o percussionista brincou falando “não se preocupe, não, que essa música só vai ser entendida, mesmo, daqui a 50 ou 60 anos”. Eu achei aquilo muito engraçado, porque todo esse mundo — com o qual eu tive contato no início de minha experiência com a música atual — hoje me parece velho. Muito datadas. Logo que eu me interessei por composição e fui tomando mais pé das coisas, eu comecei a perceber, pelo menos para mim, talvez para minha geração em diante, que as rupturas acontecidas antes só fariam sentido se incorporada como técnicas, dentro de uma linguagem. Elas passavam a se tornar meios, e, enfim, os compositores que tratassem de descobrir seus fins.

| Mas, voltando ao problema que eu vejo com relação à vanguarda no Brasil, especialmente na música de concerto, com o Gilberto Mendes e o Willy Correa de Oliveira, houve uma tentativa de uma vanguarda. Mas a vanguarda naquele momento, há na literatura, na poesia concreta. O Gilberto Mendes e o Willy Correa de Oliveira foram estudar na Alemanha. Eles tiveram a atitude de não fazer música como a que eles ouviram lá e voltaram com uma proposta diferente. Mas a música desses compositores não criou um impacto, não formou uma atitude suficientemente forte para se falar de uma vanguarda musical brasileira.

OU SEJA, VANGUARDA É ALGO QUE CAUSA UMA FORTE INFLUÊNCIA?

| E ruptura. Principalmente ruptura. Você vê que muitos compositores jovens continuaram e ainda continuam a correr atrás da coisa nacionalista. E depois, já há várias gerações influenciadas pela música popular e também pelo rock, que apareceram no Brasil a partir dali. Eu não percebo nenhum compositor com uma personalidade tão forte quanto a dos compositores antigos. Não existe isso mais no Brasil, acabou. Muitos compositores da geração que está hoje com 60 anos tentaram. O Marlos Nobre tenta duramente ser esse compositor, ser essa referência brasileira. O Jorge Antunes também tenta, mas não acontece. Eles são nomes importantes, sem dúvida, com projeção internacional, mas não são “o compositor do Brasil”. Nenhum compositor é o compositor. Isso porque tem

se tornado muito difícil associar a visão do Brasil, especialmente no exterior, com a música de concerto, com música erudita. O Brasil é o país da música popular por excelência.

| Enquanto isso, em música de concerto houve uma sobreposição de comportamento. Esses compositores ditos nacionalistas viveram até a década de 90 e não se deixaram abalar pelas linguagens novas. A maior parte dos ditos compositores de vanguarda brasileiros mudou de estilo umas quatro vezes nesse caminho, cada hora fazem de um jeito. E, na maioria, estão nesse namoro com o chamado nacionalismo ou nessa referência da música popular. São poucos os que deram um passo além nesse sentido. Em termos internacionais, John Cage é ruptura, porque não tinha antes dele e depois dele passa a ter. Boulez, Stockhausen, Messiaen são ruptura. Lutosławski, Penderecki, em determinado momento, são ruptura. São coisas que marcaram época e direcionaram caminhos. No início do século XX, **Sagração da Primavera** é ruptura. É antes e depois. Você percebe as consequências.

AGORA QUE DEIXAMOS UM POUCO MAIS CLARA A QUESTÃO DA VANGUARDA, EU GOSTARIA DE RETOMAR A QUESTÃO DO NACIONALISMO. EM VÁRIOS MOMENTOS VOCÊ CRITICOU A POSTURA NACIONALISTA NA MÚSICA, ENTÃO GOSTARIA DE ME APROFUNDAR NA QUESTÃO. QUAL SUA VISÃO SOBRE A MÚSICA NACIONALISTA? E, A MÚSICA PODE TER UMA CARA BRASILEIRA OU NÃO?

| Eu não acredito mais nisso. É uma questão superada. O nacionalismo no Brasil, hoje, é uma coisa ruim, porque, por um lado, há um sentimento muito reacionário e saudosista e, por outro pior ainda, serve para encobrir problemas. Você começa a pegar no pé das questões nacionalistas para não ter que tratar das grandes questões. É uma coisa para a qual vários intelectuais vêm chamando a atenção.

| Ainda assim, eu acho que todo mundo tem que procurar entender o mundo onde vive, o meio que o cerca. Um dia alguém fez um comentário muito pedante comigo, outro compositor, quando soube que eu assinava a Gazeta do Povo, enquanto ele assinava a Folha de São Paulo. Eu disse para ele “a Gazeta do Povo pode não ser um jornal tão bom quanto a Folha de São Paulo. Mas eu moro em Curitiba, eu tenho que acompanhar o que acontece aqui. Principalmente o

Caderno G. Eu tenho que ver, eu tenho que saber o que está sendo feito na cidade. O que me adianta ficar lendo a Ilustrada todo dia. Eu não estou em São Paulo para acompanhar essas coisas”. Então é uma questão que passa por aí.

É PENSAR O NACIONAL EM TERMOS MUITO PRÁTICOS?

É, de conhecer as ideias, o meio que te cerca. Na verdade, eu, como compositor, procuro muito mais uma linguagem pessoal do que uma linguagem nacional. Eu não teria nem como reivindicar nada de nacionalista, pois eu sou uma pessoa completamente desenraizada do ponto de vista afetivo. Eu nasci em Minas, filho de pai americano. Moro aqui em Curitiba. Escolhi viver aqui. Tenho muitas boas relações em outras partes do Brasil, como no Rio, principalmente, mas também em São Paulo e Porto Alegre. Viajo pelo mundo todo. Tenho muitas conexões. Então, partir para um discurso nacionalista seria ridículo.

MAS VOCÊ ACHA QUE É POSSÍVEL PENSAR NESSA COISA NACIONAL? HÁ COMO FAZER UMA OBRA QUE SOE NACIONAL?

Não. Você vê, hoje em dia, referências culturais muito gerais. Quando eu falo que vejo num país uma tendência tal, no outro tal, isso não tem nada a ver com o nacionalismo, propriamente. É que são tantas as tendências hoje em dia, são tantas as possibilidades, que, de repente, algum grupo se identifica mais com essa linha do que com aquela.

ALGO QUE SE CONSTRUIU PORQUE AS PESSOAS SÃO DO MESMO PAÍS, SE ENCONTRAM COM MAIS FACILIDADE E PODEM DISCUTIR ESTÉTICA?

Sim, também.

E, NESSE SENTIDO, QUE DIÁLOGO VOCÊ TERIA NO BRASIL? VOCÊ SE INFORMA BASTANTE SOBRE A PRODUÇÃO BRASILEIRA. ENTÃO, DE QUE FORMA VOCÊ SENTE ESSE CONTATO?

| Os compositores mais contemporâneos de quem eu acompanhei o trabalho e até tentei assimilar alguma coisa foram os compositores da Bahia, especialmente o Lindemberg Cardoso. E a Bahia até hoje é um lugar muito interessante. A Universidade Federal lá tem uma atuação muito grande.

| O que eu noto é que o Brasil, em termos de produção, está se regionalizando, no bom sentido talvez. Estão surgindo núcleos em outros lugares. O que é ruim é que os núcleos se comunicam muito pouco. O único evento que aproxima todos os núcleos é a Bienal de Música Contemporânea. Fora isso, o que acontece na Bahia é muito difícil de se ficar sabendo, a não ser que se vá lá. Em Porto Alegre, a mesma coisa. Porque depois de Rio e São Paulo, estas são as duas mais importantes capitais para a música contemporânea: Salvador e Porto Alegre. Bem menos em Brasília, Curitiba e Belo Horizonte. Você tem eventos pontuais, compositores atuando, que se promovem, mas não há um movimento caracterizado.

AGORA, TRATANDO DA SUA OBRA, AO OUVIR SEU ÚLTIMO CD, PRINCIPALMENTE A PEÇA ESPAÇOS IMAGINÁRIOS (PARA PIANO, VIOLINO E VIOLONCELO, DE 2001), EU SENTI UMA COESÃO INTERNA MUITO FORTE. DO INÍCIO AO FIM, MESMO SENDO UMA PEÇA MUITO LONGA, ELA É UMA PEÇA EXTREMAMENTE COERENTE, COMO SE FOSSE UM DISCURSO RACIONAL, DISSERTATIVO TALVEZ, AINDA QUE NÃO PERCA DE VISTA A TENSÃO EMOCIONAL. VOCÊ ACHA ISSO IMPORTANTE?

| Acho isso fundamental. É um negócio de sair de um ponto e saber aonde vai chegar. Mesmo que esse ponto de chegada mude depois. Você tem que estar trabalhando com ele sempre.

MAS ESSA COERÊNCIA É REALMENTE FUNDAMENTAL NA ARTE, QUE, TEORICAMENTE, NÃO TEM COMPROMISSOS COM O DISCURSO RACIONAL? NÃO SE PODE FUGIR DISSO?

| Pode, mas você tem sempre que estar com a visão lá na frente. Você tem que sempre ter claro para onde esse caminho vai te levar. Ou, se você quiser desviar dele um pouco, tudo bem, você desvia, mas sabe que, em algum ponto, você vai virar em outro ponto claro na sua mente. Eu planejo a obra antes de compor, a questão é essa. Eu tenho um plano claro. Não é um negócio que eu saio escrevendo. Eu faço um roteiro, eu anoto que eu quero fazer isso e aquilo. Talvez as coisas fiquem melhores assim. As coisas mudam um pouco, mas eu procuro manter todo processo sobre controle.

ENTÃO, CONTROLE É IMPORTANTE PARA A ARTE?

| Eu acho que sim. Você não pode deixar a obra o controlar. Porque, se não, você se perde. E é fácil perceber quando isso acontece.

E DE QUE FORMA VOCÊ REALIZA ESSE CONTROLE?

| O controle sobre a produção é algo que tem que ser planejado. Eu planejo a obra antes. Eu tenho uma ideia de um ponto de onde eu saio. Tento estabelecer aonde eu quero chegar. Às vezes muda. O ponto aonde eu quero chegar é hipotético, posso tocá-lo depois. Eu predetermino as alturas, como se fosse um processo serial. As notas eu determino quais são. Deixo mais ou menos livre para a hora que vou escrever a parte rítmica. E a parte formal tem um esboço prévio muito vago. Posso dividir a peça em três partes, em quatro. Costo muito de dividir em sete partes. Mas em sete a peça, às vezes, fica muito longa. A questão básica é essa. Eu organizo, por exemplo, uma série de notas com as quais eu trabalho, mas essa série não é necessariamente dodecafônica. E tenho um sistema harmônico que eu desenvolvi, que é próprio. Ele derivaria diretamente, mas de uma forma longínqua, de um baixo-contínuo, que é de organizar a harmonia com números, mas isso não aparece na partitura. Mas, às vezes, eu fujo desse sistema abrindo uma espécie de parêntesis no meio, onde entro com uns acordes pensados de forma mais tonal, embora dissonantes. Dissonantes sem resolução. Às vezes, aparece um acorde modal no meio, mas depois volto ao planejado.

SERIA UMA INTERFERÊNCIA?

| Não necessariamente. Depende de como visto. Eu criei um sistema de alturas e harmônicos que me guia. É o básico. É um sistema elástico, e nele eu posso introduzir o que eu quiser. Ele não perde a coerência, porque eu arranjo um jeito de pegar essas interferências de outros sistemas dentro do meu próprio. Ele transforma tudo. Ele tem a capacidade de dar uma cara minha para tudo.

música que não tem nada a ver comigo. A qual eu não sinto. Eu sou de uma geração que correu atrás de Boulez, Stockhausen, Berio para fazer um serialismo integral, para fazer uma música totalmente racional. Eu fugi disso. Não me interessava. Respeito muito o trabalho deles. Gosto muito do Berio, especialmente. Mas não sou eu. Não quero fazer aquela música.

**QUANDO EU FALAVA DA EXCESSIVA
COERÊNCIA, A QUESTÃO ERA QUE AS
SUAS OBRAS TÊM UM GRAU DE
DENSIDADE MUITO ALTO. MAS, TÃO
LOGO A DENSIDADE COMEÇA A CRESCER,
VOCÊ ABANDONA ESSE CRESCIMENTO.
ENTÃO, ESSE CRESCIMENTO ME PARECE
FUNCIONAR COMO UMA INTERFERÊNCIA,
NUNCA COMO UM CAMINHO DA OBRA.**

| Eu evito esses *crescendos*, como você fala, e chegar em um clímax, por que isso é um *pathos* romântico muito explícito. Eu não tenho nada contra a música romântica, mas eu busco certos aspectos com os quais me identifico. Não adianta querer fazer uma

[PARTE 2]

MUITAS VEZES VOCÊ JÁ ME FALOU SOBRE O IMPACTO E A INFLUÊNCIA QUE A ESCOLA POLONESA EXERCEU NO COMEÇO DE SUA CARREIRA COMO COMPOSITOR, E COMO FOI UMA GRANDE CONQUISTA SE AFASTAR DESSA LINGUAGEM EXCESSIVAMENTE Densa E ANGUSTIADA, POR NÃO REFLETIR SUA REALIDADE. GOSTARIA DE SABER UM POUCO MAIS DESSA INFLUÊNCIA E DE COMO SE PROCESSOU O AFASTAMENTO NAS SUAS OBRAS.

| Os poloneses, especialmente o Penderecki, obtinham sonoridades densas através do uso de “clusters” muito fechados, usando inclusive quartos de tom para aumentar a tensão. Toda a música do Penderecki na década de 60 tem essa característica. Há elementos expressionistas alemães que remetem a Schoenberg, principalmente. O maior problema que enfrentei quando tentei, de alguma maneira, reproduzir esse estilo era encontrar quem conseguisse tocar as obras. Além do mais, eu evitava o uso de quartos de tom, pois, no Brasil, ninguém entendia disso. Tentei criar momentos de tensão no **Concerto nº1 para flauta** (1981-83), mas a atração pelo uso de outros elementos também me chamava a atenção.

| Noutra obra, **Interiores** (1983), tentei me aproximar mais da escola polonesa, mas tive uma série de problemas, entre eles a questão formal que, na época, não dominava e também não tinha certeza se queria dominar. Depois que o **Concerto nº1 para flauta** foi estreado pela Odette Ernest Dias e pela Orquestra de Brasília, percebi que o meu caminho era outro, especialmente por que sentia muita atração pelo uso de combinações camerísticas dentro do conjunto sinfônico e as obras da Escola Polonesa para orquestra se baseiam em grandes massas sonoras, que depois de certo tempo começaram a me parecer um tanto pobres e redundantes.

| Aos poucos, vi que o meio no qual me expressava com mais desenvoltura era a música de câmara e, sinceramente, não via na música de câmara desses compositores algo que me atraísse.

MAS A MÚSICA ORQUESTRAL NUNCA DEIXOU DE TER UMA IMPORTÂNCIA GRANDE NO SEU TRABALHO, NÃO?

| É verdade, mas a falta de possibilidades de vê-las executadas fez com que produzisse pouco. Sempre gostei muito de escrever para orquestra, de estudar orquestração e até mesmo de tocar na orquestra, na época em que fiz isso. De qualquer maneira, gosto de pensar na orquestra como uma grande paleta sonora, onde posso escolher e combinar os sons. O desenvolvimento da minha escrita camerística foi fundamental para o amadurecimento da escrita orquestral.

MAS, ALÉM DO ASPECTO MAIS TÉCNICO DE SUA TENDÊNCIA À MÚSICA DE CÂMARA (COM ÓBVIAS REPERCUSSÕES NO CAMPO DA EXPRESSÃO), HÁ ALGO MAIS DIRETAMENTE EXPRESSIVO DE QUE VOCÊ BUSCOU SE AFASTAR, NÃO?

| A minha música sempre tendeu a um estado de contemplação. Algo como se estivesse a observar alguma coisa com um certo distanciamento. Nesse caso, percebia também que a música de compositores como Lutosławski, Gorécki, Baird e também Penderecki, é claro, só para citar alguns, tinham um conteúdo de protesto muito acentuado. Essa escola surgiu como contraposição ao realismo socialista soviético e às arbitrariedades do regime comunista. Aqui no Brasil, e na América Latina, houve um namoro muito sério entre essa música e a realidade local, na época dominada por ditaduras militares de direita. Apesar de ter testemunhado parte disso, esse não era o meu mundo. Sempre tive uma tendência muito acentuada em pegar elementos que cercam o meu cotidiano para introduzir na minha música.

E ISSO JÁ É EVIDENTE MESMO EM OBRAS COMO O CONCERTO Nº1 PARA FLAUTAS E ORQUESTRA OU NO CONCERTO PARA SAX E ORQUESTRA (1983), PELO QUE NOTO. SÃO OBRAS, NO GERAL, DELICADAS, EVITANDO A TURBULÊNCIA CARACTERÍSTICA DA ESCOLA POLONESA.

| É verdade. O sol do Villa-Lobos, do Guarneri e mesmo dos baianos Widmer, Cerqueira e Lindembergue Cardoso me fez bem, além de um pouco da irreverência do Ives e do Revueltas. Apesar de gostar mais do frio que do calor, sou adepto à exuberância tropical.

POR SINAL, CONSIDERANDO OS LATINO-AMERICANOS, AO VOLTAR AO BRASIL E SE ESTABELECEM EM OURO PRETO, VOCÊ PASSOU A DESENVOLVER UM TRABALHO EXTENSO DE PESQUISA DE MÚSICA COLONIAL BRASILEIRA. ESSE FOCO NO PERÍODO REFLETE ESSA APROXIMAÇÃO DA MÚSICA BRASILEIRA E LATINO-AMERICANA. SUAS OBRAS PASSAM A

PROCURAR CADA VEZ MAIS APLICAR PROCESSOS QUE VOCÊ ENCONTROU NESSA PESQUISA. CONTUDO, AO MESMO TEMPO EM QUE VOCÊ SE APROFUNDAVA NESTE DIÁLOGO, VOCÊ NÃO DEIXAVA DE LADO DOIS PONTOS ESSENCIAIS DA SUA LINGUAGEM, DE CERTA FORMA DUAS RECUSAS SISTEMÁTICAS: A RECUSA AO RITMO ENQUANTO ELEMENTO SINTÁTICO, PROCURANDO ASSIM SE AFASTAR DE UM PADRÃO DA MÚSICA BRASILEIRA, E A RECUSA ÀS FORMAS TRADICIONAIS. DE QUE FORMA SE DEU ESSE DIÁLOGO E O QUE VOCÊ BUSCAVA DELE TIRAR COMO EXPRESSÃO POSITIVA, OU SEJA, ALÉM DA REJEIÇÃO AOS LUGARES COMUNS E A CORRENTES DA MÚSICA CONTEMPORÂNEA?

| Essa é uma questão crucial! O fato de eu não ter tido uma formação acadêmica. Não ter tido um professor que ficasse me enchendo o saco com exercícios de harmonia e contraponto e de análise formal, me permitiu dar asas à minha imaginação. Pude escrever a música que bem entendia. Quando fui para Ouro Preto, fiquei dividido por um certo tempo entre ser musicólogo ou compositor. Mas, logo vi que não conseguia ficar sem criar. Na medida em que reconstituía obras do perío-

do colonial para poder estudá-las e percebia que havia procedimentos pouco comuns nessas composições, começava a pensar em como me apropriar dos mesmos numa linguagem atual. Já tinha notado que muitos compositores gostavam de partir de corais de Bach, ou do nome do próprio compositor para escrever as suas obras. Foi então me que ocorreu a pergunta: “por que ninguém até hoje usou obras antigas brasileiras para criar composições contemporâneas?” Em outras áreas, como literatura, arquitetura, artes visuais, até mesmo o cinema, se utilizaram de modelos antigos. A resposta veio logo e foi simples: “porque nenhum conhece essa música e, quem conhece, não está interessado em música atual”. Ainda na década de 1980, ouvi obras do Willy Correia de Oliveira, *Passos da Paixão para coro à capela* e o *Concerto para piano e orquestra*, onde ele fazia citação e um motete do Manuel Dias de Oliveira (1735-1813). Soou-me como algo arbitrário, simplesmente jogado no meio da música. Mas, essa foi uma experiência muito importante. Mais tarde, conheci a obra do Gilberto Mendes, *Motetos à Feição de Lobo de Mesquita* que já me pareceu uma solução muito interessante. Ele usou uma voz solista, oboé, violoncelo e cravo, porém como uma sonoridade totalmente distinta, com nenhuma relação com o mundo barroco ou clássico. O texto de Affonso Ávila acabou por dar um caráter totalmente picaresco à obra.

E, VOCÊ, COMO PROCUROU LEVAR ESSAS REFERÊNCIAS PARA SUA OBRA?

| A primeira obra que escrevi tentando cruzar elementos atuais e antigos de maneira consciente e definitiva foi quando escrevia obra **Aluminium Sonata** (1985) para violino e piano. Fiz essa obra para o Ricardo Giannetti, violinista que trabalhava comigo no Instituto de Artes da UFOP. Ele ia apresentar um recital no Teatro de Ouro Preto (Antiga Casa da Ópera) com o pianista suíço, radicado em Salvador, Pierre Klose. Esse recital teria somente obras de compositores brasileiros, com destaque para o Duo do Ernst Widmer. Resolvi usar vários elementos na **Aluminium Sonata**. Primeiro, já tinha notado um problema no meio ambiente que afligia a cidade, que era a poluição causada pela indústria de alumínio situada no município. Depois, tinha em mãos uma sonata para piano e violino de um compositor português do final do séc. XVIII, praticamente desconhecido até hoje, Francisco Xavier Baptista de fatura essencialmente clássica, mas com somente dois movimentos. Lembrei-me também que o compositor inglês do séc. XVII, Henry Purcell, tinha escrito as **Golden Sonatas**. Desse caldeirão todo, numa verdadeira antropofagia, fiz então a **Aluminium Sonata**. Desse ponto em diante, descobri a minha linguagem que fugia de todos os estereótipos tanto brasileiros quanto contemporâneos.

E, ESSENCIALMENTE, O QUE CARACTERIZA SUA LINGUAGEM?

| Como você mesmo já colocou, não uso o ritmo como princípio sintático, e sim, como elemento de desenvolvimento; utilizo um discurso atonal na maior parte do tempo, mas às vezes faço incursões em tons específicos e modos litúrgicos. O trabalho com o timbre é muito importante para mim assim como a pesquisa de sonoridades dos acordes. Apesar desse discurso atonal, muitas vezes originário de uma série, evito elementos comuns à semiosfera serial, como o uso de pontilhismos. Toda a minha música tem um conteúdo dramático intencional e segue um discurso não linear que foge de qualquer forma antiga pré-determinada. Quando uso formas musicais acabo inventando as minhas próprias, como nas **Aethrae** e nos **Responsórios**.

E ESSAS OPÇÕES REFLETEM UM OBJETIVO ESPECÍFICO DE EXPRESSÃO? OU ELAS SÃO ANTES UMA TENTATIVA DE CRIAR UMA LINGUAGEM NA QUAL VOCÊ POSSA DAR ASAS A OBJETIVOS DIVERSOS SEM QUE ISSO SIGNIFIQUE CAIR NUM ECLETISMO VAZIO?

| Exatamente. Esses são instrumentos com os quais trabalho. Mas, antes de tudo vem sempre uma ideia. No geral, nem acho que minha música soe tão eclética. Procuo dar uma coesão ao todo da minha obra.

SIM, SEM DÚVIDAS, JAMAIS CARACTERIZARIA SUA OBRA COMO ECLÉTICA. COMO EM GUARNIERI, HÁ UMA BASE QUE PARECE LIGAR TODAS AS OBRAS, APESAR DAS TRANSFORMAÇÕES PELAS QUAIS PASSA SUA PRODUÇÃO. MAS ISSO É UM PROCESSO RELATIVAMENTE NATURAL OU É ANTES UMA OPÇÃO ÁRDUA?

| Acho que é um processo natural. Cada um de nós desenvolve um gosto e preferências que vão sendo incorporados ao nosso cotidiano. No caso da minha música, fui aos poucos separando aquilo que não gostava.

E, NESSE TEMPO QUE PASSOU EM OURO PRETO, QUAIS SERIAM AS OBRAS MAIS SIGNIFICATIVAS NO DESENVOLVIMENTO DESSA LINGUAGEM? COMO FOI O CAMINHO QUE SE FOI ABRINDO APÓS A ALUMINIUM SONATA?

| *Memento Mori* (1987), *Concerto para violino, 12 instrumentistas e soprano* (1988), *Finismundo* (1991), *Sinfonia n° 1* (1990-91), *Canticae et Diverbia* (1989), *Jeremia Propheta: Uma Epígrafe* (1992), *Na perfurada luz, em plano austero* (1992-93), *Umbrae et Lumen* (1993).

| *Memento Mori*, um oratório para solistas e conjunto instrumental, é uma composição muito significativa para mim. Foi baseada no texto *Barrocolagens*, de Affonso Ávila. Em janeiro de 1987, estava em São Paulo para o 1º Congresso Brasileiro de Musicologia Histórica, para apresentar um trabalho sobre a *Missa e Credo para coro e órgão*, de 1826, de Jerônimo de Souza Queiroz (17?-18?), que eu tinha restaurado a partir dos manuscritos existentes na Coleção Curt Lange, em Ouro Preto. Não conseguia parar de pensar nas características muito peculiares da música feita em Minas nos séculos XVIII e XIX e em como poderia transpor isso de alguma maneira para um universo contemporâneo sem parecer uma tentativa de recriação do passado, como alguns compositores neoclássicos já tinham feito, inclusive Stravinsky. Ao conversar com o colega, hoje regente e musicólogo, Sérgio Dias, que na época dirigia um grupo de música antiga voltado para a interpretação de obras básica-

mente medievais, renascentistas e barrocas da primeira fase, em Niterói, ele me sugeriu que escrevesse uma obra para o seu grupo, o Philharmonia Antiqua. Quando ele me descreveu a instrumentação e falou da possibilidade do uso de cantores, fiquei transtornado com a ideia. Um dia, já de volta a Ouro Preto, folheando algumas Revistas “Barroco”, me deparei com o texto *Barrocolagens*, de Affonso Ávila, que me pareceu perfeito para uma obra atemporal de inspiração barroca. O texto já uma colagem de vários poetas portugueses, brasileiros e espanhóis dos séculos XVII e XVIII. No poema, o autor procura fazer uma leitura atemporal de Salvador. No caso da minha obra, procurei fazer uma leitura lúdica do cotidiano colonial sem especificar exatamente o lugar. O aspecto da teatralidade, associado à religiosidade sincrética, é ainda bem peculiar do interior do Brasil e esses são os elementos mais evidentes na peça. É uma mistura de ópera, pelo aspecto um tanto dramático, com oratório e cantata. Há uma adaptação bem livre da ideia de alternância entre recitativo e ária presente em obras do século XVIII e, na época, estava às voltas com reconstituição da *Oratório ao Menino Deus para a Noite de Natal*, de Ignácio Parreiras Neves (173?-179?).

OUTRAS OBRAS IMPORTANTES OBRAS SUAS QUE SE SEGUIRAM A MEMENTO MORI TAMBÉM UTILIZAVAM CANTO, COMO O CONCERTO PARA VIOLINO, 12 INSTRUMENTISTAS E SOPRANO, DE 1988, E FINISMUNDO, DE 1991-92, SOBRE A OBRA HOMÔNIMA DO HAROLDO DE CAMPOS. ENQUANTO EM FINISMUNDO A TEATRALIDADE E UM ASPECTO LÚDICO TÊM GRANDE IMPORTÂNCIA, O CONCERTO, APESAR DE TER UMA CERTA LEVEZA, JÁ É OBRA MAIS DRAMÁTICA, INCLUSIVE NA HOMENAGEM A DRUMMOND. A DECISÃO DE ESCREVÊ-LAS ESTÁ LIGADA AOS RESULTADOS DE MEMENTO MORI?

| O *Concerto para violino, 12 instrumentistas e soprano*, de 1988, foi uma consequência direta do *Memento Mori*. Fiquei muito satisfeito com o resultado sonoro da obra anterior e queria explorar a ideia de um concerto para violino acompanhado por um conjunto de música antiga. Nunca tinha ouvido falar em nada parecido. O concerto segue uma estrutura semelhante à de uma suíte. Há a participação da voz de soprano que canta em vocalise, na maior parte do tempo, com exceção do momento em que se torna solista juntamente com o violino. Nesse momento, o pequeno poema *Memória*, de

Carlos Drummond de Andrade é introduzido como uma homenagem ao poeta, que falecera naqueles dias em que trabalhava na composição da obra, em 1988. Quando estive na Europa pela primeira vez, em 1993, no festival de Dartington, Inglaterra, mostrei o concerto para vários colegas compositores de diferentes países e eles ficaram perplexos com a obra. O compositor dinamarquês Mogens Christensen, que trabalhava em Bergen, na Noruega, na época, chegou a levar o concerto para lá e posteriormente, me pediu todo o material para que o violinista espanhol Ricardo Odriozola pudesse executá-lo. O projeto só não aconteceu porque não conseguiram juntar todos os instrumentistas lá na Noruega, na época. A esposa do compositor, Helle Kristensen, é uma excelente intérprete de flauta doce, especializada em repertório contemporâneo e ficou fascinada com o uso do conjunto de flautas no concerto. Em 1994, escrevi para ela a obra **Revoada**, que foi gravada no CD dinamarquês “Birds of the Night”. Muito tempo depois, ouvi o **Concerto para violino e orquestra**, de György Ligeti, escrito entre 1990 e 1992. Nesse concerto, há o uso de ocarinas e flautas-doce, tocadas pelas madeiras da orquestra, no segundo movimento. Achei curioso o fato de alguns críticos dizerem que era uma coisa única e inédita. Em 2004, assisti a uma apresentação desse concerto ao vivo, em Berna, na Suíça, durante o World Music Days, onde estava como delegado brasileiro, e no programa diziam a mesma coisa. Não quero fazer comparações, pois no caso de Ligeti, ele queria estas sonoridades específicas, pois estava trabalhando com sistemas distintos de afinação. No meu caso, simplesmente tirei proveito do conjunto que tinha à minha disposição.

E NO CASO DE FINISMUNDO? MEMENTO MORI TAMBÉM TEVE UMA INFLUÊNCIA EM SUA CONCEPÇÃO?

Já **Finismundo** foi um resultado mais amadurecido de todas essas experiências. Conheci o Haroldo de Campos em 1988, num projeto mantido pelo Departamento de Letras da UFOP, que funciona no antigo seminário de Mariana. Quando mostrei a ele o **Memento Mori**, ele ficou entusiasmado. Ele e o Affonso Ávila eram muito amigos e, assim, depois de ouvir o **Memento Mori**, ele me estimulou a escrever alguma coisa sobre um texto de sua autoria. Nessa época, eu estava realmente envolvido com a ideia de utilizar formas derivadas da música colonial brasileira na música contemporânea. Foram várias as visitas à casa do Haroldo em São Paulo e as dele a Minas. Acompanhei um pouco a gênese do texto “o sequestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Mattos”, que ele publicou mais tarde, em Salvador, pela fundação Jorge Amado. Ele já estava pesquisando para fazer o poema **Finismundo: A última viagem**. Quando saiu a edição artesanal feita em Ouro Preto, pelo poeta e artista gráfico Guilherme Mansur, achei que era o momento, especialmente porque o Graham Griffiths tinha me encomendado uma nova obra para o Grupo Novo Horizonte de São Paulo.

Eu já conhecia obras coloniais para soprano (ou tenor) e pequena orquestra de compositores até então quase completamente esquecidos, como José Rodrigues de Meireles, Jerônimo de Souza Queiroz, além do Pe. José Maurício Nunes Garcia. Todos

eles escreveram para o uso litúrgico um tipo de obra denominado “solo ao pregador”, ou “ária ao pregador”. Essas peças são estruturadas mais ou menos como recitativos e árias. Achei que **Finismundo** era um poema épico e, um belo dia, me veio a ideia de um “moteto épico a solo” para soprano e conjunto instrumental. A denominação “moteto a solo” também aparecia em algumas peças coloniais.

Usei a primeira parte do poema, respeitando – com pausas para o canto – o desenho visual do texto. Também escrevi a música para a segunda parte, mas essa nunca foi tocada porque, na época, a obra ficaria muito longa. Muito depois, soube que o Gilberto Mendes musicara o mesmo poema para voz e piano, usando somente a primeira parte. Seria interessante fazer uma comparação das duas versões, porque são obras tão diferentes e que levaram os compositores a se expressarem de maneira tão oposta.

Entre o **Concerto para violino** e **Finismundo**, escrevi para o Grupo Novo Horizonte a obra **Canticae et Diverbia**, em 1988, que foi a primeira composição especialmente escrita para o conjunto. O título em latim, que quer dizer algo como “cantos e falas”, seria uma referência a recitativos e árias. É uma obra de câmara para flauta, clarineta, violino, violoncelo e piano. Nessa obra, me coloquei o desafio de criar uma música sem canto, que alternasse algo como os solos ou duos, que seriam os “recitativos” com os “tutti” que seriam as árias.

OUTRA OBRA IMPORTANTE DO MESMO ANO É SUA PRIMEIRA SINFONIA. DA MESMA FORMA QUE FINISMUNDO, ELA PARECE EXALAR UMA CERTA ALEGRIA, EMBORA AQUI DE UMA MANEIRA MUITO DELICADA.

Conheci o trabalho da Banda Sinfônica do Estado de São Paulo em 1989, através do flautista Aldo Barbieri que tocava lá na época. Ele me apresentou ao Roberto Farias que estava justamente fazendo um trabalho muito interessante com obras inéditas. Ele já tinha encomendado obras ao Ronaldo Miranda e ao Mário Ficarella, além de ter apresentado a **Sinfonia em Mi bemol** para sopros do Hindemith. Quando vi a banda fiquei absolutamente fascinado. Aquele conjunto enorme com 8 flautas, 16 clarinetas, percussão à vontade, piano, celesta, harpa, etc. Tudo a que tinha direito! E o Roberto Farias me deu a maior corda. Durante um ano não fiz muita coisa a não ser pensar na sinfonia para banda. Fiquei pensando em como escrever algo que não fosse uma simples adaptação da orquestra sinfônica para a banda, mas algo que soasse novo, como uma verdadeira orquestra de sopros e percussão ampliada por teclados e contrabaixos.

Nesse íterim, o Fernando Collor de Melo foi eleito presidente e acabou com o pouco que tínhamos em relação à cultura apoiada pelo estado. Fechou a FUNARTE, que promove a Bienal de Música Contemporânea Brasileira, e acabou com lei Sarney de incentivo à cultura. As coisas ficaram muito difíceis. Ao mesmo tempo, o go-

verno do estado de São Paulo, que tinha o Fernando Morais (autor de **Olga**) como secretário de cultura, resolveu bancar a cultura no Brasil. Foi a primeira vez que tive uma obra encomendada oficialmente. Recebi, com um atraso de um ano, é claro, o equivalente a US\$2.000, o que era muito dinheiro para aquela época em que a moeda brasileira não valia nada. A estreia da Sinfonia 1990 (primeiro título da obra) se deu em 1992, no Memorial da América Latina, em São Paulo.

Na época, estava bem interessado nas técnicas utilizadas por Messiaen, na **Sinfonia-Turangalila**, por Lutosławski, na **Sinfonia nº3**, e por Villa-Lobos, no **Choros nº8**. Pensei em fazer a obra como um espelho, ou seja, relacionando as sete partes da seguinte maneira: 1-7; 2-6, 3-5, 4. Porém, a ideia de escrever uma obra formalmente previsível me apavorava também, pois queria trabalhar com uma estrutura não linear. Portanto, utilizei, acho que pela única vez, a ideia de ritmos retrogradáveis e não retrogradáveis, simétricos e assimétricos e de uma certa maneira, mantive nas relações entre os movimentos os ritmos espelhados. De qualquer maneira, o que acabou predominando foi o aspecto dramático da obra, em que vários “flashes”, ou lampejos, aparecem em seções como o **Noturno** (2), para oito saxofones, piano, tímpanos e contrabaixos ou, no **Moderato** (3), onde uso dois flautins, três oboés, corne inglês, três fagotes, ampla percussão com cinco executantes. A nº4 é a mais estática de todas as seções, inclusive é esse o nome do andamento. Nesta seção, utilizo um sintetizador com indicações de um timbre aveludado e outro brilhante, que não imitem instrumentos que já existam. O que provou ser uma complicação, porque o intér-

prete sempre entendia que eu queria um órgão. Na 5ª seção, escrevi algo meio parecido com um **scherzo** para harpa com todos os teclados e percussão, com incursão de quatro saxofones para lembrar a 2ª seção. A 6ª seção se relaciona com a 2ª através do caráter contemplativo do quarteto insólito formado pelo oboé, bombardino, tuba e harpa. Voltando um pouco ao 2ª movimento, naquele **Noturno** de alguma maneira, quis descrever a paisagem que via da janela da minha sala em Ouro Preto, que é um lugar extremamente acidentado e, à noite, via do ponto mais baixo da cidade, onde morava, as luzes de algumas casas e as igrejas como se estivessem penduradas no espaço. Já a 5ª seção é o trânsito de São Paulo para voltar à quietude das montanhas na 6ª seção. A 3ª seção é uma imagem de como o som da charamelas reais deveria ser, com predominância de paletas duplas e percussão. Na última seção, o tema do início, nas trompas volta, só que num andamento mais acelerado depois de um coral no metais, que é uma homenagem ao compositor americano Carl Ruggles, contemporâneo de Ives, que escreveu as obras **Men and Mountains** e **Sun Treader**, para orquestra, e faz um uso dos metais em coral com uma sonoridade um tanto rústica.

E HÁ ALGUMA RAZÃO ESPECIAL PARA TER DECIDIDO POR ESSA FORMA ESPELHADA?

| O uso da forma espelhada foi uma maneira que pensei para que a obra, que dura mais ou menos 35 minutos, mantivesse uma unidade. Do ponto de vista ideológico, achei que se Messiaen tomou emprestado de Villa-Lobos o efeito do tantã, que também uso para finalizar a sinfonia, eu poderia também pegar emprestado dele essa técnica dos ritmos. Porém, as semelhanças da *Sinfonia nº1* com a Turangalîla são muito longínquas. O pensamento de Messiaen é linear, e ele estava mais preocupado com questões filosóficas.



A DECISÃO DE SE ESTABELECEM EM CURITIBA, EM 1994, BEM COMO A ATRAÇÃO POR REGIÕES FRIAS QUE VOCÊ FREQUENTEMENTE COMENTA EM NOSSAS CONVERSAS, SOBRETUDO, NO INTERESSE PELO NORTE E LESTE EUROPEU, ME PARECEM MOLDAR AOS POUCOS UMA CERTA “ESTÉTICA DO FRIO”. COMO VOCÊ JÁ AFIRMOU, AS IMAGENS EXTERNAS SÃO CADA VEZ MAIS IMPORTANTES ENQUANTO MOTOR DE SUA ESCRITA – EMBORA ELAS JÁ ESTIVESSEM PRESENTES HÁ MUITO TEMPO NO SEU TRABALHO. DA MESMA FORMA, SÃO PARCAS, NA SUA ESCRITA, AS SUGESTÕES A UMA AÇÃO CONTÍNUA QUE PUDESSEM INDICAR DIRECIONAMENTO OU MESMO DESENVOLVIMENTO, E A TENSÃO TEM UMA TENDÊNCIA À ESTÁTICA. POR FIM, VOCÊ SE APROXIMOU DA POESIA SIMBOLISTA, E OBRAS MAIS RECENTES, COMO O CONCERTO PARA OBOÉ E CORDAS (2001), O CONCERTO Nº2 PARA FLAUTA E ORQUESTRAS DE CÂMARA (2002), AETHERIUS (2002), E DE

FLUMINIBUS (2006), NÃO TÊM O MESMO COLORIDO ORQUESTRAL QUE A SINFONIA Nº1 E O ICNOCUÍCATL (1995). SERIA PERTINENTE FALAR EM UMA “ESTÉTICA DO FRIO”?

| A sua observação é muito interessante, mas nunca pensei necessariamente numa “estética do frio”. Como nasci e cresci numa região montanhosa, o frio sempre fez parte da minha vida e, fisicamente, sempre me senti melhor no frio que no calor. Talvez, por isso sempre tenha olhado para a ideia do país tropical com uma certa desconfiança, embora sinta também muita atração pelas cores vivas e intensas das regiões quentes. Em Curitiba, mergulhei num universo mais intimista e passei a ter acesso a intérpretes e grupos musicais mais próximos de mim. Quando vivia em Ouro Preto, não tinha qualquer músico à minha volta. Quase não tinha com quem falar do meu trabalho, o que muitas vezes me levava a um estado depressivo. Em Curitiba, apesar dos senões frequentemente colocados por nativos e alguns forasteiros, encontrei um local de trabalho perfeito, onde posso interagir com meus pares na medida da minha necessidade.

| O *Concerto para oboé* foi escrito para o oboísta Lúcius Mota, de Tatuí, mas também para a Orquestra de Câmara da Cidade de Curitiba. *Aetherius* foi escrito para a Orquestra Sinfônica da USP. *De Fluminibus*, para um concurso de composição em Belo Horizonte e o *Concerto nº2 para flauta* foi escrito e estreado pela Orquestra Filarmônica da UFPR e o flautista paranaense Fabrício

Ribeiro. Nessas obras, assim como em *Icnocuícatl*, há um elemento de perda, algo um tanto elegíaco. *Aetherius* faz referência à morte do meu primo Erich Mathias, que era um cientista político envolvido com questões do terceiro mundo. Éramos um tanto como irmãos e tínhamos idade bem próxima. Quando vivi nos EUA, morei na casa da minha tia, e tínhamos uma convivência constante. Ele sempre vinha ao Brasil me visitar. Ele morreu num inexplicável acidente de carro chegando a Iowa City, depois das festas de ano novo, em 1999. Foi uma época complicada de minha vida, mas que pude superar numa boa por que o mundo à minha volta me apoiava. Sentia-me como se Curitiba tivesse sido sempre a minha cidade. Rapidamente, comecei a absorver os elementos à minha volta, sem esquecer, naturalmente, a experiência anterior.

| A aproximação com países do norte da Europa, como Dinamarca e Suécia e do leste europeu, tem mais a ver com oportunidades, do que com opções. Sinto, naturalmente, muita identificação com a estética de alguns compositores romenos, poloneses, búlgaros e russos. Já com os nórdicos, nem tanto. Eles é que acham minha música muito curiosa e um tanto insólita, talvez.

MAS, ALÉM DA ESTÉTICA DOS COMPOSITORES DESSES PAÍSES, VOCÊ TEM UMA RELAÇÃO COM AS PAISAGENS DESSA REGIÃO, NÃO?

| Na verdade, quando vi a neve pela primeira vez fiquei fascinado. Foi nos EUA, em 1977. Não gostei, é claro, de ter que trabalhar na neve e desenterrar a frente da casa, coberta pela neve. Aquele manto branco formado pela neve fresca é algo inexplicável para mim. Em 2006, quando estava em Visby, Suécia, pela primeira vez, me dei conta de um fenômeno muito especial que foi o silêncio da neve. Enquanto neva, há uma ausência quase absoluta de sons. A neve tende a absorver tudo. É como se o mundo parasse. Esse efeito em mim é algo muito intenso, porque vivemos num país onde tudo se move, e muito. As cores, as formas, as pessoas, os objetos. Além dessa coisa do inverno, há, especialmente nos países nórdicos, uma presença um tanto discreta do homem. São países com pouca densidade populacional. Pode ser depressivo para alguns, mas muito estimulante para outros. Acho que, atualmente, estou na segunda categoria.

E ESSE FASCÍNIO TEM SIDO CADA VEZ MAIS PROVEITOSO PARA SUA OBRA, NÃO?

| Acho que sim, pois não tinha me dado conta dele antes.

**APÓS CHEGAR A CURITIBA, VOCÊ ESCREVEU
VÁRIAS PEÇAS IMPORTANTES, COMO SEU
SEXTETO PARA PIANO E SOPROS,
CONCERTO PARA PIANO E ORQUESTRA,
SICUT ERAT IN PRINCIPIO, PAISAGENS
RUPESTRES, TURRIS EBÚRNEA E O
CONCERTO PARA CLARONE, PERCUSSÃO E
PIANO. AINDA QUE MANTENDO AS LINHAS
BÁSICAS DA SUA ESTÉTICA, E AINDA QUE JÁ
DESENVOLVENDO CADA VEZ MAIS A IDEIA
DE UMA MÚSICA CONTEMPLATIVA, HÁ, ME
PARECE, ALGO DE MUITO MAIS DRAMÁTICO
NESSAS OBRAS DO QUE EM QUALQUER
OUTRO PERÍODO DA SUA PRODUÇÃO.**

| Das obras que você citou, somente a *Turris Ebúrnea* é uma obra inteiramente feita a partir de referências curitibanas. *Sicut erat in principio* é uma versão mais elabora-

da e amadurecida de uma obra muito anterior para orquestra de câmara que se chamava apenas **Sicut. Imagens Rupestres** parte de um universo naturalista, que é o das pinturas nas grutas de Minas. E, o Concerto para clarone tem a ver com a paisagem montanhosa do entorno de Ouro Preto e o efeito da neblina. O **Sexteto** já é uma obra intermediária. É uma homenagem ao Rio de Janeiro, através da citação de dois trechos de obras do Pe. José Maurício. O **Concerto para piano e orquestra** foi escrito a partir do Sexteto. É uma expansão da obra anterior. Em 1997, recebi a incumbência de escrever o Concerto para o Festival de Inverno de Campos dos Goytacazes, RJ. Como já estava trabalhando no sexteto, resolvi partir da mesma ideia. Ambas as obras foram estreadas pela Maria Teresa Madeira. O concerto é uma orquestração livre do sexteto, com o acréscimo de uma cadência para piano e um maior rebuscamento na parte do piano. Uma das minhas maiores preocupações foi a de criar uma obra que, ao mesmo tempo, possibilitasse a uma orquestra tecnicamente limitada tocar com um grande solista e tivesse a grandiosidade da forma tão brilhantemente explorada através da história da música, inclusive no Brasil. As duas obras seguem estruturas que vão se desenvolvendo numa variação contínua que subitamente é quebrada por um momento jocoso, que lembra um **scherzo**, para depois se diluir. No concerto, a exploração das possibilidades sonoras é bem rica, em função do próprio instrumental, e o uso de uma harmonia muito particular, que alterna acordes dissonantes abertos e fechados, gera muitos harmônicos estacionários, dando a impressão de que a orquestra muitas vezes soe maior do que realmente é. Em 2000, a

Orquestra Sinfônica do Paraná apresentou o Concerto durante as comemorações dos 500 anos da chegada dos portugueses ao Brasil, sob a regência de Roberto Duarte, tendo como solista, a Analaura de Souza Pinto. O compositor Almeida Prado, em várias ocasiões elogiou muito a obra, o que, inclusive, nos aproximou bastante.

| Apesar das referências anteriores ainda presentes, me parece haver alguma coisa muito diferente da sua produção anterior. Elas parecem um momento de clímax, ao mesmo tempo em que marcam uma transição para as obras que você produziu na sequência, já com umas referências curitibanas mais fortes.

| Há um amadurecimento, sem dúvida. Aqui em Curitiba, passei a ter menos ansiedade para escrever. Gosto do meu espaço e dedico muito tempo à reflexão sobre as obras.

E, COM A DECISÃO DE ESCREVER OBRAS COM REFERÊNCIAS CURITIBANAS NA ÚLTIMA DÉCADA, O BARROCO MINEIRO AINDA TEM UM PAPEL IMPORTANTE NA ESTRUTURA DE SUAS COMPOSIÇÕES?

| As formas encontradas na música colonial são frequentemente visitadas, tanto clássicas com barrocas. O termo barroco mineiro é totalmente errado, pois tal coisa não existe, especialmente na música. As obras encontradas no Brasil, na sua grande maioria, têm características do final do século XVIII.

Outra referência que também é importante para mim e a que cheguei através da música colonial é a polifonia portuguesa do século XVII. Muitos compositores mais recentes usaram formas instrumentais na música vocal. Tenho tendência a fazer exatamente o contrário.

EM QUE OBRAS ESSA REFERÊNCIA É VISÍVEL?

Desde *Canticae et Diverbia* até os recentes *Solilóquio III*, para violino solo, *Responsórios I*, para violino e dois pianos e *Responsórios II*, para orquestra, que estou escrevendo no momento. Também o ciclo *Aethrae* foi inspirado, em parte, pelo recitativo e ária.

NA ÚLTIMA DÉCADA, HÁ MAIS OBRAS EM QUE ESSA REFERÊNCIA À MÚSICA COLONIAL E À POLIFONIA PORTUGUESA É VISÍVEL, OU ELA APARECEU MARGINALMENTE ATÉ A DECISÃO DE ESCREVER OS RESPONSÓRIOS?

O que acontece é que procurei buscar formas que fugissem do padrão clássico-romântico tradicional. Há uma questão que acho muito pertinente que é o fato de eu não ter tido uma formação acadêmica. Ninguém nunca me disse que eu tinha que compor fugas, sonatas, variações, rondós, etc. Com

isso, me senti livre para fazer o que bem entendesse. Nunca senti a necessidade de imitar nenhum compositor, por mais que admirasse esse ou aquele.

MAS VOCÊ, AO MESMO TEMPO, TIROU PROVEITO DE FORMAS MENOS USUAIS, CONFORME AS CONHECIA.

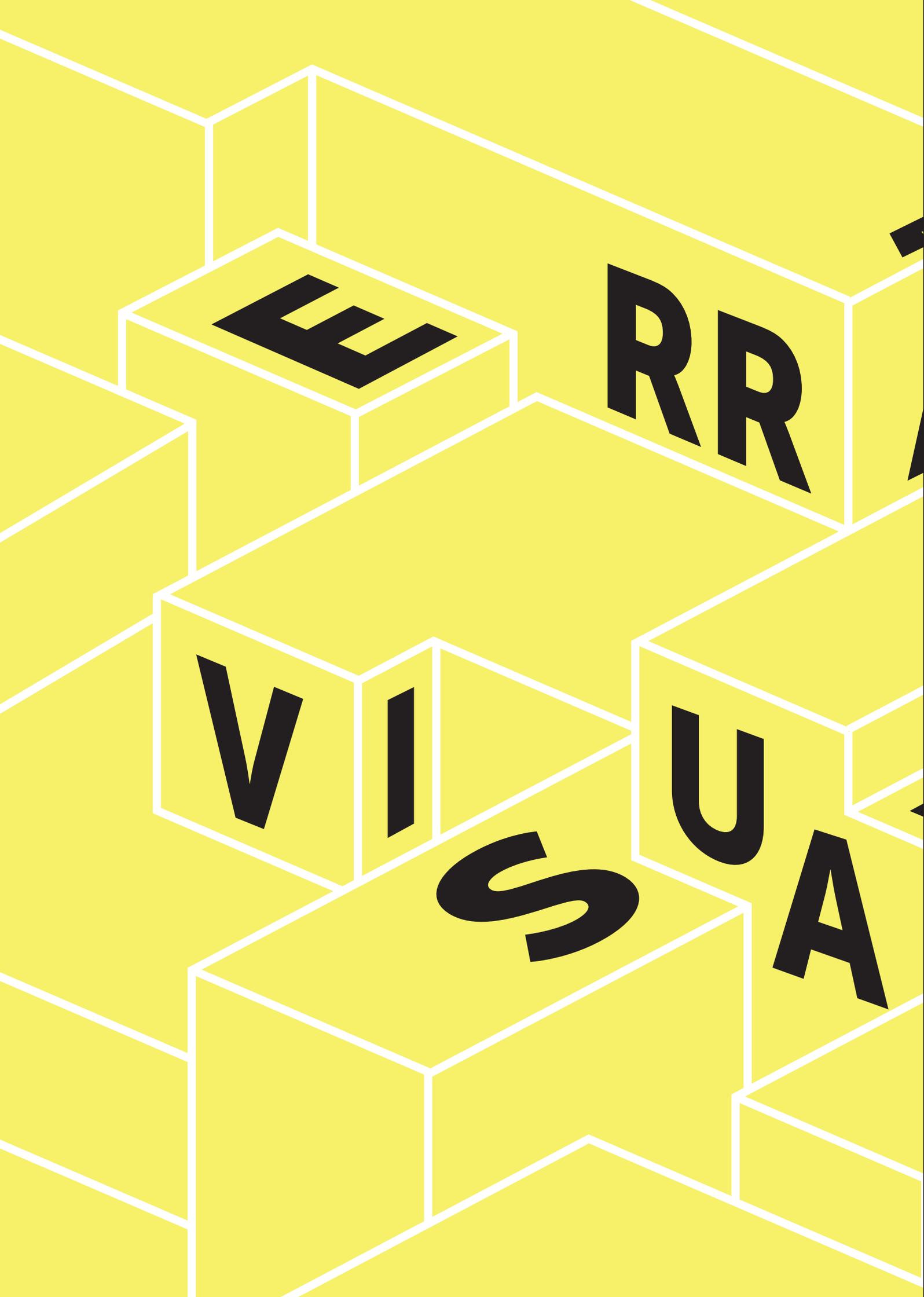
Claro. Mas foi uma busca que direcionei conforme os meus interesses. Num primeiro momento, quando ainda morava em Belo Horizonte, ninguém me levou a sério. Achavam que eu só queria inventar moda, inclusive o Guerra-Peixe, cujas aulas frequentei por algum tempo como ouvinte, em 1981, lá na UFMG.

Não faz muito tempo, li numa entrevista com o Pierre Boulez, que ele aconselhava os compositores a evitar formas “recentes”. Curiosamente, ele falava de sua obra “Répons”, que quer dizer responsório.

SEMPRE TENHO A SENSAÇÃO DE QUE BOULEZ QUER FAZER UMA NOVA CARTILHA.

Isso é verdade! Nunca fui um seguidor de suas ideias. Só citei essa entrevista por haver uma coincidência de pensamento. Além do mais, adquiri um conhecimento sobre música sacra do século XVIII e início do sé-

culo XIX, que acredito que ninguém possua, principalmente no sentido de utilizá-lo para a criação contemporânea. Pesquisei o suficiente as fontes primárias e as versões existentes de um sem número de obras para poder inclusive, perceber muito claramente as diferenças entre aquilo que foi produzido aqui no Brasil, na América espanhola e na Europa. E, assim, poder ver além da mera pesquisa musicológica e buscar elementos que pudesse aproveitar na minha música, assim como, de uma certa maneira, Guimarães Rosa buscou elementos da literatura barroca para a sua literatura, Niemeyer, referências coloniais brasileiras na sua arquitetura, da mesma forma que Glauber Rocha e Júlio Bressane, no cinema, com seus diálogos intertextuais com o barroco e as formas musicais. Também muitos artistas plásticos brasileiros têm dialogado com a arte colonial e outras expressões artísticas, num fenômeno relativamente comum na arte dos últimos 100 anos no Brasil e no mundo. 



E

RR

V

I

S

U

A



A

M

S

C

I A

S

ACERVO UFPR







ALOÍSIO SCHMID

Anos 70. Em casa, conhecíamos a música erudita chamada “ligeira” porque meu pai todo domingo abria uma de cinco coleções do Reader’s Digest e quase sempre escolhia a Suite Quebra-Nozes de Tchaikovsky. Limpava antes o disco com flanela e descia o braço com todo cuidado; mesmo assim, o disco pipocava de riscado. Ainda ouvia a “Rádio Estadual do Paraná” no carro (VW Variant, pintura azul-pálido, por dentro tudo um plástico preto e frio. O rádio analógico chiando e o ronco do motor ao fundo).

Anos 80, ensino médio, conheci rock progressivo e já tomei curiosidade por sinfonias, as obras esquecidas daquelas coleções. Fui descobrindo as mais introspectivas, que ouvia para estudar Matemática e Física (já para estudar Português ou História, desconcentravam). Eu ainda ouvia muito a Estadual. A irmã e o irmão mais próximos em idade vinham se interessando por música também, e um novo Philips 3x1 estéreo nos permitiu ouvir com mais limpeza e faixa de frequência maior.

Programas culturais com a turma toda eram raros, pois à mãe e ao pai sempre faltava tempo e dinheiro. Mas uma vez provocamos a ida a um ensaio da Sinfônica da UFPR. Saí impressionado com os metais tocando uma rapsódia húngara de Liszt; um ritmo muito resoluto, timbres exóticos e muita energia. Lembro ainda dos meus irmãos disputando ingressos para ouvir a Camerata Antiqua tocando as Quatro Estações de Vivaldi. Era verão, e eles tocavam num palco montado no pátio do Solar do Barão. Sem ingresso, cheguei no final com meu pai que ia buscá-los. Aquela sonoridade encorpada, só de cordas, foi como morder pela primeira vez um morango maduro.

Aos 15, enfim, meu pai cedeu à minha insistência e me inscreveu nas aulas do método Suzuki com um colega de Engenharia - o Fernando Thá, violinista da Orquestra Sinfônica da UFPR. Comprou para mim um violino usado, daquela época em que a Alemanha supria o mundo com instrumentos de fábrica. Um dia, o Fernando trouxe o recado de que a professora Hildegard Martins, regente da Orquestra Juvenil da UFPR, me aguardaria no próximo ensaio.



Aceitei sem pestanejar, e fiquei muito ansioso. Constatei que era um grupo pequeno, quatro ou cinco violinistas novatos. Tratava-se, pois, do naipe de “terceiros violinos”, que tocava uma versão adaptada do que cabia às violas. Tudo primeira posição. Depois de dois ensaios assim, então, fui saber o que seria um ensaio geral. Este, sim, ocasião de taquicardia.

Imaginem um ser tímido como eu tendo de se posicionar no meio de 40 estranhos, sem saber como me sentar, ou que cara fazer. Mas a primeira experiência de orquestra por dentro foi narcotizante. Nas estantes haviam duas aberturas de ópera: Alcina do eloquente Haendel, e La Cenerentola, do jocosos, mas consistente Rossini. A orquestra já dominava aquelas obras, e o que eu ouvia não era estéreo, nem quadrifônico; vinha de todos os lados, pois eu estava no meio das cordas, violinos à direita e violoncelos à esquerda; detrás vinha o som das madeiras e metais, e de longe a percussão. Este foi o ápice da emoção musical na minha vida. A música deixava as pessoas coloridas. Compassos eram dotados de luz e sombra, de textura, salpicados de faíscas; de forma, de caráter. Personagens se desenhavam na minha cabeça.

Eu progredi na técnica e logo estava entre os primeiros violinos. Aprendi a ler a música, a entender ritmo e harmonia, a decifrar a acústica dos ambientes. Passados 35 anos, o violino faz parte indiretamente da minha vida profissional, pois atuo em Acústica Arquitetônica, e trabalho no Curso de Luteria. O contato com a música se tornou algo mais racional; enfim, a emoção é para o ouvinte. E, vindo a estudar mais recentemente a Fenomenologia da Arquitetura, encontrei a observação de ser a música a experiência mais atmosférica, feita pelo festejado arquiteto suíço Peter Zumthor.

Todo ano, alunas e alunos preenchem um ônibus e cumprem comigo, em São Paulo, um intenso programa com música de câmara, ópera, música sinfônica e canto gregoriano. Eu teria alguns motivos para querer estar na pele dos jovens, mas um aqui é especial: a experiência musical ingênua, que é tão intensa que deve fundir alguma coisa dentro de nós, para nunca mais sermos iguais. 













fotografias por
DOUGLAS FROIS





GUILHERME ROMANELLI

Lembranças orquestrafetivas...

Lembrar da Orquestra Juvenil da UFPR é reavivar memórias deliciosas de amigos, risadas, sabores e, é claro, muita música. Nós éramos os ‘pequenos’, pois havia os grandes (que não eram tão grandes assim) e até adultos (que provavelmente eram jovens que, na época, julgávamos muito velhos, já que iniciei a tocar lá com dez anos de idade).

O grupo era muito grande e só descobríamos isso por ocasião dos concertos e das viagens, quando músicos ‘extras’ se somavam ao grupo para que o concerto funcionasse. À frente do grupo havia o incansável trabalho do maestro Gedeão Martins e, sobretudo, de sua esposa e professora Hildegard Soboll Martins. O ensaio regular da semana era nas sextas-feiras, das 17:00 às 19:00, no último andar do prédio da Santos Andrade. Era um lugar tão escondido que sequer podia ser visto pelo lado de fora, já que aquele andar estava acima do último andar visível do prédio. Também tínhamos ensaios de naipe, nos quais sobretudo a Hildegard orientava incansavelmente os novatos que, muitas vezes, como era meu caso, mal sabiam ler uma partitura. A chegada meia hora antes do ensaio era a garantia de ter momentos preciosos com amigos que durariam a vida toda.

Sem perceber, éramos parte de um grande laboratório de aprendizagem musical. O objetivo era um só: fazer a orquestra funcionar com todos! Para aqueles que iniciavam

sem saber ler corretamente uma pauta havia sempre um lugar. Para os violinos, foi até inventado um naipe de 3º violino que tinha dois propósitos: compensar as raras violas que faziam falta e também oferecer arranjos simplificados para jovens iniciantes. Assim como eu, praticamente todos os violinistas da orquestra começavam sua trajetória pelo glorioso naipe “do terceiro”.

Devemos lembrar que a orquestra juvenil foi um grande celeiro de músicos profissionais, muitos dos quais se destacaram e ainda se destacam como os mais representativos de seus instrumentos, tanto no Brasil quanto em várias partes do mundo. Foi certamente graças a essa oportunidade que me tornei músico profissional e, posteriormente, educador musical.

Esqueci-me do mais importante... disse que a orquestra também foi lugar de lembranças deliciosas. É que após cada concerto, havia sempre “o lanche” que, para mim, é uma das lembranças mais saborosas! 

GUILHERME ROMANELLI

**Tocou regularmente na
orquestra juvenil
da UFPR de 1985 a 1992.**









fotografias por
MARCOS SOLIVAN











Peças Gráficas
ACERVO DA ORQUESTRA FILARMÔNICA

The poster features a close-up portrait of Harry Crowl, an older man with a full white beard and glasses, looking slightly to the left. The background is dark with faint, handwritten musical notes and symbols. In the top left corner, the logo 'of' is displayed above the text 'Orquestra Filarmônica da UFPR'. At the bottom, the dates '19* e 20 setembro 2018 - 20h00' are written in a light blue font, followed by the venue information: 'Teatro da Reitoria da UFPR, Rua XV de Novembro, 1299, Entrada Franca'. A small note below reads '*SIMN - 4º Simpósio Internacional de Música Nova'. On the right side, '60 ANOS' is written in a light blue font. At the bottom, the name 'HARRY CROWL' is printed in large, bold, light blue capital letters.

of
Orquestra Filarmônica da UFPR

19* e 20
setembro
2018 - 20h00
Teatro da Reitoria da UFPR
Rua XV de Novembro, 1299
Entrada Franca
*SIMN - 4º Simpósio Internacional de Música Nova

60 ANOS

HARRY CROWL

JUAREZ BERGMANN FILHO

A minha trajetória na Orquestra Juvenil de Concertos da UFPR (a “Juveca”, como carinhosamente a chamamos) começou cedo. Aos nove anos de idade eu já ensaiava e me apresentava juntamente com o grupo. Lembro-me com muito carinho e afeto desta época, dos amigos que fiz (alguns deles meus grandes amigos até hoje) e dos professores que tive. Liderando o projeto pedagógico da Orquestra estavam saudosos músicos e professores: a violinista Hildegard Soboll Martins, o maestro Gedeão Martins e mais tarde a violinista Gilda Hepp, que auxiliava os alunos nos ensaios e ainda organizava todo o acervo de partituras.

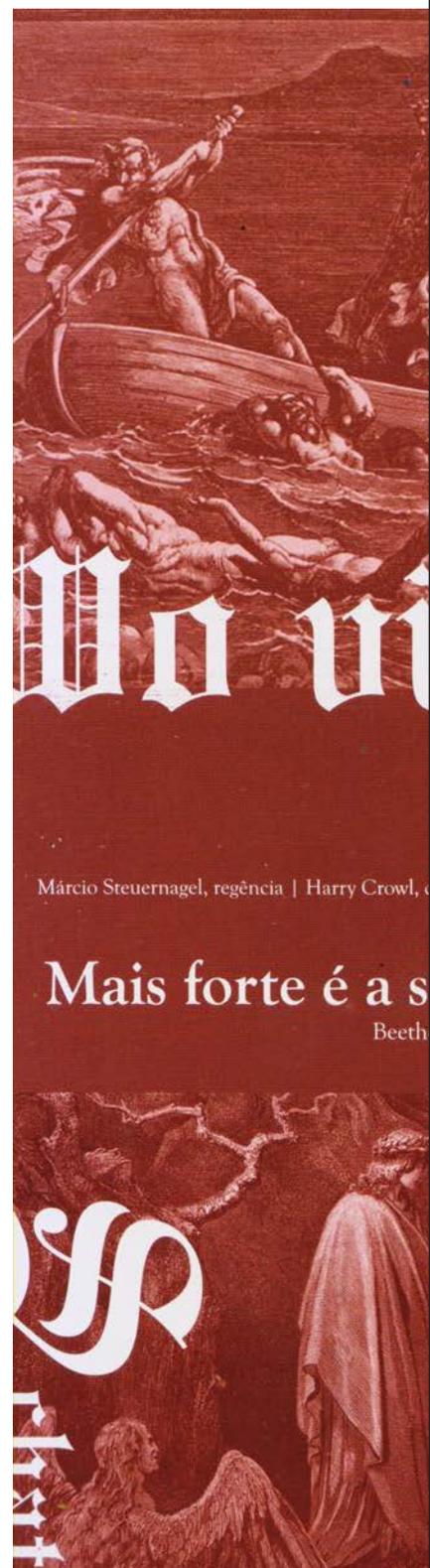
Não me recordo ao certo por quantos anos eu toquei na orquestra, mas foram vários, quase uma década até a minha vida adulta. Porém, lembro-me de tantas outras coisas! Lembro-me dos ensaios, principalmente os de sexta-feira, chamados de ensaios gerais. Lembro-me de comer pastel junto com meu pai (que me acompanhava aos ensaios) na pastelaria Simone, ao lado do prédio histórico da UFPR. Lembro-me das viagens que fazíamos para nos apresentar. Lembro-me das festas de fim de ano e dos teatros que fazíamos com os “**highlights**” dos acontecimentos do ano. Lembro-me do repertório, peças musicais que marcaram minha vida, como a **Finlândia** de Jean Sibelius, a **Uma Noite no Monte Calvo** do Mussorgsky, a **Rhapsody in Blue** de George Gershwin, as diversas peças do compositor norte-americano Leroy Anderson e, sobretudo, a **História Diferente**, que foi composta pelos membros da or-

questra e retratava, em seu enredo, uma história de amor entre um violino e uma viola! Na verdade, não há, uma única vez sequer, que ao entrar no prédio histórico da UFPR, no bloco da Rua Alfredo Bufren, e pegar o elevador para o terceiro andar, que eu não volte no tempo e não me imagine caminhando para o ensaio da Juveca. Estas lembranças são incrivelmente vívidas e apenas algumas de tantas lembranças carinhosas.

A orquestra teve papel fundamental na minha formação profissional, musical e cidadã. Se o violino me despertou o prazer da música, a Juveca me mostrou a importância e o prazer da cooperação. Aprendi que a música em conjunto é desafiadora, requer paciência, respeito e muita dedicação. Este esforço te recompensa com momentos únicos de alegria, orgulho e um senso de pertencimento coletivo, elementos fundamentais na formação humana de estudantes.

Obrigado colegas e amigos que compartilharam esta trajetória e muito obrigado aos saudosos professores, Dona Hildegard, Seu Gedeão e Dona Gilda pela oportunidade, pelos ensinamentos e pelo carinho. 

JUAREZ BERGMANN FILHO
Violinista e professor da UFPR



27º Festival de Inverno da UFPR

of

Orquestra Filarmônica da UFPR

regência | Dhiego Lima, violino solo | Fabiane Nishimori, viola solo

Sombras onde há muita luz

Beethoven - Mendelssohn - Atterberg

of

of

Orquestra Filarmônica da UFPR

regência | Dhiego Lima, violino solo | Fabiane Nishimori, viola solo

Sombras onde há muita luz

Beethoven - Mendelssohn - Atterberg

of

Orquestra Filarmônica da UFPR

Schatten

Mais forte é a sombra onde há muita luz

Beethoven - Mendelssohn - Atterberg

24 e 25 de maio, 2017, 20h00

Teatro da Reitoria da UFPR | Rua XV de Novembro, 1299

Entrada Franca

UFPR procc

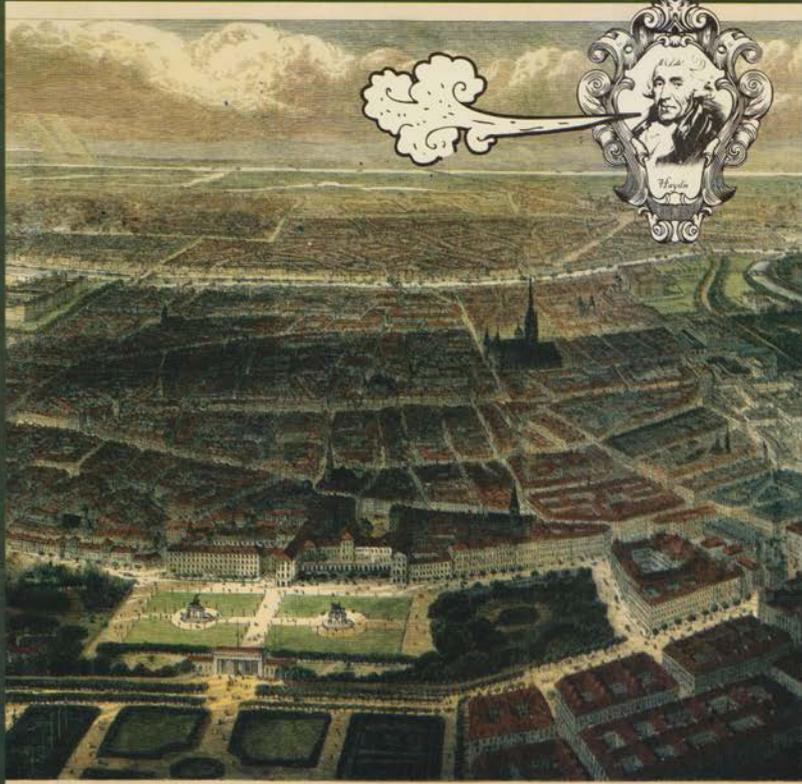


| | | | |
|---|------------------------------------|--------------------------|----------------------|
| <p>REALIZAÇÃO: INSTITUTO ENTRE COMPOSITORES</p> <p>PRODUÇÃO: Viaanderen</p> | <p>APOIO INSTITUCIONAL:</p> | <p>PARCEIROS:</p> | <p>APOIO:</p> |
|---|------------------------------------|--------------------------|----------------------|

of
Orquestra Filarmônica da UFPR

apresenta:

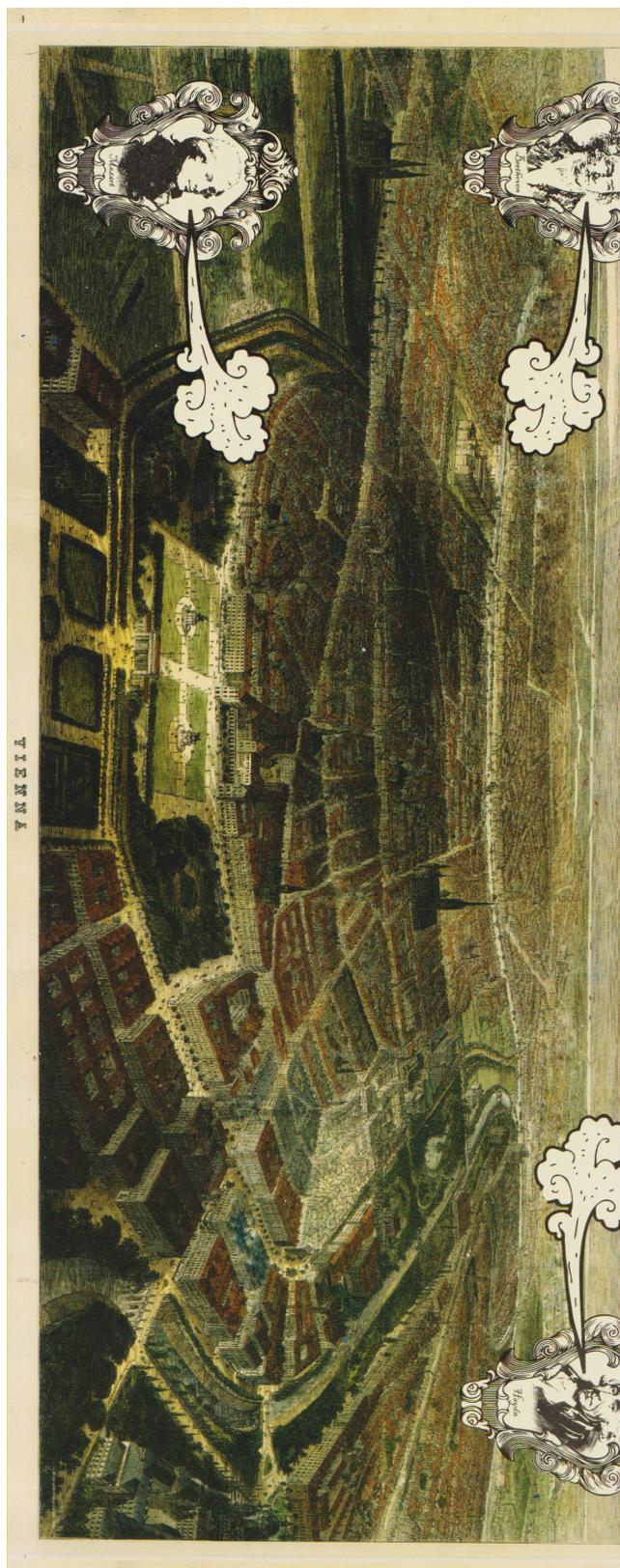
O Estilo Clássico

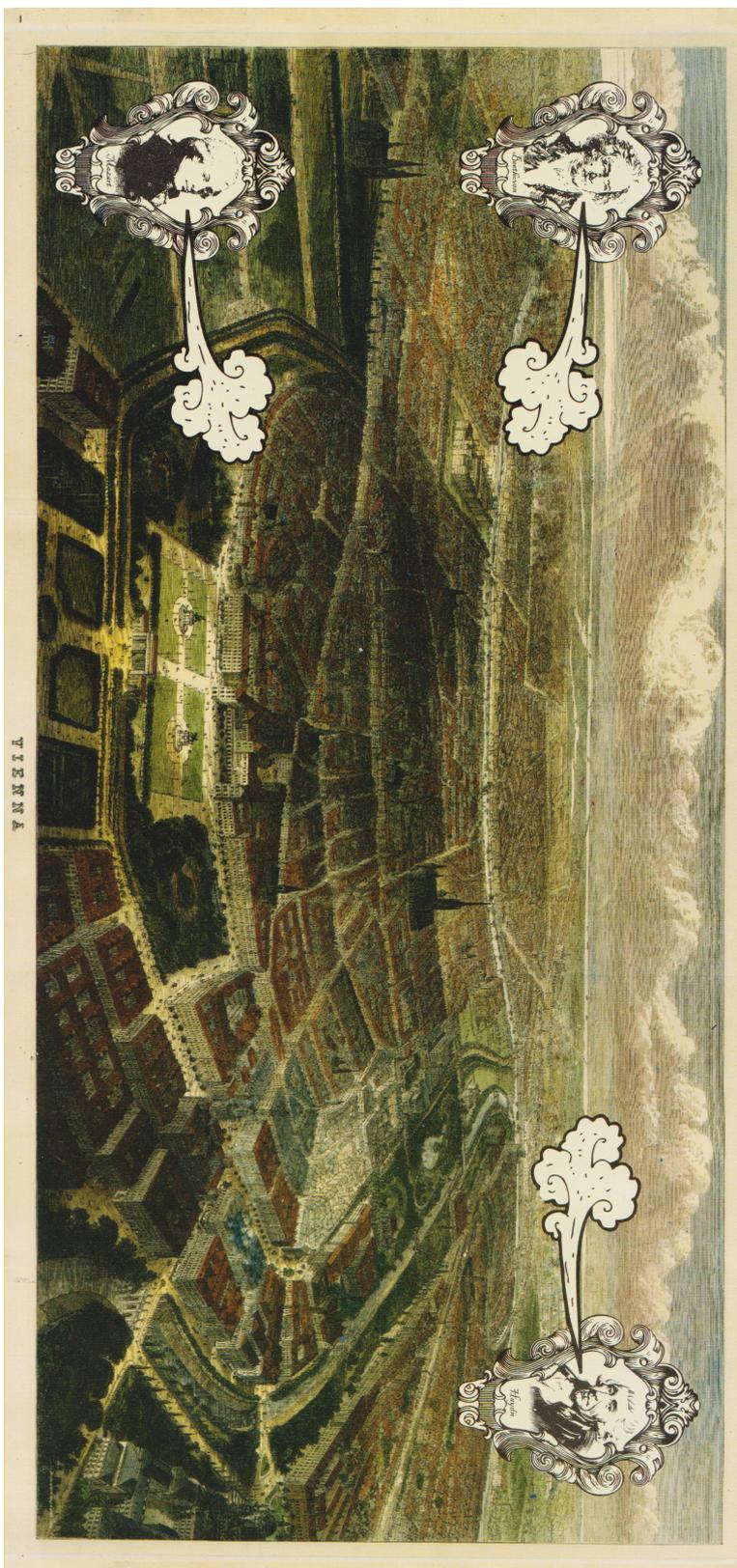


VIENNA

12, 13 e 14 de Novembro de 2015, 20h30
Teatro da Reitoria da UFPR - Entrada Franca

Festival de Orquestras Acadêmicas do Paraná
Curitiba, 12 a 17 de Novembro de 2015





Universidade Federal do Paraná

Reitor:
Ricardo Marcelo Fonseca

Vice-Reitora:
Graciela Bolzón de Muniz

Pró-Reitor de Extensão e Cultura:
Leandro Franklin Gorsdorf

Coordenadora de Cultura:
Claudia Madruga Cunha

Orquestra Filarmônica da UFPR:
Harry Crowl
Márcio Steuernagel
Fabiane Nishimori Ferronato
Dhiego Lima

UFPR 175
1927-2022

PROEC
Programa de Pós-Graduação em Música

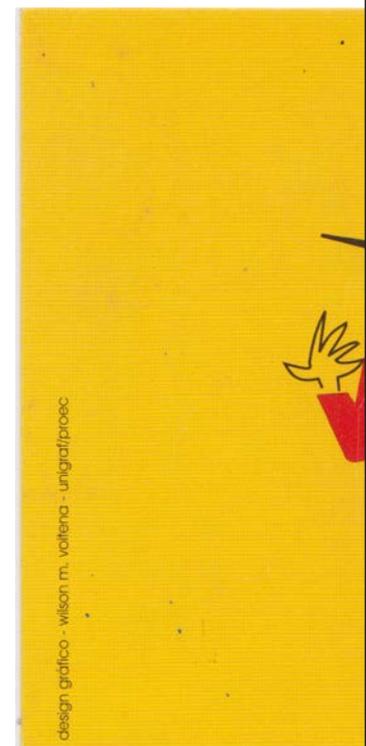
Comunidade
do REDENYER

A stylized graphic of a person's face in profile, rendered in bold colors (black, orange, red, white) against a blue background. The face is looking to the right. The graphic is composed of thick, black outlines and solid color blocks.




Orquestra Filarmônica da UFPR

Concerto de abertura da
Temporada 2018





Orquestra da Casa
Encenação: Guerra-Deixe
D.E. Bach | Crowl | Guerra-Deixe

Jonatas Costa: Trompa Solo
Luiz Fernando Campelo: Flauta Solo

Agência:
Márcio Cteuernagel, Ana Carolina de Lima & Raísaio Andrada
Direção Artística: Harry Crowl

de Setembro de 2014, 20h30
Teatro da Reitoria da UFPR
Novembro, 1233
França

UFPR
proec
projetos de extensão e cultura



Orquestras

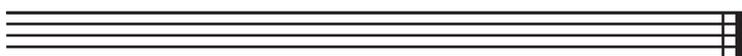
2 de Junho de 2016 - 20h30
4 de Junho de 2016 - 19h30
Teatro da Reitoria da UFPR
XV de novembro, 1299

3 de Junho de 2016 - 20h30
Comunidade do Redentor
Rua Trajano Reis 199

ivaldi



**Orquestra
filarmônica
juvenil
da ufpr**





“Sou suspeita para falar de Harry Crawl, mas gostaria de deixar registrado que ele é a pessoa mais generosa que conheço, no sentido de compartilhar o seu conhecimento. Está sempre procurando e pesquisando para suas aulas e está sempre disponível para seus alunos e ex-alunos. Todo final de ano temos algum aluno ou ex-aluno aparecendo em casa para um abraço, um café ou até um jantar, que naturalmente vai se transformando em uma aula. Onde Harry está, geralmente tem jovens por perto ouvindo suas histórias. Ele é um mestre que não tem medo que o aluno ultrapasse o professor, pelo contrário, está sempre torcendo e incentivando para que voem mais alto.”

ROSEMARI ENNS CROWL

esposa de Harry Crawl

Harry para mim é um santo. Foi uma das figuras importantes no cenário da música a apoiar minha carreira composicional, além de ser um compositor de sinceridade e excelência musical excepcional. Entre o **“Do Sertão ao Delta”**, **“Sarapalha”**, e tantas outras obras, dizem para mim um pouco da grandiosidade deste excepcional compositor brasileiro. Vida longa e próspera em amor e música é o que desejo ao querido amigo que sou fã!

BEETHOLVEN CUNHA

compositor e maestro

Harry... quero que saiba que é uma grande honra para mim conhecer alguém como você, que para muito além de um grande compositor, musicólogo e professor, contribuiu com a história da música em nosso país através de suas pesquisas, reconstituições de obras e descobertas. Sinto me muito satisfeito e motivado quando estudo e toco suas obras, você é uma referência de comprometimento e qualidade musical que todos nós, a nova geração da música brasileira, temos a felicidade de podermos nos espelhar.

DIOGO CARLOS WASILINSKI

**flautista e ex-integrante da Orquestra Filarmônica da
Universidade Federal do Paraná**



Conheço o Harry há 25 anos e desde sempre o tenho como um dos meus melhores amigos. Embora a sua principal atividade seja ligada à composição e ao ensino de música, Harry tem uma mente aberta para muitas outras esferas do conhecimento humano, por exemplo: história, linguística e política; compartilhamos estes interesses de modo que assunto para conversa nunca nos falta; sua companhia é sempre intelectual e culturalmente enriquecedora. Tem feito um excelente trabalho à frente da Orquestra Filarmônica da UFPR, importante conjunto estudantil da cidade. Tenho tido o prazer de tocar e gravar música do Harry e, neste momento de comemoração dos seus 60 anos, fico extremamente feliz em notar que a sua obra receba a atenção e o reconhecimento que merece. Muita saúde e vida longa, meu amigo!

ATLI ELLENDERSEN

**violinista da Camerata Antiqua de Curitiba,
doutorando pela UFPR**

Harry Crowl, quem diria que hoje seríamos colegas de trabalho?

Quando o conheci, eu era apenas uma aluna bem inexperiente, no início da faculdade de música. Harry já era o conhecido compositor e professor da cidade de Curitiba e do Brasil. Mas como toda jovem ingênua, na época eu não sabia a dimensão ou a honra que era ter um professor como ele.

Hoje, trabalhando juntamente com o Harry, na mesma equipe, já com outra mentalidade, consigo ver como sou uma pessoa de sorte e honrada em poder ter por perto uma pessoa com tanto conhecimento na área de musicologia e de uma história da vida incrível.

Quando conversamos, é muito bom. Divirto me ao ouvir histórias e estórias do nosso querido “dicionário ambulante”, como apelidamos carinhosamente nosso colega, devido à impressionante memória que ele tem.

Harry, gostaria de lhe dizer que sou muito grata por poder trabalhar com você numa orquestra em que todos da equipe fazem o que gostam e com muita competência. É muito bom poder aprender com você sobre música, sobre história e sobre a vida.

Parabéns e que possamos trabalhar por mais tempo ainda!

FABIANE NISHIMORI FERRONATO

ex-aluna e musica da Universidade Federal do Paraná
(Orquestra Filarmônica da UFPR)

Um perfil perfurado, à luz da lua de Cascais...

O título desta pequena homenagem brinca com os títulos típicos das obras de Harry Crawl, compositor, musicólogo e, acima de tudo, amigo, com quem travei conhecimento em Ouro Preto em 1990. Prevenido, entrei num café e lá estava o Harry, pronto a discutir cerveja, vinho, política, tendências composicionais atuais e metodologia musicológica. Assim começou a nossa amizade, e assim continua.

Este perfil está perfurado na medida em que não sei tudo o que o Harry fez nem tudo o que faz. Só sei que quando nos reencontramos, mesmo passada uma década, é como pegar numa conversa que estávamos a ter havia pouco tempo. Como é suposto Fray Luis de León ter dito ao retomar as aulas após ter saído da prisão, **“dicebamos hesterna die...”**

Fui acompanhando a carreira do Harry durante as minhas visitas então frequentes ao Brasil e depois nas suas vindas a Portugal, onde vi o seu fascínio pelo país crescer e ampliar a sua carreira tanto como musicólogo, como compositor. Levando dentro dele uma imagem do Brasil (“em plano austero”...) que ficou enriquecida com o conhecimento mais profundo das terras da Lusitânia, conseguiu construir um trajeto composicional único, que traz o Brasil para fora, e leva o que está fora do Brasil, para dentro. Devo reconhecer aqui também a apreciação mútua que sempre tivemos como compositores, por muito distantes que sejam as nossas linguagens musicais. Uma conversa é uma rua com dois sentidos, e quando acompanhada de uma boa caipirinha (ou, em Lisboa, um bom **medronho**), essa conversa não tem fim.

IVAN MOODY

compositor e regente.

Estoril, 2018.

Não há como pegar o currículo de Harry Crawl e não ficar impressionado. Da última vez que fiz as contas (e matemática, mesmo se tratando da soma mais elementar, está longe de ser o meu forte), seu catálogo tinha passado das 120 obras – um número elevado, se levarmos em consideração que Harry não compõe com molde pronto, recolocando a cada nova peça a questão da forma –, regularmente executadas e gravadas no Brasil e no Exterior, de Paris ao Cazaquistão, do Canadá à Eslováquia, do Chile à Dinamarca, da Áustria às Ilhas Faroé (a lista completa traz um número ainda maior de países). Os anos de formação e vida cigana incluem lugares díspares como estudos na prestigiosíssima Juilliard School, em Nova York, e trabalhos de intérprete de inglês no Iraque, e seu apetite por desbravar o planeta já o levou a uma residência artística na cidade sueca de Visby, com uma temperatura externa bastante abaixo da geladeira em que ele guardava sua garrafa de Acquavit.

Nascido em Belo Horizonte, radicado em Brasília como violista de orquestra, consolidado como musicólogo de referência em Ouro Preto, adorado como docente em Curitiba, onde mora desde 1994, festejado em São Paulo, Rio de Janeiro, Vitória e Porto Alegre, Harry Crawl não precisa compor música nacionalista para afirmar sua brasilidade. Estudou com rigor e seriedade a produção de Minas Gerais no período colonial, descobrindo e restaurando várias partituras do período, conhece e ama profundamente a música do Brasil, de todas as épocas, regiões e tendências, e é nesse conhecimento, além de referências cosmopolitas, captadas em viagens por todo o planeta, que ele molda seu estilo pessoal e avesso à linearidade e concessões, que apresenta não poucas dificuldades para os intérpretes, porém sempre gratificando o público com uma jornada por um mundo sonoro único e inconfundível.

Porém, o que mais encanta em Harry é que a frieza de seu currículo na página impressa, ou na tela de computador e celular, não dá conta da riqueza de uma personalidade generosa, que pratica com apuro a arte de falar, mas também encontra prazer na arte de ouvir. Daí, talvez, a profunda gratidão e reverência de todos os pupilos formais ou informais (e espero não ser muito atrevimento pedir para ser incluído nessa última categoria, se conversa de bar valer como aula) que desfrutaram do privilégio de seus conselhos e orientação ao longo de décadas de atividades pedagógicas.

Um dos traços mais fascinantes em Harry é que ele não corresponde ao perfil do músico “bitolado”, que só tem interesse em sua arte. Pelo contrário: sua música é fertilizada e informada pela observação da natureza, das cidades, por referências das artes plásticas e da literatura, e das poéticas de culturas exteriores ao cânone ocidental. Com seu apetite onívoro por todo tipo de manifestação artística e sua vocação multidisciplinar, Harry é abrangente, sofisticado e bem-humorado.

IRINEU FRANCO PERPETUO

jornalista e tradutor, especialista em música clássica.



“Harry Crowl é o compositor que melhor transmite a noção do estático na música, alternando por vezes com momentos viscerais elementares de grande impacto. Sua música transcende.”

PROF. DR. LUIZ GUILHERME POZZI

**pianista e professor (Escola de Música do
Estado de São Paulo, Faculdade Santa Marcelina,
Universidade de São Paulo)**

Harry Crowl foi e continua sendo um grande mestre para mim, e para gerações de alunos que formou. Foi graças a ele e ao seu incentivo que enveredei seriamente pela música e que desenvolvi minha paixão pela música brasileira de concerto. Conheci primeiramente o Harry musicólogo, figura de conhecimento difícil de ser igualado. Mas, durante essas décadas de amizade e convivência, vi também despontar o compositor original e de linguagem inequívoca que hoje merecidamente se celebra. Arrisco dizer que Harry Crowl, que tanto contribui para a expansão do conhecimento sobre a música brasileira do passado, também agora tem já construída e solidificada sua presença entre os grandes compositores da música de hoje, e certamente seu nome e sua obra ficarão gravados para a história.

DOUTOR RICARDO BERNARDES

PhD, maestro e musicólogo



Nossa parceria com o querido Harry Crowl iniciou logo na estreia do Quarteto Boulanger, quando escolhemos sua obra **“Prismas”** para compor o primeiro repertório do grupo. E, graças à admiração mútua, ele nos dedicou **“Folhagens”** e nos convidou para gravar um disco com obras dele. Ficamos felizes com a colaboração com o compositor e assim que o disco ficar pronto, ficaremos felizes em ajudar a divulgar suas obras.

QUARTETO BOULANGER

AYUMI SHIGETA

(piano | Japão)

JOVANA TRIFUNOVIC

(violino | Sérvia)

FLÁVIA MOTTA

(viola/Brasil)

LINA RADOVANOVIC

(violoncelo/ Sérvia)

Era o Verão de 1982, quando recebi uma carta da Escola de Música de Brasília, confirmando a minha participação no curso de Regência Orquestral, ministrado pelo maestro português Manuel Ivo Cruz. No programa solicitado aos alunos, constava uma obra intitulada “**Interiores**”, de um compositor que me era totalmente desconhecido e cujo nome me pareceu ser de um estrangeiro. Como conseguir a partitura? Foi a pergunta que me fiz, depois de já ter colocado na mala as outras obras do programa: Beethoven, Schubert e Mozart. A resposta só veio quando cheguei em Brasília! E qual não foi a surpresa ao descobrir que o compositor Harry Crowl era, de fato, um talentoso colega. Apesar do nome, Harry era o mais mineiro dos mineiros: quieto, discreto e - o que é mais importante - apreciador de uma boa **cachacista**... logo, nasceu uma grande e afetuosa amizade. E, quem diria? Coube a mim a incrível tarefa de dirigir a partitura do novo amigo. Logo percebi que o talento de Harry o conduziria a uma carreira brilhante, da qual tive a honra de participar, como intérprete, por muitas vezes.

De fato, Harry é daqueles amigos cuja conversa sempre continua do mesmo ponto em que parou, não importa a distância e o tempo que nos separa.

Grande abraço meu amigo! Que muitos anos ainda venham, coroados por um êxito que você merece como ninguém.

SÉRGIO DIAS

regente

post.
scrip
tum

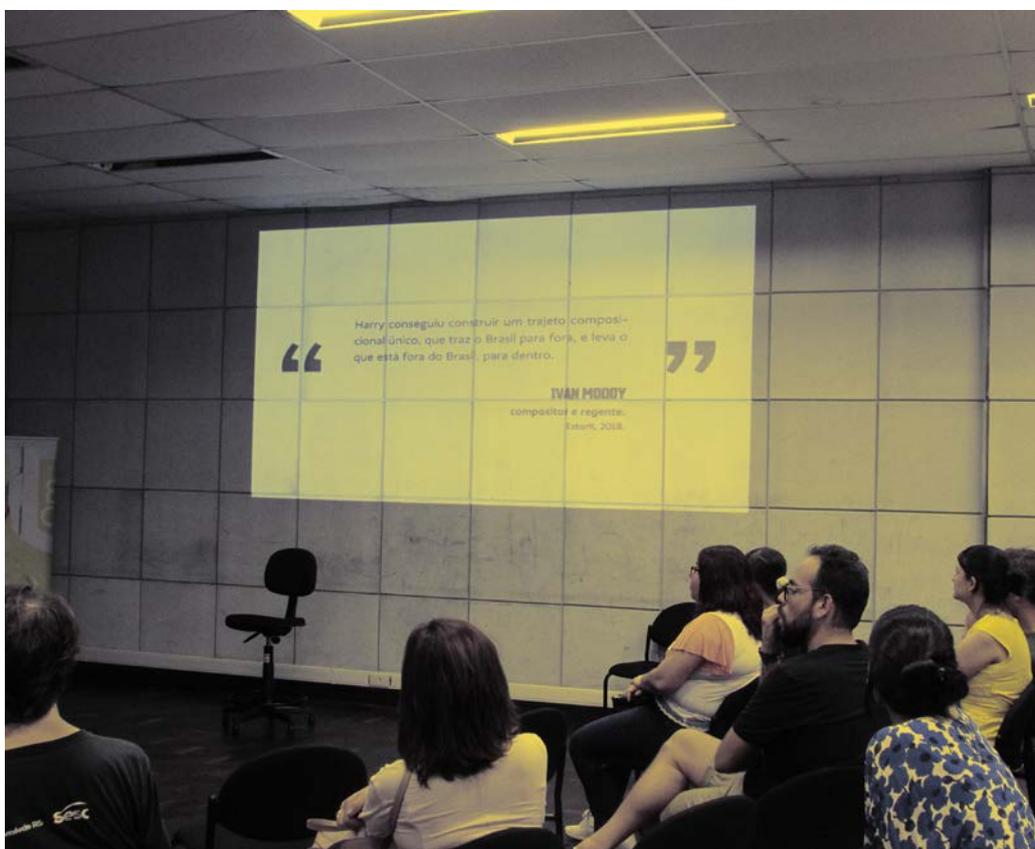
Um número dedicado à música!

AMANDA MELO

Aconteceu na última sexta feira, 14 de dezembro, o lançamento do TOM – Caderno de Ensaios 8, com o título “Música de Concerto e Contemporaneidade no Brasil: criação, reflexão e inserção. A edição é uma homenagem ao seu curador, Harry Crowl, que completou 60 anos em 2018. Além disso, o TOM 8 passeia pela história da Orquestra Filarmônica da UFPR, considerada hoje um dos conjuntos musicais mais antigos da cidade de Curitiba. E o cenário escolhido para o evento foi um local de muita inspiração, a própria sala de ensaios do grupo, no Prédio Histórico da Universidade.

Harry reuniu amigos e convidados para celebrar não só o oitavo número do Caderno, mas também suas memórias como diretor artístico da Orquestra e suas vivências como professor, musicólogo, compositor e entusiasta da música de concerto. Para a ocasião, um convite especial trouxe o Duo Tercina, que tocou composições de Crowl. A apresentação teve início com a peça para violão solo intitulada “Capim Cheiroso”, executada pelo violonista Eric Moreira. Em seguida, partes de uma obra dedicada aos cinco sentidos foi tocada pelo duo, encerrando o evento com esse belo encontro entre gerações na música. 













The background features a repeating pattern of horizontal stripes. Each stripe consists of a solid yellow band, a lighter yellow band, and a yellow band with a halftone dot pattern. The stripes are stacked vertically, creating a textured, layered effect.

AMARELAS

PÁGINAS



SUM
SUMÁRIO
SUMÁRIO
ÁRIO *SUMÁRIO*
SUMÁRIO
ÁRIO *SUMÁRIO*
SUMÁRIO
ÁRIO

6 PRESENTACIÓN**8 ERRANCIAS SONORAS****14 ERRANCIAS VERBALES**

- 16** Música Contemporánea en Curitiba:
Un Ensaio Histórico | André Egg
- 52** Y después de Villa-Lobos,
¿te gustaría algo más? | Wellington Bujokas
- 72** ¡Es raro! ¿Te gusta? | Dislene Freitas
- 76** El minimalismo en el escenario de la música
brasileña de concierto | Semitha Cevallos
- 88** Claudio Santoro, una trayectoria
| Irineu Franco Perpétuo

94 PONERLE EL TONO

- 96** Reflexiones sobre la creación musical:
Entrevista con Harry Crowl
| Wellington Bujokas

122 ERRANCIAS VISUALES

- 124** Acervo de la UFPR
- 127** Aloísio Schmid
- 133** Douglass Frois
- 135** Guilherme Romaneli
- 139** Marcos Solivan
- 144** Piezas gráficas de la
Orquesta Filarmónica
- 145** Juarez Bergmann Filho

154 NOTAS DISONANTES

- 156** Rosemari Enns Crowl
- 156** Beetholven Cunha
- 157** Diogo Carlos Wasilinski
- 157** Atli Ellendersen
- 158** Fabiane Nishimori Ferronato
- 159** Ivan Moody
- 160** Irineu Franco Perpetuo
- 161** Luiz Guilherme Pozzi
- 162** Ricardo Bernardes
- 162** Quarteto Boulanger
- 163** Sérgio Dias

165 POST SCRIPTUM

- 166** ¡Un número dedicado a la música!
| Amanda Melo

172 PÁGINAS AMARILLAS

ORQUESTA FILARMÔNICA DA LA UFPR — UNA TRAYECTORIA

La Orquesta Filarmónica de la UFPR es actualmente un conjunto musical abierto a todos de las comunidades académica y externa que estén aptos y deseen participar. Su propósito es presentar **música de concierto** de todas las épocas. Con una trayectoria de más de 50 años con lazos estrechos con la historia de la música en Paraná y de Brasil, **es la más antigua de Curitiba**. Tenemos orgullo de poder afirmar que todos los grupos musicales activos hoy en día en Curitiba derivan, de alguna manera, de nuestra orquesta, que en los últimos años ha expandido de manera significativa su actuación. Desde obras contemporáneas, especialmente creadas para su formación, hasta las primeras presentaciones de creaciones de compositores brasileños poco recordados de los siglos XVIII y XIX que actualmente se llevan a cabo con frecuencia.

En sus principios, su actividad se destacaba por una práctica de música de concierto con carácter amateur con un objetivo marcadamente educativo y con poca variedad de repertorio. Hoy, en su nueva etapa, que se caracteriza por un nuevo protagonismo en la escena musical de Curitiba, la OFUFPR se ha ganado destaque con la ayuda de los medios digitales de comunicación y difusión.

El comienzo de la relación de la orquesta con la Universidad Federal de Paraná ocurrió en 1962, con una Orquesta Sinfónica compuesta de **músicos amateurs** que ya existía en Curitiba y realizaba actividades desde los años 1940. Luego, la necesidad de formación de jóvenes instrumentistas para que un trabajo profesional se realizara en el futuro hizo que estudiantes de muchas escuelas privadas de música de la ciudad se reunieran por medio de la iniciativa del director de orquesta Gedeão Martins, por sugerencia del músico Fernando Thá, y formaron una Orquesta Junior para niños y adolescentes para atender a la alta demanda de formación musical. En los años 1970, esa orquesta joven tenía 70 miembros bajo la dirección de la violinista Hildegard Soboll Martins, que también mantenía un importante grupo de instrumentos en la sede de la orquesta. En aquella época la orquesta tuvo mucha proyección e incluso viajó a otros estados de Brasil. La creación, en los años 1980, de la actual Orquesta Sinfónica de Paraná no sería posible sin el trabajo de formación de la Orquesta Juvenil y la práctica de la orquesta de la universidad. Tras la jubilación de Gedeão Martins e Hildegard

Soboll Martins, al comienzo de los años 1990, la Orquesta de la UFPR, que ya formaba parte de la Pro-Rectoría de Extensión y Cultura de la UFPR, quedó bajo la tutela de los directores Edilberto Vasconcelos, Paulo Torres, de la directora Hella Gilda Wall Epp y del compositor Rodolfo Coelho de Souza hasta el 2001. Él fue el primer en introducir un repertorio más actual y comprometido con una visión académica moderna, pese a las inmensas limitaciones técnicas que se impusieron.

Pese a las dificultades administrativas para la manutención de su personal con músicos voluntarios, la OFUFPR ha pasado por un gran avance del punto de vista técnico y social en los últimos diez años. En 2010, Denise Mohr, que había actuado como directora desde el 2001, dejó la orquesta y Márcio Steuernagel asumió el puesto de director titular. Gracias a la actuación del nuevo director, el repertorio se ha ampliado de forma gradual.

La nueva experiencia y audacia de ejecutar obras de compositores de todas las épocas, incluso los olvidados, transformó la orquesta en un importante centro de difusión de la música de concierto en Curitiba, al lado de otras instituciones profesionales como la Camerata Antiqua de Curitiba y la Orquesta Sinfónica de Paraná.

Además de los conciertos regulares de la orquesta, otras actividades se han empezado a promocionar, lo que resultó en una mayor integración con la vida musical de Curitiba y también la proyección del grupo y de sus miembros. Las actividades de música de cámara en TEUNI (Teatro Universitario) hoy son regulares y la creación de las “Bienais Música Hoje”, con coproducción con el “Ensemble EntreCompositores” ganan destaque en el escenario de la música contemporánea por el intercambio con grupos de otros países. En el 2012, la UFPR celebró su centenario y la Orquesta sus 50 años de existencia dentro de la institución. En la ocasión los

cuatro compositores activos en la universidad – Roseane Yampolschi, Maurício Dottori (ambos profesores en DeArtes), Maurício Steuernagel y Harry Crowl – escribieron obras que están dedicadas a la efeméride. Las creaciones para la OFUFPR están almacenadas en CD. En este momento, la orquesta empezó a trabajar con músicos profesionales con carácter permanente tras la llegada del violinista Dhiego Lima y de la violista Fabiane Nishimori Ferronato, que han sido fundamentales para el desarrollo de la calidad técnica del conjunto.

En esta octava edición de los Cuadernos TOM, una serie de artículos que interactúan directa o indirectamente con las actividades de la Orquesta Filarmónica de la UFPR en los últimos 18 años, principalmente en lo que se refiere a la creación e investigación, se presentan desde percepciones del proceso de difusión de la música de concierto de las más diversas fuentes, desde musicólogos, críticos musicales, profesionales académicos de la música y de otras áreas que interactúan con la música hasta la mirada del público lego.

HARRY CROWL

Diretor Artístico

Orquesta Filarmónica de la UFPR

Título

TOM UFPR

Capas de Sessão

Victor Uchoa

Revisão de Texto

Rebecca Queluz

SUPERVISÃO E PRODUÇÃO

Editorial

RONALDO CORRÊA

Editoração Eletrônica

VICTOR UCHOA

Formato 700 x 900 PX

Nº Páginas 180

Periodicidade Semestral

ISSN 2448-136X

Produção de Lançamento

Amanda Melo

Mídias Sociais

Laura Sferelli Fontoura

Agradecimentos

Orquestra Filarmônica da UFPR

O TOM UFPR é uma publicação desenvolvida por estudantes bolsistas sob a orientação de professores do curso de Design da UFPR em colaboração com a equipe da Coordenadoria de Cultura - PROEC



UFPR 165
ANOS DE ORGULHO

 **PROEC**
Pró-reitoria de
Extensão e Cultura

