UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL

A UTOPIA NO HORIZONTE DA MÚSICA NOVA

Teresinha Rodrigues Prada Soares

SÃO PAULO
2006

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL

A UTOPIA NO HORIZONTE DA MÚSICA NOVA

Teresinha Rodrigues Prada Soares

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação do Departamento de História da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutorado em História Social.

Orientador:
Prof. Dr. Arnaldo Daraya Contier

São Paulo
2006

Soares, Teresinha Rodrigues Prada

A Utopia no Horizonte da Música Nova.

Tese – Doutorado – Pós-graduação em História Social

Universidade de São Paulo

1. música erudita brasileira – música erudita latino-americana –
música nova – Gilberto Mendes – Coriún Aharonián – ditadura.

TERESINHA RODRIGUES PRADA SOARES

A UTOPIA NO HORIZONTE DA MÚSICA NOVA

COMISSÃO JULGADORA

TESE PARA OBTENÇÃO DO GRAU DE DOUTOR

Presidente e orientador

2.º Examinador

3.º Examinador

4.º Examinador

5.º Examinador

São Paulo, de de 2006.

*Ella está en el horizonte - dice Fernando Birri.
Me acerco dos pasos, ella se aleja dos pasos.
Camino diez pasos y el horizonte se corre diez
pasos más allá. Por mucho que yo camine,
nunca la alcanzaré. ¿Para que sirve la utopía?
Para eso sirve: para caminar.*

(Eduardo Galeano In *Las palabras andantes*)

Dedico esse trabalho a
Gilberto Mendes.

AGRADECIMENTOS

A Marcos Soares e Renato Prada, pela compreensão e apoio.

Ao Prof. Dr. Arnaldo Daraya Contier, pela confiança e orientação concedidas.

A Eliane e Gilberto Mendes, pelas muitas horas de agradável convívio.

A Coriún Aharonián, pela colaboração.

RESUMO

Há muitos textos sobre a atuação da música, via canção de protesto, frente às ditaduras militares na década de 70 no Brasil e na América Latina, mas é esquecido que a música erudita também enfrentou problemas sérios e apresentou um tipo de resistência ao *establishment*. Houve um significativo relacionamento e trânsito de músicos eruditos, irmanados numa mesma luta, estética e política. Esse trabalho relata a identidade desses propósitos, tendo como objetos de estudo o Festival Música Nova e o *Curso Latinoamericano de Música Contemporânea*.

ABSTRACT

There are many texts about music action, it means *canção de protesto*, facing military dictatorships on the 1970s from Brazil and Latin America. However, it has been forgotten that classical music also has confronted serious problems and has made a kind of resistance against establishment. In fact, there were a meaningful relationship and a movement of the classical musicians, which have been congregated in the same struggle, aesthetic and political. This work reports the identity of these purposes, making *Festival Música Nova* and *Curso Latinoamericano de Música Contemporánea* its analysed objects.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO 1 – As origens do Festival Música Nova	18
1.1. Nacionalismos	24
1.2. Ligações do grupo Música Nova com áreas artísticas extramusicais	32
1.3. Antecedentes do Festival	34
1.4. O Festival Música Nova	42
CAPÍTULO 2 – As origens dos <i>Cursos Latinoamericanos de Música Contemporânea</i>	49
2.1. Situação de isolamento	54
2.2. Problemas com o governo	62
CAPÍTULO 3 – Envolvimento político dos músicos nos dois eventos	68
3.1. Mendes e sua postura ideológica	76
3.2. Coriún Aharonián e sua ideologia	83
3.3. Héctor Tosar e o trabalho no Uruguai	86
3.4. Compositores europeus e norte-americanos presentes aos eventos	88
CAPÍTULO 4 – Obras de cunho político-social	95
4.1. Atuação de compositores estrangeiros nos dois eventos	109
CAPÍTULO 5 – Tendências estéticas e técnicas	113
5.1. Análise de <i>Blirium</i> de Gilberto Mendes	125
5.2. Participação de Willy Corrêa de Oliveira no Festival Música Nova	133
5.3. Tendências nos <i>Cursos Latinoamericanos de Música Contemporânea</i>	135
CONCLUSÃO	140
ANEXOS	147
BIBLIOGRAFIA	193

LISTA DE FIGURAS

1. “Prokofiev e Shostakovitch adorando o deus da modernidade”. Charge publicada na revista <i>Sovietskaya Musyka</i> , em 1948. Fonte: Deutsche Grammophon Collection	31
2. Klaus-Dieter Wolff, Diogo Pacheco, Mariajosé e Dilza Freitas (1956).	35
3. Roberto Martins, em foto do CD <i>Música Nova para vozes</i> do Madrigal Ars Viva.	37
4. Gilberto Mendes compondo em sua residência, em Santos.	45
5. Cópia de páginas do programa do VII <i>Curso Latinoamericano</i> , realizado em São João Del-Rei, em 1978.	63
6. Trecho da “bula” da partitura <i>Tiempo de Silencio</i> de J. J. Iturriberry.	99
7. Poema concreto de Pignatari, reproduzido na música de Mendes.	106
8. Fragmento da partitura de <i>Vila Socó, Meu Amor</i> .	108
9. Fragmento da partitura de <i>O Último Tango em Vila Parisi</i> .	109
10. Fragmento da partitura <i>Enigmao</i> .	110
11. <i>Pierrot Lunaire</i> em célebre gravação de Pierre Boulez à frente do Domaine Musical.	115
12. Fragmento da partitura <i>Poema de Ronaldo Azeredo</i> , de Mendes, uma “página musical para ser olhada”.	116
13. Trecho da partitura de <i>nascemorre</i> , na qual “a escritura mais se assemelha à música eletrônica”.	118
14. Foto de capa do LP <i>Tropicália ou Panis et Circencis</i> , com Duprat, sentado à esquerda.	119
15. Reprodução de um trecho da partitura-roteiro <i>cidade cité city</i> .	121
16. Fragmento de <i>Santos Football Music</i> .	123
17. Fragmento da parte do narrador de <i>Estudo n.º 1</i> de Rodolfo Coelho de Souza: texto original de Guimarães Rosa (à esquerda) e texto codificado em diagramas (à direita).	126
18. Fragmento da parte do violão do <i>Estudo n.º 1</i> de Rodolfo Coelho de Souza, com a alusão à <i>Casinha Pequenina</i> .	126
19. Fragmento de <i>Vai e Vem</i> .	128
20. Marcador de segundos e as notas específicas, em <i>Blirium</i> .	132
21. Fragmento de <i>Blirium</i> que mostra exemplo de notação para o tempo da música.	133
22. Fragmento de <i>Blirium</i> com quadro de registros do instrumento a ser tocado.	134
23. Coriún Aharonián, em foto da contra-capá do livro <i>Educación, Arte, Música</i> .	141

Introdução

Nos dias de hoje, já há um considerável número de textos sobre a atuação da música frente às ditaduras militares na década de 70 em Brasil e América Latina. No entanto, essa literatura existente tem focado sua análise na área popular, via canção de protesto, pois poucos percebem que a música erudita também enfrentou problemas sérios e apresentou um tipo de resistência ao *establishment*. Houve um significativo relacionamento e trânsito de músicos eruditos, irmanados numa mesma luta, estética e política, contra o autoritarismo que se implantou por duas décadas na região e esse trabalho quer relatar a identidade desses propósitos, tendo como objeto de estudo o relacionamento de músicos atuantes no Festival Música Nova e no *Curso Latinoamericano de Música Contemporânea*.

É fato que durante os anos da ditadura militar em alguns países da América Latina, a música popular representou uma voz contrária ao regime, mesmo sofrendo todas as consequências que isso traria a seus integrantes – censura, prisões, exílio, tortura e até morte. Essa música, por unir texto à sua melodia, demonstrou muito mais claramente as mensagens de protesto ou não-alinhamento ao regime ditatorial que eram comunicadas à população – ainda que, com o aumento da repressão, tivesse de utilizar, cada vez mais, de metadiscurso ou linguagem eufemística.

Justamente por essa característica do discurso textual e por operar com um grande público, apoiada também por um mercado fonográfico, é que a música popular recebe sempre o título de grande representante da resistência. Diz Abramo¹: “Foram os intelectuais da música popular que mais combateram a ditadura, não apenas porque o quisessem, mas porque a música popular é a expressão mais vigorosa e mais autêntica de nossa cultura.”

À parte o seu indiscutível papel, o problema é que o grande alcance da música popular criou uma aura em torno de si, que por brilhar tanto chega a obscurecer as outras áreas. Onde fica a música erudita nesse contexto? Está eclipsada.

Com uma pequena quantidade de fonogramas registrados e com um público bem menor, a música erudita, na verdade, também fez a sua parte quando se fala em resistência. Há necessidade de mais pesquisa acadêmica e literatura a respeito desse tema – o que aconteceu com a música clássica no período da ditadura? Esse trabalho quer, portanto, tornar

¹ Cláudio Abramo. *A Regra do Jogo*, p. 268.

explícito o que estava encoberto e colaborar para o entendimento do que ocorreu com os músicos da área erudita na ocasião.

Buscando evidências, chegou-se à conclusão de que dois eventos foram de suma importância para que fossem reconhecidos o papel e a difícil situação da música clássica latino-americana no contexto político das ditaduras militares. O primeiro, por ordem de chegada, foi o Festival Música Nova, nascido em 1962 na cidade de Santos, e o segundo, o *Curso Latinoamericano de Música Contemporánea*, realizado a partir de 1971 no Uruguai. Ambos – Festival e *Curso* – tiveram um significativo relacionamento, promovendo um trânsito de seus músicos, ora num ora noutro evento. O *Curso Latinoamericano* foi encerrado em 1989, enquanto que o Festival está em atividade até hoje.

A opção estética dos dois eventos direcionava-se para a divulgação de trabalhos da chamada Música Nova – termo ligado à arte de vanguarda no âmbito da música erudita, de origem européia, após a Segunda Guerra Mundial, e de grande divulgação pelo mundo todo, devido principalmente aos Cursos de Verão de Darmstadt, cidade alemã que reunia compositores e alunos para disseminar as técnicas e tendências composicionais mais em voga. Compositores latino-americanos logo se sentiram atraídos por Darmstadt, trazendo na volta a seus países o que teriam assimilado de lá.

Ambos eventos se destacaram internacionalmente pela ênfase nas manifestações musicais de compositores europeus e americanos de tendências serial e experimental. O Festival foi pioneiro ao realizar com regularidade uma mostra voltada à Música Nova, fazendo estréias de obras-chave desse repertório, além de trazer nomes dos cenários brasileiro e mundial, sendo por isso responsável por uma geração de novos compositores influenciados pelos trabalhos apresentados. Também o *Curso Latinoamericano* dedicou sua programação principalmente à exposição dessas novas tendências musicais e várias estréias de peças também ocorreram ali. Entretanto, a partir de certo momento, essa programação não seria mais feita simplesmente ou exclusivamente por uma opção estética, mas também se desenvolveu como uma alternativa ideológica. Quando os organizadores das duas mostras fortalecem seus laços, há o estreitamento das relações entre seus músicos participantes, transmitindo um ao outro a mesma mensagem.

O Festival Música Nova de Santos foi criado pelo compositor Gilberto Mendes e os *Cursos Latinoamericanos* foram idealizados no Uruguai por dois ex-alunos do compositor Héctor Tosar – Coriún Aharonián e Conrado Silva. Sempre houve um grande intercâmbio e comunhão de pensamento entre o Festival e os *Cursos Latinoamericanos*, pois os musicistas

percebiam que a atividade em ambos os casos se tratava também de uma forma de resistência às ditaduras latino-americanas.

O “ponto de honra” dos *Cursos Latinoamericanos* era só aceitar musicistas de reconhecido caráter e postura política de esquerda. Tanto era assim que importantes compositores, porém ligados à música oficial, ao *establishment* de seu país, como declara Mendes², “podiam perder as esperanças, porque jamais seriam convidados a participar dos Cursos”. Coriún Aharonián confirmou essa afirmação de Mendes e apontou que havia mesmo uma escolha “estética e ética” para o convite ser feito a um determinado músico: estética pela exigência em se opor ao “colonialismo cultural”, isto é, a tendência de composição nacionalista que ainda era forte na região, e ética porque o músico não poderia concordar com a política de ditadura vigente em quase toda a América Latina.

Neste sentido, figuras de renome entre compositores e intérpretes fizeram questão de vir aos eventos, vindo trabalhar sem remuneração, ministrando aulas ou realizando recitais à custa só de hospedagem e alimentação; eram nomes conhecidos pela sua posição política de esquerda e de luta pela democracia. Por isso tudo, o encontro despertou enorme interesse na Europa e nos Estados Unidos.

Foi ao entrar em contato com os uruguaiois e ao passar a freqüentar os *Cursos* que Gilberto Mendes teve interesse em convidar e trazer vários músicos do *Curso Latinoamericano de Música Contemporânea* para o Festival Música Nova – há pelo menos 40 nomes em comum que transitaram pelos dois eventos. Uma ligação forte entre as duas mostras se estabeleceu ao longo da década de 70 e início dos anos 80. O Festival Música Nova, a uma certa altura, assumiu verdadeiramente uma posição simpática aos ideais do *Curso*, ao convidar os mesmo músicos participantes do outro evento para virem se apresentar em Santos.

Na década de 80 foram dados os primeiros passos em direção a uma abertura política no Brasil e no Uruguai o que propiciou mudanças nos dois eventos. No Brasil, a discussão em torno da chamada “música engajada”, tendo à frente Willy Corrêa de Oliveira e Gilberto Mendes, proporcionou ao Festival a apresentação de compositores alinhados com essa vertente política. No Uruguai, o início da abertura política evidenciou um repertório de obras que parecia estar fazendo um balanço de quase duas décadas de ditadura na América Latina.

² Gilberto Mendes. *Uma Odisséia Musical: dos mares do sul à elegância pop/art déco*, p. 214.

Outro aspecto da relação entre os eventos é que o *Curso Latinoamericano* pode também ser considerado um evento praticamente brasileiro, pois o carioca José Maria Neves e Conrado Silva, uruguaio radicado no Brasil, estiveram à frente da organização por várias oportunidades, além do que a maior parte das vezes o evento aconteceu aqui no Brasil. Outro elo que os une é que houve, sim, situações de risco no Festival e mais ainda no *Curso*, que poderiam ter causado graves consequências a seus organizadores.

O Festival Música Nova nasceu primeiro, em 1962, por iniciativa de Gilberto Mendes e do grupo ao qual estiveram participando os demais membros do chamado Grupo Música Nova que depois assinariam o Manifesto de 1963: Willy Corrêa de Oliveira, Olivier Toni, Rogério Duprat, Damiano Cozzella, Julio Medaglia. Alguns membros já tinham formação ideológica em princípios do Partido Comunista ou eram até filiados.

Como evento histórico, o Festival Música Nova foi pioneiro em fazer regularmente uma mostra totalmente voltada à música de vanguarda, tornando-se um dos eventos mais antigos no mundo nessa área, realizando estréias de obras de nomes como Pierre Boulez e Karlheinz Stockhausen no Brasil. No aspecto artístico, o Festival trouxe os maiores nomes da música de vanguarda brasileira e mundial sendo por isso responsável por uma geração de novos compositores influenciados pelos trabalhos ali apresentados; o esquema do evento segue sendo o de apresentação de concertos e mais recentemente a dança contemporânea vem se juntando à mostra. Quanto às tendências de composição, o Festival partiu das linhas da vanguarda musical – atonalismo, serialismo, dodecafonismo, eletroacústica, e mais outras linhas – *happenings*, teatralidade etc. e hoje é bem amplo, eclético, tornando-se uma mostra diversificada e multitemporal.

Na questão política, o Festival Música Nova foi aberto quanto a seus músicos convidados, mas teve uma linha de conotação social muito forte, embora isso não se tratasse de uma diretriz do evento. Poder-se-ia dizer que o Festival começou como uma forma de mostrar o trabalho do grupo de compositores a que esteve ligado, isso foi entre 1962, 63 e 64 (lembrando que entre 1965, 66 e 67 não houve condições de se fazer o evento), depois passou para uma concepção mais abrangente, a partir de 1968, quando a Prefeitura Municipal de Santos, por meio de uma Comissão de Cultura, passou a viabilizar o Festival, sendo possível trazer nomes de fora, ainda que modestamente, entre eles os uruguaio Héc tor Tosar e Coriún Aharonián.

É interessante destacar o nome de Gilberto Mendes como idealizador da mostra, como compositor, como cidadão que viveu essa época conturbada do Brasil e a rede de relações

interpessoais que ele estabeleceu ao longo de sua vida. Na juventude, ele havia pertencido a uma célula do Partido Comunista em Santos, por isso, após o golpe de 64, Gilberto mantinha um certo receio de ser preso por causa dessa sua atuação de esquerda. Havia mesmo muita vigilância em torno de nomes de destaque nas Artes em geral e Mendes com certeza foi um nome considerado.

A cidade de Santos, local onde nasceu e acontece até hoje o evento, foi muito visada por sua importância na área do porto – foi considerada área de segurança nacional. A região já possuía uma tradição de movimento sindical forte e teve vários casos de desaparecidos durante a ditadura, inclusive com episódios como o navio “Raul Soares”, a prisão flutuante para os interrogatórios de suspeitos – muitos eram sindicalistas – e presos políticos. Além disso, a proximidade com o pólo industrial de Cubatão, cidade esta que simbolizava o ufanismo desenvolvimentista do governo militar, gerava uma certa preocupação das autoridades com toda a Baixada Santista. Em uma pesquisa nos arquivos do Dops, pôde ser constatado que a cidade de Santos possui muito mais pastas que as demais cidades do interior do estado.

Mas fora essa questão pessoal de Gilberto Mendes em relação a suas manifestações até de interesse político-social, em obras engajadas, o Festival em si não tinha uma diretriz voltada a impedir a vinda de artistas não alinhados com a ideologia de esquerda. O que acontecia era uma aproximação natural entre os artistas que se abriam, demonstrando mais ou menos a sua ideologia, porém não era uma norma em definitivo da organização do Festival que só as pessoas de esquerda poderiam participar do Música Nova.

Já os *Cursos Latinoamericanos*, sim, tinham esse procedimento mais acentuado.

Os cursos nasceram do *Núcleo de Música Nueva de Montevideo*, fundado em 1966 por Coriún Aharonián e Conrado Silva, ambos alunos de Héctor Tosar na ocasião. Na capital uruguaia o *Núcleo* proporcionava uma série de recitais de música contemporânea e em 1971 os compositores do *Núcleo* resolveram criar o *I Curso Latinoamericano de Música Contemporânea* que se deu em Cerro del Toro, Uruguai, e logo nesse primeiro evento compareceu o compositor italiano Luigi Nono, famoso por sua obra de vanguarda tanto quanto por seu comprometimento político de esquerda. Sobre ele, Coriún Aharonián afirmou ser uma das figuras mais significativas no lado criativo, no ético e no ideológico da Europa do século XX, demonstrando a importância que Coriún, Tosar e os elementos da direção do *Curso* davam aos aspectos ideológico e ético do artista-cidadão. Na parte estética, a vinda de Nono foi extremamente providencial para Tosar e seu grupo, pois ele veio apoiar e confirmar

o ideal dos compositores uruguaios em buscar uma via própria na linguagem composicional, que não ficasse mais sob a tutela histórica da Europa. Coriún crê que a América Latina contribuiu com o seu lugar próprio, isto é achou e realizou o seu papel na história da música do século XX.

Há comprovações de que foi um curso realmente diferenciado pela observação dos programas impressos do evento: há muito mais discussões, mesas redondas, que não só de música, mas problemáticas da educação ou da situação atual da profissão de músico. Como bem assinalou Gilberto Mendes, todas as vezes que os *Cursos* foram realizados o local escolhido era sempre fora de capitais, justamente para não chamar a atenção das autoridades. O Uruguai entrou na era de ditaduras em 1973, no mesmo ano que no Chile Pinochet derrubava o governo socialista de Salvador Allende. Na Argentina seria em 1976 o afastamento da viúva de Perón pelo general Videla. Essa conjuntura influenciava a organização do evento.

Os *Cursos* aconteceram em vários países da região: Uruguai, Argentina, República Dominicana, Venezuela e Brasil e eram divididos em oficinas, palestras, mesas redondas, audições de gravações e concertos. Nos 18 anos de duração dos encontros, participaram cerca de 70 compositores da América Latina, África, Ásia, Europa e Estados Unidos. Havia muita informação técnica composicional e informação musical-histórica ou de atualidades, além de questões estéticas, que envolviam muitas discussões acaloradas entre compositores-professores e alunos – uma dialética poucas vezes vista.

A hipótese que o trabalho defende é de que – diferentemente da música popular, na qual a repressão e a resistência política já puderam ser constatadas em publicações e trabalhos acadêmicos, principalmente quanto à chamada “música de protesto” – o que aconteceu à música erudita ainda está longe de ser esclarecido, pois ficou envolto na atuação da música oficial e de eventos governistas, correspondendo à impressão de que não houve mobilização de músicos eruditos durante o período das ditaduras na América Latina.

Por isso é importante que o lado estético do Festival e dos *Cursos* seja analisado, pois a conotação política na música popular e nas canções de protesto é muito mais evidente do que na música de concerto, que consegue encobrir o seu conteúdo ideológico. Portanto há evidências de que na música erudita também aconteceram atitudes de resistência e isso poderá ser verificado por meio da análise estética de obras e da trajetória dos músicos que freqüentaram as esferas do Festival Música Nova e dos *Cursos Latinoamericanos*. Há vários

exemplos de músicas apresentadas durante os eventos e que ligam a estética musical contemporânea com a questão política e isso será analisado neste trabalho.

O Festival Música Nova, no que se refere a seus músicos e às obras apresentadas, é tratado aqui como um caso a ser estudado para a comprovação dessa atitude de resistência dentro da música erudita brasileira. E a ligação do Festival ao *Curso Latinoamericano* torna obrigatório o nosso aprofundamento também nesse evento, no qual a ideologia era mais evidente e, por seu turno, transmitiu-a ao festival brasileiro.

Os músicos da chamada Música Nova souberam refletir, latente e potencialmente, os momentos conflitantes de sua história política. Assim, uma mínima referência em seus produtos (suas obras musicais) pode ter sido suficiente para fazer estalar no público que freqüentava esses eventos a mensagem contida nesse produto. A comunicação entre público e artista ocorreu, tendo ou não tendo texto, cada vez mais de forma sutil e sofisticada. E o mesmo aconteceu com o público – cúmplice e testemunha – pequeno, mas de alto nível de discernimento.

Escutar hoje essas peças é re-contar a história da música erudita na América Latina e relembrar que a Utopia esteve tão presente aqui nesse lugar, que até um eclipsado grupo de artistas sonhou com ela.

1. As origens do Festival Música Nova

A gente se movia num caos, mas este parecia incomensurável. Diariamente havia novidades que caíam sobre o antigo, e este há três dias ainda fora novo. As coisas flutuavam no caos como cadáveres e, em compensação, as pessoas se transformavam em coisas. Isto era chamado de Neue Sachlichkeit. Dificilmente poderia ser diferente, após os prolongados brados de socorro do Expressionismo.
(Elias Canetti. *Uma Luz em Meu Ouvido*)

A partir da pesquisa de época, da literatura já existente e dos depoimentos tomados, chegou-se ao levantamento de quais foram os antecedentes do Festival Música Nova e de quais foram as realizações que propiciaram o aparecimento desse evento. Além dos acontecimentos históricos e artísticos que montariam o cenário para que o Festival nascesse, não deve ser desprezada nesse contexto a rede de relações interpessoais de Gilberto Mendes e as escolhas que ele fez no período em que posições ideológicas e estéticas geraram tantos conflitos, como será visto adiante.

O interesse diversificado pelas Artes em geral e uma postura internacionalista e contemporânea conduziram Gilberto Mendes a escolhas estéticas em direção à linguagem de vanguarda. Em um tempo de pleno predomínio do Nacionalismo, relacionou-se com os autores da Poesia Concreta, com artistas plásticos e arquitetos, em uma visão cosmopolita da situação da Arte Contemporânea – esta encarada não apenas como um selo para rotular uma certa produção, mas sim um estilo de vida, um modo de conhecer o que o mundo estava fazendo em termos sempre atuais.

A geração de compositores pós-ssegunda guerra mundial foi agente ativa de uma transformação estética na música erudita. A experiência da guerra e a nova ordem mundial estabelecida após o conflito que envolveu dezenas de nações redefiniram o mapa da Europa e o equilíbrio de forças entre os países. Logo após a guerra, houve uma confraternização humanística, motivada pela expectativa de melhora, da chegada da paz, dos ideais que uniram muito as pessoas que realizaram sacrifícios por causa da guerra. Houve um curto período de uma euforia mundial, segundo Gilberto Mendes¹:

Parecia que o mundo, após tal tragédia, poderia confraternizar-se pela primeira vez. Irmanaram-se todas as pessoas: quem era a favor de um homem novo, de uma sociedade nova, podia ser escritor, poeta, cineasta,

¹ Em entrevista concedida à autora em 14/03/2003.

músico, físico, o que fosse, se uniu, espiritualmente. Sentia-se isso no ar. Esse conagração não era musical ou poético, era humanista – mundial, unânime e incluía os artistas. Foi uma coisa natural, de esperança, nasceu uma fase rosa, acabou a guerra, aquele bruto sofrimento, que mexeu com o mundo inteiro, até em Santos. A vitória do bem foi um alívio. Na luta contra o Nazismo, os Estados Unidos e a União Soviética foram aliados, e os filmes americanos refletiam isso (a *Canção da Rússia*, a *Estrela do Norte*). E, ao ganhar a guerra, a gente que era de esquerda viu uma chance do comunismo vencer. Mas essa possível amizade entre Estados Unidos e Rússia não continuou. Durou pouco. O capitalismo não deixou. Logo os Estados Unidos iniciaram a famosa Guerra Fria.

Quanto à geração de compositores latino-americanos da década de 40, na opinião de Aharonián², essa viveu sem respaldo, sem continuidade com a geração anterior e tentou escapar do “nacionalismo decorativo” ou do neoclássico. Também afirma que nos anos 50 os jovens compositores estavam isolados em seus próprios países, havendo uma espécie de desconhecimento mútuo. O abandono do nacionalismo ou latino-americanismo se daria em fins dos anos 50 e início dos 60.

Como afirma Gilberto Mendes, a história da música brasileira nem sempre corresponde ao que aconteceu em países próximos como Argentina e Uruguai, porque no Brasil foi muito forte a discussão sobre Nacionalismo e Vanguarda. E foi muito forte especialmente por causa de Mário de Andrade (1893-1945).

Para Mendes, a controvérsia entre alas divergentes que já estavam atuando na música erudita brasileira nos anos 40, surgiu a partir de uma apropriação do que defendia Mário de Andrade para a música brasileira:

Mário de Andrade havia escrito, nos anos 30, o famoso *Ensaio sobre a Música Brasileira*³ no qual ele estabelece as bases de toda uma doutrina de uma música nacionalista. E, coincidentemente, nos anos 50 houve na União Soviética uma grande discussão sobre arte moderna em geral, liderada por um alto dirigente, equivalente a um ministro da Educação: Zdanov⁴. No fim dos anos 40 e decorrer dos anos 50 esse debate também foi muito forte no Brasil, por causa do Partido Comunista. Foi uma coincidência, uma identidade entre o pensamento do Zdanov e do Mário de Andrade. Muitos anos antes Mário de Andrade defendeu praticamente a mesma tese, apropriada à coisa brasileira, mas em essência era a mesma crítica à arte de

² Coriún Aharonián. *Héctor Tosar - compositor uruguayo*, p. 16.

³ Escrito em 1928, encontrado no volume VI das *Obras Completas*, Livraria Martins Editora, 1962.

⁴ Na União Soviética, sob o governo de Josef Stalin, crescia cada vez mais uma tendência revisionista nas Artes, promovida pelo Comissário de Cultura, Andrei Zdanov, que lançou as bases do Realismo Socialista, a partir de 1934, durante o I Congresso de Escritores Soviéticos. Nos anos da Guerra Fria, essa discussão torna-se maior.

vanguarda, à arte burguesa, como era chamada. Então eu diria que no Brasil foi especialmente forte essa discussão, o que não aconteceu nos outros países latino-americanos porque não houve essa identificação.

Mendes relembra, entretanto, que Argentina e Uruguai tiveram seus compositores de linha nacionalista, “mesmo porque o Nacionalismo veio do Romantismo de Chopin, Mussorgsky ou Grieg, compositores estes que queriam fazer música com base no folclore da terra deles”.

Segundo José Maria Neves⁵, os compositores latino-americanos passaram por problemas semelhantes. Depois de um quarto de século de ligação com o nacionalismo, a música experimental começou a estruturar-se em vários países, com os chamados grupos de renovação, porém a doutrina do realismo-socialista chegou também a esses países, provocando repentinas conversões.

Entretanto, como afirma Mendes:

No Brasil o choque foi maior porque o Nacionalismo virou uma doutrina partidária. Aí deixou de ser aquele Nacionalismo fruto do Romantismo, de fazer uma música nacional contra o Classicismo. Aqui ficou uma coisa política. Eu diria que nos outros países latino-americanos também, mas não com a força que teve no Brasil, por causa do Mário de Andrade. O Mário era uma personalidade muito forte, ele impressionava com a sua argumentação e ele escrevia muito bem, era muito inteligente.

De acordo com Contier⁶, Mário de Andrade estabeleceu que o compositor interessado no projeto modernista deveria, de um lado, resgatar a evolução histórica da técnica internalizada nas formas da cultura popular (modalismo, estruturas rítmicas, especificidades timbrísticas de instrumentos folclóricos) e, de outro, reagir ácida e virulentamente contra os critérios estéticos passadistas e antimodernistas presentes em algumas obras de Antônio Carlos Gomes, Henrique Oswald ou Heitor Villa-Lobos. O artista somente poderia universalizar-se após ter esgotado todos os caracteres próprios da “raça brasileira”.

⁵ José Maria Neves. *Música Contemporânea Brasileira*, p. 116.

⁶ Arnaldo Daraya Contier. “Chico Bororó Mignone” in *Anais II Simpósio Latino-americano de Musicologia*, p. 271.

Jorge Coli também afirma⁷: “Horror ao gênio – este traço sacrificial da personalidade de Mário de Andrade se estende a todos os artistas na fase histórica onde a brasilidade necessita ser construída”.

Para José Maria Neves, no Brasil o Nacionalismo se situou nos 30 primeiros anos do século XX, dominado pela forte personalidade de Heitor Villa-Lobos e foi marcado pelos princípios estéticos das técnicas composicionais herdadas do século XIX. Neves afirma: “o fenômeno nacionalista é essencialmente populista, o que condiciona uma postura criativa de aceitação e de cultivo de uma linguagem musical facilmente compreensível pelo povo, em anacrônico prolongamento da tradição romântica.”⁸ Relembra, no entanto, que Villa-Lobos tentou sempre reunir o moderno e o nacional, e que este último acabou prevalecendo. Dois nomes passariam a ser mais atuantes na cena musical desse nacionalismo-modernista de Mário de Andrade no 2.º pós-guerra: Francisco Mignone (1897 – 1986) e Camargo Guarnieri (1907-1993).

O Nacionalismo perderia sua posição de evidência na composição musical brasileira quando surgisse em cena uma estética de vanguarda. E isso aconteceria com a vinda de Koellreuter ao Brasil.

O compositor alemão Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005) chegou ao Brasil em 1937. Ele é apontado como o responsável pela divulgação de informações mais precisas sobre as novas técnicas composicionais e por seu ensino no país. Um ano e meio após sua chegada, criou o grupo “Música Viva” na cidade do Rio de Janeiro. Fizeram parte desse grupo: Cláudio Santoro, César Guerra Peixe, Eunice Catunda, Esther Scliar, Edino Krieger, entre outros.

O grupo Música Viva visava divulgar as obras de jovens compositores e peças inéditas da história da música, e ainda editavam uma publicação, a *Revista Música Viva*, que foi mantida entre 1940 e 1941, divulgando idéias sobre problemas técnicos e estéticos da música contemporânea. Logo despertaria, em outros setores e com veemência, críticas ao trabalho de Koellreutter e do grupo.

Já em 28 de agosto de 1941, pouco depois de um ano de trabalho do Música Viva, Camargo Guarnieri escreve na revista *Resenha Musical*, manifestando seu descontentamento com o uso da técnica serial na peça *Música de câmara para canto, viola, corno inglês, clarinete baixo e tambor militar* de Koellreutter.

⁷ Jorge Coli. *Música Final*, p. 18.

⁸ José Maria Neves. Op. cit., p. 77.

Para Contier⁹, o debate sobre a adesão ou não aos procedimentos técnicos das composições da Escola de Viena¹⁰ não surgiu repentinamente na conhecida polêmica entre Koellreutter e os nacionalistas, no final de 1950 e inícios de 1951, mas, sutilmente, já nos anos 30. Em 1932, o crítico musical Andrade Muricy já tecera comentários no folhetim do *Jornal do Commercio* sobre idéias do musicólogo alemão Curt Lange a respeito da “agonia” do nacionalismo musical no Brasil. Muricy era uma das vozes contrárias ao universalismo musical e às técnicas vindas de fora. Depois, em 1939, Lange criticaria uma série de concertos em Bogotá, regidos por Lorenzo Fernandez, na qual recrimina a excessiva tendência nacionalista do repertório. E Muricy refutou mais uma vez.

Essa discussão será retomada nos anos 40 e 50 entre os participantes do Música Viva e os do grupo nacionalista, e uma polarização de idéias vai se fortalecendo. Basicamente, o argumento do grupo Música Viva era de que o ecletismo era algo natural, já que as tendências musicais vinham se sucedendo ao longo da história, e a música contemporânea era a sucessão do sistema tonal e do Romantismo. Por isso, nos programas de rádio do grupo, tanto se podia ouvir os compositores clássicos quanto os modernos e os brasileiros.

Em 1944, Koellreutter publica na revista *Klima* o manifesto Música Viva, no qual pretende lutar contra a falta ou a omissão das informações atuais sobre a música moderna e em 1.º de novembro de 1946 o texto definitivo do Manifesto foi divulgado e assinado por Cláudio Santoro, Heitor Alimonda, Oriano de Almeida, Aldo Parisot, Edino Krieger, Eunice Catunda, César Guerra Peixe e Koellreutter.

Ao final da década de 40, a luta de opiniões entre nacionalistas e dodecafonistas se radicalizou. Contier afirma:

A polissemia em torno da palavra “modernismo” ou “moderno” ampliou-se com a incorporação de um vocabulário de matizes políticos e moralizantes. (...) na fase do surgimento da Guerra Fria (democracia versus comunismo), os compositores, historiadores brasileiros, consciente ou inconscientemente, passaram a temer uma possível ascensão de uma facção do Grupo Música Viva, representada por H. J. Koellreutter, que poderia tornar-se porta-voz de uma nova verdade de coloração marxista aliada à utilização de novas técnicas.¹¹

⁹ Arnaldo Daraya Contier. “A Sacralização do Nacional e do Popular na Música (1920-50)” in *Revista Música*., p. 15.

¹⁰ Escola de Viena: princípios composicionais criados a partir do Atonalismo e posteriormente do Dodecafonismo por Arnold Schoenberg (1874-1951), no início dos anos de 1910, e continuados por seus alunos Alban Berg (1885-1935) e Anton Webern (1883-1945) nos anos 30 e 40.

¹¹ Arnaldo Daraya Contier. Loc. cit.

Avesso às idéias da música de vanguarda de Koellreutter, Guarnieri desencadearia uma das maiores questões já apresentadas no meio musical brasileiro. Diz Contier:

A antinomia música nacional/música universal tornou-se o ponto nodal das principais polêmicas afloradas entre compositores, historiadores, críticos, intérpretes, durante as décadas de 20 a 50. Esses intelectuais agregavam as noções de “música revolucionária”, “arte engajada”, “música independente” à temática sobre o “nacional” e o internacional” no campo artístico. Em geral, apoiavam-se em determinadas interpretações historiográficas das chamadas Revoluções burguesa (França, 1789) e socialista (Rússia, 1917).¹²

Entretanto, não seria a ala nacionalista a única inquietação no Música Viva. A divulgação no Brasil das idéias zdanovistas, apresentadas justamente pela *Revista Música Viva*, divulgando as resoluções do 2.º Congresso Internacional de Compositores e Críticos de Música em Praga, em seu número de agosto de 1948 e o fato de o Grupo Música Viva ter se tornado “Seção Brasileira da Federação Internacional dos Compositores e Musicólogos Progressistas”, iniciou um clima de contradição no grupo.

Koellreutter e seus discípulos não abandonariam neste momento a técnica dodecafônica. Eles ainda discordavam das normas do realismo-socialista e acreditavam mais na busca permanente do novo como posição compatível e inerente ao marxismo. Mas, em pouquíssimo tempo, ainda em agosto de 1948, um artigo de Santoro defendendo a necessidade de abandonar as novas tendências começou a pôr fim ao grupo Música Viva, que realmente veio a se dissolver.

Cláudio Santoro (1919-1989), compositor amazonense, foi o mais proeminente integrante do grupo. Foi filiado ao Partido Comunista Brasileiro, esteve presente em 1948 ao 2.º Congresso em Praga, e aderiu ao projeto realista-socialista. Antes, em 1946, ele obtivera uma bolsa de estudos da John Simon Guggenheim Memorial Foundation, entretanto, o governo norte-americano recusou-lhe o visto de entrada em razão de sua filiação partidária. Entre 1947 e 1948 Santoro estudou em Paris com Nadia Boulanger. Lá ele entrou em contato com os “músicos progressistas” e convenceu-se da necessidade de aproximar-se mais do povo. Compareceu ao Congresso em Praga, de 20 a 29 de maio de 1948, e de volta ao Brasil, empreendeu um novo tipo de nacionalismo. Um ano depois Guerra-Peixe (1914-1994)

¹²*Ibid.*, p. 5.

também se tornaria nacionalista. Conta Gilberto Mendes¹³ que o compositor Edino Krieger informou-lhe que Santoro já experimentara compor dentro do dodecafonismo antes mesmo da chegada de Koellreutter ao Brasil. Foi a partir do interesse de Santoro no dodecafonismo que Koellreutter organizou as aulas sobre o tema.

Sobre a ruptura do grupo Música Viva e os caminhos que seus membros seguiram, a opinião de Neves é que:

(...) as preocupações ideológicas destes compositores e o engajamento concreto de alguns deles eram contrapeso forte, levando-os à busca de um equilíbrio entre a renovação do pensamento musical e a necessidade de falar uma linguagem acessível à maioria do público: daí surgira uma tendência a conciliar a técnica dodecafônica e o espírito nacionalista¹⁴, este predominando pouco a pouco, até que passasse a ser o elemento primordial. (...) É estranho, entretanto, que um grupo de orientação esquerdista admitisse postura revolucionária em termos criativos, pois que o “progressismo musical” já existia na Europa e já provocara a revisão estética de muitos compositores. Só depois de divulgado o “Manifesto de 46”, sobretudo a partir de 1948, que os compositores brasileiros (a começar pelos membros do “Música Viva”) serão tocados pelas idéias da “música progressista” e, na impossibilidade de fazer uma síntese válida entre as proposições do grupo e o desejo de fazer obra imediatamente inteligível e útil para as massas, acabam por aderir ao nacionalismo populista.¹⁵

1.1. Nacionalismos

Retornando ao pensamento de Gilberto Mendes, a identificação entre o que defendera Mário de Andrade para a música brasileira e o que estabeleceu a política de Zdanov causou mudanças na trajetória dos músicos daqui. Porém, Mendes vê diferenças nos tipos de Nacionalismo que passaram a ser apresentados no Brasil.

Naquele momento, a identidade do que Mário falou com o que o Zdanov estabeleceu, e mais a força que o Partido Comunista tinha no Brasil – não força política, mas uma força pela intelectualidade –, mexeram com os artistas daqui, tanto que aqueles primeiros compositores que seguiram Koellreutter – Guerra-Peixe, Santoro e Eunice Catunda, para citar esses três principais, se voltaram contra o próprio Koellreutter. Os três largaram a vanguarda para fazer música nacionalista, só que uma música nacionalista

¹³ Em depoimento à autora, em 02/05/2005.

¹⁴ Um bom exemplo disso é a *Suíte para Guitarra* de Guerra Peixe, que reúne dodecafonismo e gêneros brasileiros (ponteados, acalanto e choro).

¹⁵ José Maria Neves. Op. cit., pp. 93, 96.

noutro estágio – se você pegar o Nacionalismo do Guarnieri é uma coisa, do Santoro já é outra¹⁶.

Nessa afirmação sobre as diferenças na adesão ao Nacionalismo Brasileiro, Gilberto Mendes quer dizer que alguns dos compositores que já haviam passado pela experiência de utilizar os procedimentos de vanguarda para compor nunca mais seriam os mesmos após esse conhecimento, como é o caso de Santoro. Apesar de se poder afirmar tratar-se de um retorno ao Nacionalismo, o fato de esses compositores terem passado por uma fase de experimentação deixou suas marcas. A influência ou ressonância do uso da vanguarda seria sim perceptível em suas obras, pois, independentemente de suas escolhas políticas, esses compositores já haviam sido modificados em sua formação.

Um outro grupo de nacionalistas seriam os compositores optantes do Nacionalismo, proveniente das teorias do Modernismo de Mário de Andrade, e que não acolheram o conhecimento trazido por Koellreutter. Esse grupo estava reunido ao redor do nome do compositor paulista Mozart Camargo Guarnieri (1907-1993).

Assim, entrando nos anos 50 o clima era de uma grande luta teórica no Brasil e o curioso é que o Nacionalismo surgido dessa discussão mostrou que existiriam dali em diante nacionalistas pelas razões mais diferentes, estéticas, políticas ou ambas.

Como se sabe, o “primeiro” Nacionalismo no Brasil ocorreu, com o advento do Romantismo, começando a surgir “tendências criadoras”, como disse Kiefer¹⁷, embora tímidas, de ao menos tornar mais brasileiro os temas das obras, como aconteceu no movimento nacional das óperas, na década de 1850, desembocando em nomes como o de Carlos Gomes, Henrique Alves de Mesquita, Brazílio Itiberê da Cunha, Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno em uma busca consciente de uma identidade nacional.

O segundo Nacionalismo vem com a obra de Villa-Lobos, em um trabalho de criação com a marca do moderno, à maneira de Bartók ou Stravinsky, o que desagradava Mário de Andrade, como já foi dito, que apontava os malefícios de uma genialidade criadora naquele

¹⁶ Em entrevista concedida à autora em 14/03/2003.

¹⁷ Bruno Kiefer. *História da Música Brasileira, dos primórdios ao início do século XX*, p.75.

momento. Em outra instância, estão Guarnieri¹⁸ e Mignone, seguindo o mais fielmente possível o pensamento de Mário de Andrade. Já o Nacionalismo de Cláudio Santoro segue a diretriz do Partido Comunista, mas deixa transparecer seu passado dodecafonista em sua obra.

E um caso a mais pode ser apontado: o Nacionalismo de Marlos Nobre, criado por uma concepção de que é preciso fazer uma música identificada com seu país, embora ele tenha equilibrado isso com sua formação moderna em instituições de ensino como a Torquato Di Tella, em Buenos Aires. Salles¹⁹ afirma que Marlos Nobre foi o representante da música erudita brasileira durante a ditadura militar, atuando junto à política cultural oficial e representando o governo brasileiro em nível internacional. O autor também comenta como foi grande a resistência à “linguagem musical não-convencional” por parte dos órgãos oficiais de Cultura, a favor de um Nacionalismo proveniente dos “intelectuais tradicionais”.

Essa ala nacionalista logo se sentiria afrontada quando, em 1950, Koellreutter divulga pela imprensa (*Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 27/09/1950) uma carta-aberta em resposta a um artigo de Octávio Bevilacqua que comentava a decisão de Guerra Peixe contra o “Musica Viva”. Diz Neves²⁰: “Koellreutter mostrou que os conceitos do artigo eram ‘errôneos no plano técnico, estético e histórico (...) em razão de informações falsas ou tendenciosas’.”.

Em 7 de novembro de 1950, Mozart Camargo Guarnieri publicou em diversos jornais do Brasil a “Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil”, acirrando em definitivo a polarização entre nacionalistas e adeptos das inovações. Foi uma polêmica que gerou dezenas de novas cartas e artigos nos meses seguintes em vários jornais do Brasil. Koellreutter, nas oportunidades que teve para definir o tom da carta de Guarnieri, afirmou que se tratava de cunho “zdanoviano”, “reacionário e anticultural”. E várias personalidades do mundo artístico passariam a se manifestar, via imprensa, contra ou a favor a Guarnieri ou a Koellreutter.

Segundo Contier, “o discurso de Guarnieri retomou questões sobre o ‘popular’ e o ‘nacional’ na música brasileira, consoante algumas idéias defendidas por Mário Andrade,

¹⁸ Paulo de Tarso Salles. *Aberturas e Impasses: o pós-modernismo na música e seus reflexos no Brasil, 1970-1980*, pp.166-182. Interessante lembrar que Salles analisou o *Concerto n.º 4 para piano e orquestra* de Camargo Guarnieri, de 1968, no qual o pesquisador demonstra o uso da técnica serial e de politonalidades, as quais Guarnieri tanto combateu, concluindo tratar-se, entre outros fatores, de uma possível autocrítica do compositor paulista “insatisfeito com sua imagem demasiado conservadora”.

¹⁹ *Ibid.*, p. 163.

²⁰ José Maria Neves. Op. cit., p. 120.

Villa-Lobos, Lorenzo Fernandes, Andrade Muricy, Arnaldo Estrella, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, Renato Almeida, entre outros”.²¹

Entre avisos sobre os perigos de a arte moderna ser uma ameaça ao nacionalismo modernista e o emprego de termos pejorativos às técnicas modernas, Guarnieri caracterizava o dodecafonismo como uma “...corrente formalista que leva à degenerescência do caráter nacional da nossa música”. Contier destaca que os termos empregados na Carta são, por vezes, paráfrases ora de Goebbels e Zdanov ora de Mazzini e Mussolini, e que Guarnieri simplificou algumas idéias marioandradianas do *Ensaio sobre a música brasileira*, a respeito dos “perigos” da aceitação pelos “jovens compositores” de “falsas teorias” presas à idéia de “progresso”, defendidas por alguns compositores brasileiros. Sobre a relação compositor-obra-público, Guarnieri declarou que o dodecafonismo jamais seria compreendido pelo grande público, pois ele é essencialmente “cerebral, antipopular, antinacional e não tem nenhuma relação com a alma do povo”.

Contier destaca que o texto de Guarnieri não deve ser considerado como uma voz isolada no ambiente cultural brasileiro:

Na verdade, reflete uma prática ‘política’ e artística de compositores, historiadores, críticos - Mário de Andrade, Fabiano Lozano, Lorenzo Fernandez, Andrade Muricy, Arnaldo Estrella, Renato Almeida, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, entre outros - que vinham tentando modificar o gosto das elites, dos educadores e dos burocratas do regime, a fim de atingir um público mais amplo desde os inícios dos anos 20.²²

A defesa de Koellreutter às acusações da Carta, baseou-se na explicação de que o dodecafonismo não é um estilo nem uma tendência, mas sim uma técnica de composição, contra-argumentando que no Nacionalismo sim é que poderia haver o perigo de compositores medíocres degenerarem o sentimento nacional. Atestou com exemplos que uma obra pode ser atonal ou dodecafônica sem com isso perder seu autêntico caráter de expressão nacional (no caso, brasileira) e que a Arte pode refletir questões de natureza social e política, inclusive seus conflitos.

Koellreutter sustentaria sua posição, até que em 1952 ele acaba por aderir ao Zdanovismo, alegando questões de ordem política. Diz Contier: “O envolvimento de

²¹ Arnaldo Daraya Contier. “A Sacralização do Nacional e do Popular na Música (1920-50)” in *Revista Música*, p.18.

²² Arnaldo Daraya Contier. Loc. cit..

Koellreutter com o Zdanovismo pode ser explicado pelas suas atitudes políticas, mas, também pela necessidade ‘histórica’ de o compositor se aproximar das massas”²³.

Ainda nos anos 50, ligam-se também ao Nacionalismo nomes como Edino Krieger, Ernest Mahle, Oswaldo Lacerda, Sérgio Vasconcelos Corrêa, Marlos Nobre e Almeida Prado.

Segundo Neves²⁴, a questão toda centralizou-se na incoerência entre os princípios musicais altamente intelectualizados da música moderna e a filosofia marxista.

É nesse período em que a própria vanguarda vira nacionalista, entre o Congresso de Praga e toda a polêmica de cartas e artigos, repudiando ou apoiando ora Koellreuter ora Guarneri, que Gilberto Mendes entra na história da música brasileira. Suas primeiras obras foram compostas a partir de 1945, peças que Mendes compunha já naturalmente em um aspecto “tonal com clima poli/atonal”, como ele mesmo disse²⁵: *Episódio* (voz e piano, 1949) e *Sonatina* (piano, 1951), foram escritas quando ele ainda não havia se preocupado com os problemas levantados pelo *Ensaio* de Mário de Andrade. Depois, também manifestou uma atenção com a necessidade de uma brasilidade em suas obras.

Num dado momento, por força dessa discussão, achei que deveria ter algum contato com o nosso folclore, uma vez que até então minha fantasia musical vinha sendo absolutamente cosmopolita, vale dizer, politicamente incorreta, incorretíssima, na opinião predominante depois da “Carta Aberta” de Camargo Guarneri.

O resultado sonoro dessa aproximação com o folclore brasileiro foi “algo parecido com o que viria a ser a bossa-nova alguns anos depois” e de “Henry Mancini dos anos 60, em sua música para cinema”. Entretanto, não tardou para que ele retornasse para o lado das vanguardas. Também teve um breve contato com Cláudio Santoro, em que assimilou seu estilo, principalmente na peça *Ponteio*.

Estudei um pouco com o Santoro. Tive seis aulas com ele, então eu sofri uma influência mais dessa geração. Minha música de caráter nacionalista já vem como o meu *Ponteio*. O Santoro tinha um *Ponteio* para cordas que eu

²³ Arnaldo Daraya Contier. “A Sacralização do Nacional e do Popular na Música (1920-50)” in *Revista Música*, p.33.

²⁴ José Maria Neves. Op. cit., p. 116.

²⁵ Gilberto Mendes. *Uma Odisséia Musical: dos mares do sul à elegância pop/art déco*, pp. 53-55.

achava muito bonito e, nesse momento que estudei com ele, também escrevi um ponteio para orquestra, mas ele nem chegou a ver porque logo foi para a Europa. Essa peça era de caráter nacionalista, porém não tem nada a ver com Camargo Guarnieri. Já era outro Nacionalismo, fundado no Santoro, no Bartók, nesse tipo de trabalho.

Nos final dos anos 50, eu mudei de novo; liguei-me ao Olivier Toni, que regia a orquestra de Câmara de São Paulo, ao Rogério Duprat, e voltei às minhas origens que sempre foi uma música mais cosmopolita.

Eu sou muito internacionalista, no meu modo de ser, o que não exclui coisas brasileiras, eventualmente eu faço, mesmo nos meus momentos de vanguarda eu de vez em quando combino muito com certo caráter brasileiro. Eu não sou purista, eu não consigo ser uma linha só.

Aqui houve um momento de um férreo predomínio do Nacionalismo, mesmo as pessoas interessadas em vanguarda passaram a fazer música nacionalista. Foi o que aconteceu comigo, eu não mexi com nada na verdade de música nacionalista, mas acatei, acatei comigo mesmo. Naquela época eu não era conhecido musicalmente, mas já tinha umas composições, e acatei; passei a fazer música nacionalista, como esse *Ponteio*, como uma obediência política.

De acordo com Aharonián²⁶, citando o compositor uruguaio Héctor Tosar, nos anos 60, Uruguai, Chile e Argentina ficaram mais próximos ao panorama mundial enquanto que Brasil, México, Venezuela e Colômbia ainda continuaram mais atados à geração anterior por causa das figuras fortes (como Villa-Lobos) e o folclore rico.

Gilberto Mendes concorda com essa afirmação e comenta²⁷:

O folclore brasileiro, o cubano e o norte-americano têm a influência negra, o ritmo negro, enquanto que países como Argentina, Chile e Venezuela têm mais a influência espanhola. O folclore de influência espanhola é mais leve, é mais música de salão. Ao negro a gente deve a música popular urbana. Aqui nasceu a música urbana; *fox trot* nos Estados Unidos, a rumba em Cuba, o samba no Rio, coisa de cidade grande, músicas “sujas”, que recebem todas as influências enquanto o folclore é “puro”. A música popular dos outros países é mais folclore mesmo porque não é propriamente urbana.

E nós tivemos o Villa-Lobos. Embora os nacionalistas sejam muito ligados a ele, mas nós, da vanguarda, somos igualmente ligados. Ele não foi só compositor nacionalista, foi compositor de vanguarda. Ele foi tão nacionalista como Bartók e Stravinsky foram também, só porque os três utilizaram ritmos folclóricos e certas constantes melódicas rítmicas de seus países, só por esse lado, mas eles fizeram música de vanguarda de seu tempo. De qualquer maneira não deixou de marcar a coisa brasileira.

²⁶ Coriún Aharonián. Op. cit., p.49.

²⁷ Em entrevista concedida à autora em 14/03/2003.

Ainda de acordo com Mendes, quem trouxe o folclore para o erudito foram os compositores Camargo Guarnieri e Francisco Mignone. Mignone tivera a experiência em compor algumas músicas dodecafônicas, “só que não gostou e parou”. Na opinião de Mendes, Camargo Guarnieri foi forte no uso do folclore, formando mesmo uma escola, com seu estilo de música que teve muitos seguidores.

A subsequente oposição entre nacionalistas e vanguardistas, nos anos 60, não mais se focalizaria, no entanto, na questão política, pois Mendes confirma que os opositores ao seu grupo de vanguarda agora o seriam pelo lado da estética mesmo, já que, de acordo com ele, gente da vanguarda era ligada ao Partido Comunista, mas “muitos nacionalistas eram também comunistas”.

Bom, Mignone era comunista. Pelo menos foi naquela época. Guarnieri não, o irmão dele sim [Rossini Camargo Guarnieri]. Guarnieri era apolítico. Mignone era político; talvez mais um simpatizante do Partido. Dizer que o Mignone era de uma ala nacionalista não é, por exemplo, como dizer de Guarnieri, porque o Guarnieri tinha posição mesmo, escreveu aquela Carta, tinha uma escola de alunos que o seguiam. O Mignone não tinha nada disso; ninguém diz que é da escola Mignone como se diz da escola Guarnieri²⁸.

Mendes quer dizer com isso que a posição de Guarnieri, tanto na criação de suas obras quanto no ensino de composição, era uma orientação radicalmente nacionalista, a favor do uso do folclore e da linguagem eminentemente brasileira. Enquanto que Mignone, com seus alunos, direcionava-se para um conhecimento em linhas gerais das possibilidades de suas composições, sem se importar com a adesão ou não por parte dos alunos.

Mendes aponta ainda que os compositores interessados em vanguarda eram, por coincidência, ligados à ideologia do Partido Comunista: “Eu era, Rogério Duprat era, Olivier Toni era. Todos nós éramos direta ou indiretamente ligados ao ‘Partidão’ – se não éramos do próprio partido, éramos simpatizantes muito próximos. Então a gente acatava, era uma espécie assim de ordem”²⁹.

Salles³⁰ afirma que a “tendência política dos poetas concretos e do Música Nova era de esquerda (...) [cuja] arte de vanguarda poderia ser uma espécie de ferramenta capaz de

²⁸ Em entrevista concedida à autora em 14/03/2003.

²⁹ Idem.

³⁰ Paulo de Tarso Salles. Op. cit, p.152.

conscientizar as massas”. E em outros trechos³¹, cita a posição política de grandes nomes da vanguarda, como o compositor francês Pierre Boulez, que pretendiam a revolução total, estética e a política, além de ressaltar a posição também de esquerda do italiano Luciano Berio e do grego Iannis Xenaxis³².

Na sequência da discussão do Manifesto Zdanov, na própria União Soviética, houve uma polêmica forte que se espalhou pelo mundo intelectual, dividindo as opiniões sobre as diretivas do Manifesto. O expurgo russo aos artistas não-alinhados com o Manifesto custou vários momentos de tensão e decepção com o regime russo, até então admirado pela intelectualidade de esquerda, como Jean Paul Sartre. Na música, compositores como Shostakovitch foram condenados e depois reabilitados. Devido a isso, Gilberto Mendes afirma³³ que: “Em fins dos anos 50, os comunistas, no caso: eu e Rogério Duprat continuávamos comunistas, mas contra as restrições à arte de vanguarda como ‘arte burguesa a serviço do imperialismo’ ”.

Figura 01- “Prokofiev e Shostakovitch adorando o deus da modernidade”. Charge publicada na revista *Sovietskaya Musyka*, em 1948. Fonte: Deutsche Grammophon Collection.

O citado compositor Rogério Duprat (1932-), co-signatário do manifesto “Música Nova”, nasceu no Rio de Janeiro, mas desenvolveu toda a sua carreira musical em São Paulo. Atuou como violoncelista na Orquestra Sinfônica Estadual de São Paulo (onde entrou em 1953) e na Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo (a partir de 1955). Segundo

³¹ Paulo de Tarso Salles. Op. cit., pp.74,107.

³² Contrapondo-se totalmente a essa ligação de nomes da vanguarda musical com a ideologia de esquerda, figura o compositor alemão Karlheinz Stockhausen (1928-), um dos ícones e pilares da vanguarda, mundialmente conhecido, e que em nada se coaduna com a posição de esquerda da maioria de seus colegas de profissão.

³³ Em depoimento à autora, em 14/03/2003.

Guerrini³⁴, “na primeira fase da sua produção como compositor ele faz música nacionalista, e na polêmica já citada entre Koellreutter e Guarnieri, coloca-se ao lado de Guarnieri”. Duprat aderiu ao Nacionalismo devido a seu vínculo com o Partido Comunista e com as diretrizes da sua política cultural, assim como Santoro e Guerra Peixe, porém, ele e Gilberto Mendes logo mudariam de opinião nos anos 60.

Na Europa, em 1962, Duprat fez estudos com Boulez e Stockhausen e no mesmo ano começa a sua carreira de compositor para cinema, com a música do filme *A ilha*, de Walter Hugo Khouri. Em 1963 compõe música por computador com Damiano Cozzella (1930-) e assume o cargo de regente e arranjador da TV Excelsior de São Paulo. Em 1964, assume o cargo de professor-assistente da UnB (Universidade de Brasília), convidado por seu ex-professor Claudio Santoro, onde realiza *happenings* e apresentações de música aleatória. Nos anos 70 traduziu o livro, *De segunda a um ano - One year from Monday* de John Cage.

1.2. Ligações do grupo Música Nova com áreas artísticas extramusicais

Como se sentiam pouco ou nada identificados com o pensamento dos músicos eruditos mais atuantes do cenário nacional, Gilberto Mendes e um grupo de colegas compositores (alguns dos futuros signatários do Manifesto Música Nova) aproximaram-se de outras áreas artísticas que consideravam mais de vanguarda.

A aproximação com a Poesia Concreta ocorreu por intermédio de Rogério Duprat que apresentou Mendes e Willy Corrêa de Oliveira aos poetas. O encontro aconteceu após a polêmica “nacionalistas versus dodecafonistas” e Gilberto Mendes esclarece:

Apesar de Santoro, Guerra Peixe e outros haverem renegado seu passado dodecafônico, exemplo que a maioria dos compositores seguiu, não seria esse clima reacionário que iria deter o espírito inventivo de novas gerações. Num ambiente musical retrógrado, os novos músicos que surgiram foram encontrar apoio e mesmo orientação estética não em seu meio, mas junto a poetas renovadores da língua portuguesa, como os poetas concretos paulistas, principalmente Décio Pignatari e os irmãos Augusto e Haroldo de Campos. Em freqüente contato com a Europa, esses poetas muito contribuíram para a colocação de problemas na música nova à geração na qual me incluo, juntamente com Rogério Duprat, Damiano Cozzella, Willy Corrêa de Oliveira e Luís Carlos Vinholes³⁵.

³⁴ Irineu Guerrini. *A música no cinema brasileiro dos anos sessenta – inovação e diálogo*, p. 76.

³⁵ Gilberto Mendes. “A Música” in *O Modernismo*, p. 134.

E reitera, em depoimento mais atual: “O panorama musical brasileiro era muito retrógrado, eram aqueles compositores de um nacionalismo que não tinha uma postura intelectual. Por isso a gente travou amizade com outras áreas, com a Poesia Concreta, com a Arquitetura, com as Artes Plásticas, convivíamos mais com essa gente”³⁶.

O grupo Noigandres lançou a Poesia Concreta em 1956 e a ligação com Gilberto Mendes logo se daria. Haroldo de Campos diz no prefácio do livro de Gilberto Mendes³⁷, que o contato entre o compositor e os poetas concretos foi de suma importância para a geração de compositores brasileiros da Música Nova, pois eles tiveram à sua disposição textos altamente interligados com a linguagem musical que se queria produzir – fato este que não se repetiu em nenhuma parte do mundo. Mendes esclarece ainda:

Interessei-me pela poesia concreta porque, além de sua pesquisa de uma linguagem poética nova, experimental, estrutural, os poemas falavam também de greve, passeata, fome. Mesmo em plena elaboração, com meus companheiros, de uma pretendida “Neue Musik” brasileira de vanguarda, eu procurava, de preferência, entre a poesia concreta, um texto político, de crítica, como o poema “Beba Coca-Cola”, de Décio Pignatari, que coloquei em música em meu “Motet in Ré Menor”, porque terminava caracterizando essa bebida como algo que sai de uma “cloaca”.³⁸

Além dos poetas concretos no final dos anos 50, Mendes teve contato com o arquiteto e urbanista italiano Jorge Wilheim³⁹, radicado no Brasil desde a adolescência. Por volta de 1962, Wilheim foi o coordenador do projeto da Universidade do ABC paulista, que teria como proposta pedagógica ser a primeira universidade operária do Brasil, isto é, visando o operariado como corpo discente e localizada no maior parque industrial brasileiro de então. O projeto era influenciado também pelo sucesso da implantação recente da Universidade de Brasília, por Darcy Ribeiro, e mostra bem o clima político de esquerda do governo Goulart.

Para isso, Wilheim escolheu figuras proeminentes para cada área a ser implantada na universidade e, em Música, convidou Gilberto Mendes, Willy Corrêa, Roberto Schnorrenberg e Rogério Duprat. Na Música Popular, seria o compositor Marcos Valle, pois, como se sabe,

³⁶ Em entrevista concedida à autora em 14/03/2003.

³⁷ Gilberto Mendes. *Uma Odisséia Musical: dos mares do sul à elegância pop/art déco*, p. X.

³⁸ Idem. “Música Moderna Brasileira e suas Implicações de Esquerda” in *Revista Música*, p. 41.

³⁹ Entre os trabalhos mais conhecidos de Wilheim, está a urbanização do Vale do Anhangabaú na gestão da prefeita Luiza Erundina.

vivia-se no Brasil o grande advento da Bossa Nova, evento que suscitou a idéia do primeiro curso superior de Música Popular do país, se tivesse ido adiante.

Mendes e os demais artistas participaram de duas reuniões com Wilhelm, mas o conjunto de fatores que culminou com o golpe militar de 1964 acabou pondo um fim ao projeto da Universidade do ABC.

Outra ligação de Mendes foi com o urbanista e pintor Waldemar Cordeiro, que era de uma linha concretista na Arquitetura.

1.3. Antecedentes do Festival

Além do contato com áreas extramusicais, fatos que antecederam o Festival Música Nova foram relevantes, como o próprio ambiente musical que a cidade de São Paulo oferecia na década de 50. Após a atuação à frente do Música Viva na cidade do Rio de Janeiro e por um breve período na Bahia, onde igualmente atuou como professor, Koellreutter veio a São Paulo nos anos 50.

Na capital paulista ele foi responsável pela criação da Escola Livre de Música, ligada à Sociedade Pró-Arte, à rua Sergipe, bairro de Higienópolis, onde teve vários alunos, como Klaus-Dieter Wolff, Isaac Karabtchevsky, Roberto Schnorrenberg, Damiano Cozzella, Olivier Toni e Roberto Martins.

A vinda de Koellreutter a São Paulo foi extremamente frutífera para o meio musical local. Muitos alunos seus despontaram no cenário artístico e atuariam depois em iniciativas próprias. Klaus-Dieter Wolff, regente alemão radicado em São Paulo, e Isaac Karabtchevsky criariam o **Movimento Ars Nova** (Karabtchevsky criaria e dirigiria também o Madrigal Renascentista de Belo Horizonte) e Olivier Toni comandaria a **Orquestra de Câmara de São Paulo**.

Segundo Gilberto Mendes, a **Orquestra de Câmara de São Paulo** e o movimento **Ars Nova** foram as duas atividades musicais mais importantes na São Paulo dos anos 50. Estes dois núcleos seriam os geradores do futuro movimento Música Nova, pois foi justamente por meio de membros do Ars Nova e do trabalho junto à Orquestra de Câmara de São Paulo que nasceu o Festival Música Nova.

O Ars Nova teve ainda como co-fundador o maestro Diogo Pacheco e o grupo fazia um movimento pela divulgação tanto da música antiga quanto da vanguarda. Para isso, contavam com um madrigal e um quarteto vocal, formado por Klaus-Dieter Wolff, o próprio Pacheco, que começou sua carreira como cantor, Mariajosé de Carvalho, mulher de Pacheco, e Dilza de Freitas Borges, também cantora. Além da música, apresentavam oralizações de Poesia Concreta.

Figura 02 - Klaus-Dieter Wolff, Diogo Pacheco, Mariajosé e Dilza Freitas (1956)

Klaus-Dieter fundou e regeu o Conjunto Coral de Câmara em São Paulo e costumava vir à cidade de Santos para passar os fins de semana. Apresentava-se sempre no litoral e acabou por criar e dirigir, em 1961, o Madrigal Ars Viva, apoiado pela Sociedade Ars Viva.

Como bem assinala Salles⁴⁰, a proximidade entre música antiga e vanguarda, (como se dava no Ars Nova) tão em voga naqueles anos, “pode ser assim percebida como uma reação à hegemonia do paradigma da tonalidade”, inclusive o resgate de instrumentos de época, proporcionando “uma relativização do sistema temperado que afetou compositores contemporâneos”.

⁴⁰ Paulo de Tarso Salles. Op. cit., p. 64.

Em 29 de abril de 1961 o Madrigal Ars Viva iniciou suas atividades. Gilberto Mendes e Klaus-Dieter Wolff conheceram-se em Santos, durante um concerto coral na Igreja do Embaré, regido por Wolff, e em pouco tempo se uniram para formar a Sociedade Ars Viva, com o claro projeto de divulgar a música antiga e contemporânea, inclusive esse termo fez parte do estatuto da Sociedade.

Segundo destaca Antonio Eduardo Santos⁴¹, o Ars Viva foi um grande difusor da Música Nova, funcionando como o “laboratório musical” e o “formador” de compositores que vivenciaram o ambiente experimental dos anos 60 e 70.

... o Madrigal Ars Viva apareceu num momento em que, havia no ar um desejo de resgate da música renascentista, ao mesmo tempo em que se tornava mais conhecido o MOVIMENTO MÚSICA NOVA. Uma tendência logo captada pelos compositores Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira, e também das professoras Adriana Oliveira e Dulce Fonseca, do Conservatório Lavignac.

O Conservatório Lavignac, em Santos, foi, ao que se sabe, o primeiro conservatório a ministrar um curso de Iniciação à Música Contemporânea, a cargo do professor e compositor Willy Corrêa de Oliveira, no início da década de 60⁴².

Pelo menos dois compositores podem ser apontados claramente dentro dessa perspectiva eventual do Ars Viva como núcleo formador de compositores: Gil Nuno Vaz e Roberto Martins. Martins ingressou no Ars Viva em 1965 e Vaz em fins de 1970. Ambos passaram a compor e ter suas peças apresentadas pelo grupo no Festival Música Nova. Roberto Martins passaria a reger o Madrigal, após a morte de Wolff.

Figura 03 - Roberto Martins, em foto do CD *Música Nova para vozes* do Madrigal Ars Viva.

⁴¹ Antonio Eduardo Santos. *Os (des)caminhos do Festival Música Nova*, pp.70, 73.

⁴² *Ibid.*, p. 90.

O grupo Música Nova foi surgindo a partir de um envolvimento de alguns compositores em torno da Orquestra de Câmara de São Paulo: Gilberto Mendes, Rogério Duprat e Willy Corrêa de Oliveira, que veio morar em Santos e ficou amigo de Mendes. Diz Mendes: “A gente fala assim em grupo, mas foi um grupo muito efêmero”⁴³.

A Orquestra de Câmara de São Paulo, regida por Olivier Toni, apresentava um repertório variado, incluindo composições de vanguarda. O primeiro compositor do grupo a ter uma peça sua executada pela orquestra foi Rogério Duprat, em 1958, depois Gilberto Mendes, em 1960 – ambas as obras eram seriais. Um ano antes, 1959, Mendes vai para a Europa e traz muito material da *Neue Musik*.

Em fins de 1961, foi realizado um concerto em conjunto. Relembra Mendes:

Em dezembro de 1961, um grande concerto, junto à VI Bienal de São Paulo, foi feito no Teatro Cultura Artística, transmitido ao vivo pela TV Excelsior. Cada um fez uma obra especial. Eu fiz *Música para 12 Instrumentos*, com técnica dodecafônica, o Willy fez *Música para Marta* para grupo de câmara também, o Rogério fez *Organismo*, um poema do Décio Pignatari, com orquestra e solistas de canto, o Cozzella compôs *Homenagem a Webern* para piano (não fez especialmente para o evento - ele já a tinha apresentado antes), além de um quarteto de Maiusumi, compositor japonês de vanguarda, Pierre Boulez, as *Estruturas*, parte delas com David Machado e Paulo Herculano, e a *Peça para Piano* n.º 9 de Stockhausen, com Gilberto Tinetti, que nunca mais se interessou por vanguarda. Então foi a primeira vez que nós nos apresentamos juntos e tenho a impressão que foi a primeira vez que se tocou Stockhausen e Boulez no Brasil. Aí nós passamos a ter essa noção de grupo, a conversar, a nos ver mais⁴⁴.

O grupo, até então, estava formado por Gilberto Mendes, Willy Corrêa de Oliveira, Rogério Duprat, Regis Duprat, Damiano Cozzella e Olivier Toni.

Já o Manifesto Música Nova⁴⁵ só seria assinado em março de 1963, e seis meses depois houve um debate sobre ele no Teatro de Arena, em São Paulo. O compositor Marlos Nobre, que estava em início de carreira, era a voz contrária ao grupo. Essa discussão foi patrocinada pelos membros do Música Nova residentes em São Paulo, em especial Rogério Duprat e Olivier Toni, além de Décio Pignatari, da Poesia Concreta.

⁴³ Em entrevista concedida à autora em 14/03/2003.

⁴⁴ Idem.

⁴⁵ Publicado na Revista *Invenção* n.º 3, em junho de 1963, de São Paulo, e reproduzido na *Revista Musical Chilena*.

Uma outra polêmica aconteceu também, desta vez em um grande debate no jornal *A Gazeta*, ainda em 1963. Na opinião de Mendes, esses debates eram uma demonstração da postura mais crítica dos adeptos da vanguarda em relação ao grupo nacionalista:

A gente estava se insurgindo contra essa gente. Achávamos que a vida musical brasileira estava um marasmo nacionalista. O próprio “Partidão” era responsável por isso. Nós mesmos fomos nacionalistas, estávamos voltando à vanguarda, tínhamos um passado nacionalista. Mas o Toni (à frente da Orquestra de Câmara de São Paulo) tocava as duas alas; na hora de escolher a programação ele era imparcial. Até porque ele foi aluno do Guarnieri e do Koellreutter, os dois extremos. Então ele tocava música do Oswaldo Lacerda, Theodoro Nogueira, da escola do Guarnieri também⁴⁶.

Pode-se dizer que o movimento Música Nova é, em certa medida, o continuador de, pelo menos, um forte princípio estético herdado tanto do Modernismo, da Semana de 22, de Mário de Andrade, quanto do Música Viva, de H. J. Koellreutter, que foi o tema recorrente da ruptura com o passado, a busca da inovação, da atualização técnica, de se integrar ao mundo. Neste sentido, o grupo Música Nova (e o Festival como um “bem simbólico” conseqüente) foi o último representante, na área da música erudita, na busca pelo novo, e atravessou os 40 anos finais do século XX interagindo, participando das linhas que iam compondo novos sistemas.

Na política cultural oficial, a corrente nacionalista tinha a preferência, enquanto que a vanguarda ganhava uma posição cada vez mais centralizada em um pequeno grupo. No debate do jornal *A Gazeta*, quem atacou o Manifesto Música Nova foi o professor santista Sá Porto, que era músico, e estudava com Camargo Guarnieri. Mendes supõe que talvez Sá Porto tenha debatido a pedido de Guarnieri, por este não querer discutir diretamente contra o grupo, já devido à experiência dele contra Koellreutter. Segundo Mendes, Sá Porto tinha base filosófica, era um homem muito bem informado, que soube expressar em alto nível a sua opinião contrária à vanguarda.

Quem refutou Sá Porto na *Gazeta* foi Rogério Duprat, que de acordo com Mendes, “também respondeu com um grande embasamento filosófico – ele é um homem culto. Aquele Manifesto (Música Nova) é praticamente do Rogério, a gente tinha as idéias, mas basicamente o principal foi dele”⁴⁷.

⁴⁶ Em entrevista concedida à autora em 14/03/2003.

⁴⁷ Idem.

Em Santos, Geraldo Ferraz⁴⁸, então redator chefe do jornal *A Tribuna*, avisou Gilberto Mendes que Sá Porto estava querendo publicar também aquele artigo contrário à vanguarda. Então, Mendes respondeu em Santos. “Eu respondi em tão alto nível que ele ficou meu amigo depois. Acho que foi porque eu falei que, apesar de tudo, o debate com a gente estava vindo de um compositor. Acho que ele gostou de eu tê-lo chamado de compositor.”

Iniciando o ciclo de 40 anos do Festival Música Nova, durante os três primeiros anos houve ainda duras críticas ao evento. Diz Mendes: “A crítica detestava a gente, o Caldeira Filho era um deles”.

João da Cunha Caldeira Filho foi professor do renomado Conservatório Musical de Santos, junto com outros grandes nomes como Savino de Benedictis e a pianista Antonieta Rudge (a proprietária do Conservatório). Segundo Mendes, na primeira crítica que Caldeira escreveu sobre uma peça (serial) de Mendes, ele saudou o compositor que estava nascendo (Mendes), mas já manifestou seu desagrado à escolha do caminho pela vanguarda.

E daí pra frente ele só me criticava. Menos quando eu fazia – eu digo que eu sou três compositores ao mesmo tempo; eu componho em vários gêneros – alguma coisa nacionalista para o Madrigal Ars Viva, aí ele elogiava, gostava. Por nacionalista eu quero dizer tonal, dentro da tradição da música. E uma vez ou outra ele elogiava; lembro que ele elogiou o *Astigmatour*, ele achou engraçado, achou que era uma bobagem, mas tinha uma certa coisa assim⁴⁹.

Carlos Zeron realizou, em 1991, uma análise da fundamentação política em torno do grupo Música Nova e principalmente os caminhos de dois compositores do grupo – Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira. Para Zeron⁵⁰, o Música Nova estava coerente com outras formas de Arte pós-64: Arena, Oficina, Opinião; Cinema Novo e Cinema Marginal, CPC's da UNE; a Poesia Concreta; a canção de protesto e de certa parte até o Tropicalismo. Resumindo o pensamento do autor, Zeron considera quatro pontos de união para qualificar os signatários do Manifesto de 63 como um grupo:

⁴⁸ Jornalista de larga experiência, Geraldo Ferraz foi o segundo marido de Patrícia Galvão, a Pagu. Mudou-se para Santos, em busca de um ritmo de vida mais calmo porque era cardíaco. Ele dirigiu o jornal *A Tribuna* em Santos e foi responsável pela página literária do periódico.

⁴⁹ Em entrevista concedida à autora em 14/03/2003.

⁵⁰ Carlos A. M. R. Zeron, *Fundamentos histórico-políticos da Música Nova e da Música engajada no Brasil a partir de 1962: o salto do tigre de papel*, pp. 27,34.

1. Adoção da política cultural do PCB, mesmo com a divisão interna sobre uso do Nacionalismo;
2. Colaboração com os poetas concretistas;
3. Respaldo e projeção no exterior, por meio de citações em artigos, estréias de obras em Festivais e o próprio Festival Música Nova de Santos;
4. O fato de que os membros do Grupo Música Nova passam da vanguarda e se “dissolvem” em: de um lado, atuações no Mercado e na Indústria Cultural, em especial Rogério Duprat e Damiano Cozzella, e, do lado oposto, a vinculação política no início da década de 80 – engajamento – de Willy Corrêa de Oliveira e Gilberto Mendes.

A dissolução de parte do grupo Música Nova (Cozzella e Duprat) em atuações na Indústria Cultural, lembra um pouco a questão do “refluxo”, usando o termo de Ridenti.⁵¹ Esse autor sustenta que “o florescimento cultural revolucionário dos anos 60” – Teatros Arena, Oficina e Opinião, literatura e música engajadas (Chico Buarque em especial), CPC’s, Cinema Novo, artes plásticas, tropicalismo (Caetano Veloso em especial) – sofreu paulatinamente um refluxo, devido à ditadura e suas consequências (censura, prisões, torturas, exílios, mortes, revisão crítica), levando aqueles artistas e intelectuais a serem incorporados pela Indústria Cultural – os que antes eram severos críticos do modo de vida capitalista, passaram a se preocupar com o seu bem estar individual e sua carreira profissional. Renato Ortiz⁵² também analisou essa diluição – ou uma modernização conservadora pós-ditadura – das frentes de luta, por conta do avanço de uma Indústria Cultural forte no Brasil – indústria fonográfica, editorial, meios de comunicação – televisão principalmente. Essa modernização aconteceu justamente nos anos da ditadura e a diluição atingiu seu ponto máximo nos anos da chamada Nova República.

Segundo Zeron⁵³, os princípios estético-políticos do Manifesto logo se exaurem por conta do golpe de 64, do acirramento da situação em 68, da censura, da desestrutura do PCB e a própria crise da vanguarda em fins de 60 e início de 70 frente à Indústria Cultural. Na sequência, os *neodadaístas cageanos*⁵⁴ Duprat e Cozzella vão para a indústria de consumo

⁵¹ Marcelo Ridenti, *Em busca do povo brasileiro: do CPC à era da TV*.

⁵² Renato Ortiz, *A moderna tradição brasileira cultura brasileira e indústria cultural*.

⁵³ Carlos A. M. R. Zeron. Op. cit., pp.76-81.

⁵⁴ A polarização entre *cageanos* e estruturalistas, advindos de Darmstadt, logo foi cunhada e difundida na comunidade musical erudita brasileira, principalmente após uma entrevista de Julio Medaglia com os quatro compositores do Música Nova, Mendes, Willy, Duprat e Cozzella, em 1967, para o *Suplemento Literário* do jornal *O Estado de São Paulo* (“Música, Não-música, Anti-música”, 22/04/1967).

fazer *jingles* e junto com Júlio Medaglia rumam para o Tropicalismo. Já Willy e Gilberto, ainda fortemente ligados à vanguarda, aprofundam-se na pesquisa das linguagens musicais, pois ambos querem a música como “máquina-ferramenta” politicamente envolvida e sem visar mercado.

Praticamente todos os signatários do Manifesto já haviam feito trabalhos na área publicitária, lembrando ainda dois nomes menos apresentados: Sandino Hohagen foi para o cinema e Alexandre Paschoal, televisão, passando por um período na TV Cultura⁵⁵.

Rogério Duprat (RD), em entrevista a Irineu Guerrini Jr. (IGJ), afirmou⁵⁶:

RD Quando voltamos para São Paulo [de Brasília], em 1966, estávamos desempregados. Tivemos que repensar tudo. Então essa coisa mais estetizante da música erudita teve de ficar descansando algum tempo porque a batalha era pelo feijão das crianças. Eu tinha três filhos... Tínhamos todos que comer. A maldita humanidade é viciada em comer... O Júlio Medaglia também estava por aqui, era nosso amigo e nos ajudou muito. Eu trabalhei para a Rhodia por algum tempo. Voltei a fazer propaganda. Nesse tempo eu trabalhava numa agência, na Thompson. O Décio Pignatari também trabalhava numa agência. Então, todos os que puderam nos ajudar, nos deram um trabalho aqui, outro ali. (...) Com isso eu comecei a fazer outras trilhas. Se eu tivesse em melhor situação não faria. O Massimo [Barro] me ajudou (...) Ele sabia que eu precisava. Então eu fiz alguns filmes que se estivesse melhor de grana eu não teria feito.

IGJ Mas isso não deixa de estar coerente com o manifesto Música Nova que vocês assinaram, quando diz que o músico tem que compor por encomenda e tem que ter em mente todas essas formas audiovisuais.

RD Sim, mas não com tanta ansiedade. Nós tínhamos pensado em fazer tudo isso, mas... escolhendo, enfim... O manifesto Música Nova era isso. Acabava a música de concerto... Mas a necessidade levou a gente por outros caminhos. Por exemplo, trabalhei demais com a Rhodia, em salões de moda.

Essa autocrítica de Duprat é atual, porém, como afirma Zeron, na época o grupo se dividiu por causa do “binômio produção-consumo”. Duprat e Cozzella declararam o “fim da música” por causa da contradição entre público e produção. O projeto cultural, politicamente orientado, se perde em favor do capital. Há as declarações de um lado e de outro do Grupo sobre a validade ou não da adequação da arte de vanguarda ao mercado.

⁵⁵ Informação obtida no trabalho de Irineu Guerrini Jr. *A música no cinema brasileiro dos anos sessenta – inovação e diálogo*, p. 75.

⁵⁶ *Ibid.*, pp. 256-257.

Partindo desses conceitos acima apresentados, a grande contradição entre o grupo popular, via canção de protesto, e o erudito, via Música Nova, é que, mesmo com a abertura política na década de 80, aponta-se um refluxo ou uma diluição do trabalho revolucionário ou contestador da maioria dos artistas de linha popular, enquanto que ao grupo do erudito, a década de 80 passou a representar a tendência da chamada “música politicamente engajada”, com um debate sobre essa temática, além da vinda dos maiores representantes desse gênero para o Festival Música Nova. O desgaste sofrido nos anos da ditadura atingiu em cheio os músicos da MPB, mas na área erudita isso rebateu de uma forma diferente, mais atenuada pela própria ignorância de uma censura iletrada no tema Música Nova.

1.4. O Festival Música Nova

Em 1962 Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira, que nesta época já morava em Santos, foram juntos para a Europa, conhecer o que estava sendo feito em termos de Música. Na volta a Santos, foram escolhidos para participar da Comissão de Cultura⁵⁷. Na condição de membros da Comissão de Cultura, Affonso Vitalli e Narciso de Andrade incumbiram Gilberto Mendes, Willy Corrêa, o escritor Roldão Mendes Rosa e outras pessoas ligadas a Arte e Cultura em Santos de realizar em suas respectivas áreas um evento na cidade. E foi nessa oportunidade que Mendes inaugurou o Festival Música Nova, com o nome de Semana da Música Contemporânea. Interessante lembrar que a Semana também foi um evento comemorativo aos 40 anos da Semana de Arte Moderna de 22, inclusive trazendo o escritor Menotti Del Picchia para a cidade.

No início, o Festival não teve nenhum tipo de caracterização política, mas só estética. Foi uma tomada de posição a favor de uma música nova que não tinha espaço para ser mostrada. Segundo Mendes, era um festival não profissional e que “nasceu para mostrar a nossa música”.

Esse festival era realmente para mostrar a nossa música, que era só a nossa. Aí aos poucos foi conseguindo adeptos. Com o Festival aos poucos foram se chegando a nós, Rodolfo Coelho de Souza, Delamar Alvarenga que foi pra Alemanha e já morreu, o Jamil Maluf, que começou como compositor e

⁵⁷ O esquema de organização da cultura na cidade de Santos era por meio da Comissão de Cultura e seus membros, que não eram remunerados para isso, e coordenavam toda a atividade cultural da cidade. Gilberto Mendes fez parte dessa Comissão por três vezes.

pianista, e se apresentou algumas vezes no Festival. Então começaram a surgir adeptos.

Em Santos, um cidadão que morava aqui e que era aluno do Guarneri, Almeida Prado, começou a me procurar. Vivia na minha casa, tanto que volta e meia ele diz que foi meu aluno – ele nunca foi meu aluno – mas ele diz que foi porque aquelas conversas que ele teve comigo foram verdadeiras aulas. Mas aí ele queria se apresentar no Festival, e eu dizia a ele que o nosso Festival nasceu esteticamente pra fazer face à escola do Guarneri. Ele teria que fazer uma música no estilo da gente.

Eu sou o responsável pela mudança do Almeida Prado. Ele largou o Guarneri, mudou a sua linha para entrar no nosso Festival (na edição de 1968). Ele mudou a linha e foi em frente. Foi à Europa e se desenvolveu nessa área. Só que ele ainda guarda muita coisa guarnerista dele, como eu guardo muita coisa também do meu momento nacionalista⁵⁸.

Mas se por um lado a crítica demorava a aceitar a música nova, a Imprensa em geral dava espaço às novidades, às polêmicas geradas e também aos escândalos criados pelos espetáculos de vanguarda. Mendes relembra o famoso concerto de Diogo Pacheco no Teatro Municipal de São Paulo em 1965, “comparável a Semana de 22”. Houve matéria de página inteira no *Jornal do Brasil* e no *Correio da Manhã*, ambos do Rio de Janeiro, no *Última Hora* de São Paulo, e em todos os jornais de São Paulo. O *Última Hora*, em especial, pôs na primeira página a confusão gerada no Municipal por causa da música apresentada já era a primeira vez que se mostrava no Teatro Municipal de São Paulo um concerto só de música de vanguarda dos anos 60. Pignatari analisou esta apresentação memorável⁵⁹.

E durante o percurso inicial do Festival, a imprensa continuou a comparecer e oferecer espaço para a música nova. Diz Mendes:

Eu lembro que quando *Santos Football Music* estreou (1969) houve várias matérias: *Veja*, *Istoé*, tinha um programa de televisão com uma artista de teatro que fazia, a Karin Rodrigues, e que me chamou para uma entrevista. “Desciam” a Santos. A revista *Veja* veio sete vezes cobrir o Festival e uma vez veio esse economista, que tem formação musical, o Luiz Nassif, que estava começando no jornalismo.

Mas então por causa desse apoio maciço da mídia, o Festival ficou muito famoso, mas não que gostassem da nossa música propriamente dita, era por causa do escandaloso que era pra eles. Não é que fosse uma música que a gente pretendesse causar escândalo, era pela própria natureza de ser diferente.

Aí a coisa começou a se espalhar. O próprio Koellreutter formou na Bahia um núcleo lá meio ligado a nós – um olhava ao outro com simpatia. Aí

⁵⁸ Em entrevista concedida à autora em 14/03/2003.

⁵⁹ Décio Pignatari. *Informação. Linguagem. Comunicação*.

fiquei amigo do Lindemberg Cardoso, do Cerqueira... foi se formando uma rede⁶⁰.

A questão política no Festival foi entrando aos poucos e a primeira grande demonstração disso foi a própria parada forçada no Festival depois do Golpe de 64. Os três anos iniciais do Festival foram 1962, 1963 e 1964 (dois meses antes do Golpe), já tendo sido abaladas as condições econômicas e político-sociais do país para a continuidade do evento.

Desde 1962, quando surgiu como Semana de Música Contemporânea, o evento recebeu denominações semelhantes: Festival Música Nova, na segunda e terceira edições, em 1963 e 1964; Semana de Música de Vanguarda, quando retorna em 1968; volta ao título de Festival Música Nova, em 1969; Festival da Primavera, em 1970; Festival Música Nova, em 1971; VIII Temporada de Música Nova, em 1972; IX Festival Música Nova em 1973 e daqui por diante fixou essa nomenclatura e a numeração progressiva.

Política e Artes sempre foram assuntos de interesse de Gilberto Mendes – é fartamente lembrada a alegoria que se faz ao ano em que ele nasceu – 1922 – o ano da Semana de Arte Moderna e da implantação do Partido Comunista Brasileiro. Em sua juventude, Mendes havia pertencido a uma célula do Partido Comunista em Santos, que promovia a divulgação do Marxismo por meio de palestras, clandestinamente, porque o Partido já estava proibido. Por isso, após o golpe de 64 Mendes mantinha um certo receio de ser preso por causa dessa sua atuação de esquerda, se é que havia restado alguma informação a respeito dessa célula do Partido, mas durante os piores anos da ditadura nada de grave aconteceu além de um agente que vigiava as noites de concertos do Festival, mas que deixava passar muita coisa porque não tinha capacidade para discernir – só um e outro incidente aconteceram⁶¹.

Em 1968, com a assinatura do Ato Institucional n.º 5 pelo general Costa e Silva, a situação piorou muito nas relações entre governo e população. Esclarece Mendes: “Teve o golpe de 64 e o de 68. Em 68 é que a coisa ‘engrossou’ mesmo. Em 64, derrubaram o Jango, depois teve o Castelo Branco. O Festival parou três anos. Parou e podia ter acabado até”.

⁶⁰ Em entrevista concedida à autora em 14/03/2003.

⁶¹ Esse aspecto é analisado no Capítulo 3.

Figura 04 - Gilberto Mendes compondo em sua residência, em Santos.

A cidade de Santos após o Golpe de 64 ficou sob intervenção federal. O prefeito José Gomes, que era do partido de João Goulart, teve seus direitos cassados e o comandante Fernando Ridel assumiu a prefeitura. Um ano após o Golpe, Santos teve eleições em 1965 e foi eleito para prefeito o candidato Silvio Fernandes Lopes, do MDB, que teve apoio do Partido Comunista, que como não tinha candidato sempre apoiava àquele mais à esquerda.

O prefeito Silvio Fernandes Lopes indicou o jornalista santista Evêncio da Quinta para a comissão municipal de Cultura, pois ainda não existia uma secretaria de Cultura. Com a atuação de Evêncio da Quinta à frente da Comissão, o Música Nova recomeçou em 1968⁶². Evêncio chamou Gilberto Mendes e pediu-lhe que elaborasse uma Semana de Música de Vanguarda. A diferença em relação aos três primeiros anos iniciais é que Mendes trouxe pessoas de fora do grupo Música Nova ou do círculo da Orquestra de Câmara de São Paulo, para se apresentar na cidade. Pela primeira vez veio uma pessoa do exterior – o uruguaio Conrado Silva⁶³, que havia sido aluno de Héctor Tosar e era um dos organizadores dos *Cursos*

⁶² Nesse mesmo ano, em novembro de 1968, haveria outra eleição em Santos, que elegeu o candidato Esmeraldo Tarquínio (do Movimento Trabalhista Renovador), porém este e seu vice (Osvaldo Justo do MDB) foram cassados logo após a posse. Santos entrou novamente em intervenção federal, com a nomeação do general Bandeira Brasil para governar a cidade, que só retomou sua autonomia em 1982.

⁶³ Antes, em 1963, na segunda edição do Festival, houve a vinda do duo Kontarsky, formado pelos pianistas Alfons e Aloys Kontarsky, porém patrocinada pelo Instituto Goethe da Alemanha.

Latinoamericanos. Willy Corrêa foi quem travou amizade com Conrado Silva, por meio das Bienais de São Paulo:

O Willy disse que havia conhecido um uruguaio interessante, que veio ver a Bienal de São Paulo e procurou conhecer a gente aqui. E eu o convidei para o Festival. Ficou hospedado na minha casa. Pela primeira vez eu apresentei uma pessoa do exterior. Ele ficou meu amigo, às vezes passava férias na minha casa e até em uma dessas ocasiões eu fui o responsável pela contratação dele na Universidade de Brasília porque quando me convidaram para dar aula lá eu não quis, e o Conrado estava em casa, eu chamei-o de lado e disse que eu não poderia ir, que era muito complicado, meus filhos moravam aqui e tal, e eu não queria ir para lá mesmo. O Festival no começo era assim. Cheguei a hospedar uma vez na minha casa o Héctor Tosar e o Coriún Aharonián. Desalojei os meus filhos para abrigá-los. Era um festival pobre – mas era interessante isso: gente sofrida, lutando pela vida. Vieram quatro do Uruguai para o Festival: o Tosar, o Coriún, uma cantora e uma pianista. As duas ficaram em casa de moças do Ars Viva e os dois ficaram na minha casa.

Quanto à cobertura do evento nessa ocasião, Mendes relembra que Diogo Pacheco, que escrevia sobre música no jornal *O Estado de S. Paulo*, veio cobrir o Festival e escreveu seis artigos.

Após esta ligação internacional do Festival com o uruguaio Conrado Silva, o Festival entraria em uma fase de grande colaboração com compositores estrangeiros que vinham pelo conceito que o Festival havia conquistado. Segundo Mendes:

Estava aberta a brecha, e sempre nos movemos muito no sentido de estar com gente aproximada ideologicamente. Mesmo sendo grande compositor, se fosse “fascistão”... poderíamos até admirar a música dele, mas não queríamos conversa. Então a gente sempre procurou estar ligado com gente assim aproximada ideologicamente. Alguns não – eram neutros –, mas trazer um renomado fascista não, nem pisaria. No Festival ainda pisaria, de repente, pode pisar um Stockhausen se ele quisesse vir, já pisou o filho⁶⁴. Mas no *Curso Latinoamericano* jamais – era ponto de honra, o Stockhausen jamais pisaria. O Luigi Nono esteve lá (nos *Cursos*). Muita gente boa mesmo, não precisava ser de esquerda, mas no mínimo generosa, aberta. Mas não gente ligada ao poder. No Brasil equivale dizer gente ligada ao Itamaraty, gente que foi protegida pelo Itamaraty durante a ditadura, que se valeu da ditadura, que foi apadrinhado⁶⁵.

⁶⁴ Marcus Stockhausen esteve no Festival Música em 1998.

⁶⁵ Em entrevista concedida à autora em 14/03/2003.

Outro exemplo de ajuda para a realização do Festival, Mendes deu em entrevista concedida ao fanzine *Enfoco* dos alunos da Faculdade Católica de Comunicação Social de Santos (atual UniSantos), afirmando que o apoio institucional veio, indiretamente, da prefeitura de Santos, quando nos 70' houve a intervenção militar no município:

Tinha gente nos bastidores [da Prefeitura] que se interessava [pelo Festival]. Uma funcionária do Departamento de Cultura que nos ajudou muito foi a Jurema⁶⁶, por exemplo, quando houve a intervenção. Nós esperávamos ficar anos sem fazer nada, com os militares no poder. No entanto, Jurema intercedia junto ao secretário de Cultura e tudo bem. (...) Ela me chamou para fazer um festival de música. Chamou-se “Festival da Primavera”, porque tinha de ser assim naquela época... para entrar novamente de mansinho. Mas foi rigorosamente um festival de música contemporânea⁶⁷.

Em 1981 o Festival novamente esteve ameaçado de não acontecer por uma aparente falta de verba. A prefeitura santista negou a quantia à Sociedade Ars Viva que promovia o evento. Porém, Mendes foi a um jornal local, *A Tribuna*, e relatou à editora da área cultural, Ana Maria Pereira Sachetto, o que estava acontecendo. O tom do artigo foi indignado, instigando a opinião pública por meio da relação entre o pequeno custo do encontro e o retorno em termos de renome que o Festival já havia adquirido, citando publicações como a *Arte Brasileira* (editada pelo Itamaraty e pela Editora Abril) e os *Boletins Interamericanos de Música* (da Organização dos Estados Americanos – OEA, editados em Washington). Era relatado que o nome da cidade de Santos se internacionalizava graças ao Festival. Poucos dias depois desse artigo, Mendes foi chamado ao gabinete do prefeito indicado Paulo Gomes Barbosa, que prontamente reverteu a situação e o Festival Música Nova pôde continuar.

O então prefeito Barbosa fôra nomeado pelo governo militar, mas em 2002, em plena situação democrática, a prefeitura de Santos novamente mostrou seu descaso com o evento. Com a destinação da mesma verba irrisória de sempre, dessa vez a Secretaria de Cultura impossibilitou a apresentação da Orquestra Sinfônica de Santos no Festival, devido ao cancelamento dos ensaios por falta de transporte dos músicos: ao findar a licitação do ônibus que transportava os músicos entre Santos e São Paulo (grande parte dos integrantes a orquestra vem da capital), não haveria tempo hábil para se contratar outra empresa. O maestro Gustavo Petri teve de cancelar a participação da Orquestra na abertura. Diante do impasse,

⁶⁶Jurema Gonçalves é mãe do atual vice-prefeito de Santos, Antonio Carlos Gonçalves, e foi homenageada no 40.º Festival, junto com Affonso Vitali, pela colaboração na continuidade do Festival.

⁶⁷Sem identificação de autor. “O meu ideal era ser compositor de um Brasil socialista” in *Enfoco*, pp. 7-15.

Gilberto Mendes, que comemoraria seus 80 anos durante o Festival, cancelou a mostra. Houve muitas reações no jornal local e na imprensa de São Paulo e especializada (revista *Bravo!*), no entanto, não houve acordo.

Na outra ponta, respondendo às críticas da classe artística e acadêmica, até a relação “custo-benefício” do Festival foi questionada pelo secretário de Cultura. Foi um momento delicado para os artistas santistas que inclusive compararam o fato com a época da ditadura (quando o Festival parou por três anos: 1965 a 1967), na qual os motivos eram bem outros, menos mercantilistas do que os expostos pelo próprio secretário de Cultura, mais preocupado com a falta de retorno econômico do evento para a cidade. Ou seja, a Cultura para ele deveria ser somente a de massa.

Em 2005, durante o 40.º Festival, o Centro Universitário Mariantonia, da Universidade de São Paulo⁶⁸, promoveu um debate intitulado “Festival Música Nova e a política cultural”, no qual foi justamente abordado esse posicionamento inconstante dos órgãos oficiais promotores da Cultura – secretarias e ministério (MinC) – em relação ao apoio formal ao evento. Mesmo configurando-se no mais antigo festival das Américas, e um dos mais antigos no circuito mundial, o Música Nova continua sendo tratado de forma imprópria pelas autoridades.

⁶⁸ Após a parada do Festival em 2002, por falta de apoio da prefeitura de Santos, o Festival Música Nova tem estado nas mãos do Centro Mariantonia da Universidade de São Paulo, com coordenação de Lorenzo Mammi. Em Santos, o maestro da Sinfônica, Gustavo Petri, é o responsável pela coordenação local. Gilberto Mendes continua na direção artística e está muito satisfeito com os rumos do evento.

2. As origens dos *Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea*

Há, de fato, uma relação dialética entre história e indivíduo, a história certamente provendo o individual com um desafio, mas o indivíduo em contrapartida remodelando a história, a qual nunca mais será a mesma depois dele.
(Pierre Boulez. “Aesthetics and the Fetishists” in *Orientations*)

As origens dos *Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea* estão relacionadas com a atuação de um grupo de jovens compositores uruguaios ligados a Héctor Tosar (1923-1999). Esse grupo formaria o *Núcleo Música Nueva de Montevideo* e alguns de seus membros engendrariam a realização dos *Cursos*.

Segundo Cáceres¹:

Sin duda alguna los impulsores de esta magna iniciativa fueron el compositor Coriún Aharonián (Uruguay) y la compositora Graciela Paraskevaidis (Argentina-Uruguay). Tampoco puede desconocerse el empuje prestado por los compositores Héctor Tosar, Miguel Marozzi, María Teresa Sande, todos ellos uruguayos, por Emilio Mendoza (Venezuela), José María Neves (Brasil) y Conrado Silva (Uruguay-Brasil).

Héctor Tosar foi o compositor de maior destaque no Uruguai da segunda metade do século XX. Sua atividade profissional foi intensa também como professor, concertista, regente e júri de concursos internacionais de composição. Além de professor em instituições formais de ensino, dedicou-se a aulas particulares de Composição. Um grupo de jovens alunos seus entraria em definitivo para o cenário musical do Uruguai: Ariel Martínez, Conrado Silva, Daniel Viglietti² e Coriún Aharonián, ao se constituírem fundadores do *Núcleo Música Nueva de Montevideo*.

Esse grupo decidiu realizar um “*Encuentro de Música Aleatoria*” em novembro de 1966 – seu primeiro empreendimento em conjunto. O evento convulsionou o meio musical erudito da capital uruguaia, não tanto por parte do público, mas a crítica ficou indignada com

¹ Eduardo Cáceres. “Los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea – una alternativa diferente” in *Revista Musical Chilena*, p. 46.

² O uruguaio Viglietti (1939-) é um ícone da canção latino-americana. Foi preso logo no início da ditadura uruguaia e uma campanha realizada no exterior, encabeçada por nomes como Jean Paul Sartre, François Mitterrand, Júlio Cortázar e Oscar Niemeyer, o colocou em liberdade. Esteve exilado do Uruguai por 10 anos. Teve ligações com Chico Buarque e os cubanos da *Nueva Trova*, Pablo Milanés e Silvio Rodríguez.

a linguagem de vanguarda apresentada e a polêmica alastrou-se em vários órgãos da Imprensa³.

O *Núcleo Música Nueva* cresceu e se formalizou como instituição em 1968, com a adesão de inúmeros compositores e intérpretes. Entretanto, o concerto inaugural do *Núcleo*, que ocorreria no Centro Cultural de Música, em Montevideu, foi cancelado devido à morte de um estudante. Os músicos deste concerto - uruguaios e estrangeiros - decidiram pelo cancelamento como um gesto de solidariedade.

Segundo Aharonián⁴, Tosar estabelecerá uma intensa relação dialética com estes alunos particulares – uma geração “vanguardizada”, bem informada a respeito das tendências criativas vindas de fora e já experimentadores. Tosar aceitará em 1968 ser presidente honorário do *Núcleo Música Nueva*, que se tornaria um ponto de permanente atividade na difusão da criação musical contemporânea e um espaço de incessante discussão em torno da problemática do compositor.

Paralelamente ao Núcleo, foi criada a *Sociedad Uruguaya de Música Contemporánea* (SUMC), que em 1974 se tornaria filial da Sociedade Internacional de Música Contemporânea, uma agrupação de compositores, à qual Tosar será presidente até 1987.

No final de 1970, Tosar também aceitou o convite dos músicos do *Núcleo Música Nueva* para co-organizar o primeiro *Curso Latinoamericano de Música Contemporánea*, apoiando-se em um trabalho inicial da SUMC. Foi presidente da comissão organizadora dos *Cursos* de 1971 a 1977, quando entregou a presidência ao compositor e musicólogo brasileiro José Maria Neves.

Tanto Aharonián quanto Cáceres⁵ afirmam as características dos cursos como únicos no gênero na América Latina. Segundo Aharonián os *Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea* foram estabelecidos como “*cursos intensivos de temporada, itinerantes, de carácter militante, y autofinanciados, evitando dependencias de gobiernos y organismos de cualquier índole*”⁶. Cáceres atenta ainda para o fato de não haver exclusividade da música erudita nos *Cursos*; os gêneros de música popular, indígena e de raiz folclórica eram trabalhados regularmente. Eram dirigidos a músicos jovens da América Latina: compositores,

³ Coriún Aharonián. *Héctor Tosar – compositor uruguayo*, p. 106.

⁴ *Ibid.*, pp. 53-54.

⁵ Eduardo Cáceres. *Op. cit.*, p. 47.

⁶ Coriún Aharonián. *Op. cit.*, p.106.

intérpretes, musicólogos, educadores, e contaram com a participação de alunos de quase todo o continente americano, além da atuação de docentes de América, Europa, África e Ásia.

Um fator marcante dos *Cursos Latinoamericanos*, lembrado por Gilberto Mendes⁷ é a questão política que permeou o evento, quase como uma diretriz de seus organizadores:

Um ponto de honra dos Cursos Latinoamericanos era só aceitar musicistas de reconhecido caráter, postura política corretíssima, idealismo. Importantes compositores, mas ligados à música oficial, ao *establishment* de seu país, podiam perder as esperanças, porque jamais seriam convidados a participar dos Cursos. Tive a honra de ser muitas vezes convidado e pude atender a quatro deles. Começaram em Piriápolis, Uruguai, e tentaram percorrer toda a América Latina, chegando a ser realizados na Argentina, Venezuela, República Dominicana e muitas vezes no Brasil, onde aconteceu o último, em 1989.

Asuar⁸, Cáceres⁹ e Mendes¹⁰ concordam que os *Cursos Latinoamericanos* eram espaços para comunicação e debates entre professores e alunos, em uma dialética poucas vezes vista, por exemplo, em salas de aula. Essa ficou sendo outra das características marcantes dos *Cursos*. Uma prova disso é que, além das palestras, seminários e oficinas sobre a estética da música nova, havia mesas redondas que proporcionavam discussões acaloradas, geralmente após as audições e concertos, e que debatiam a estética das obras recém-apresentadas, entretanto, inspiradas pela formação ideológica dos presentes e a situação política vivida então na América Latina, essas discussões comentavam não somente a questão musical das obras, mas a importância da inserção sócio-política na obra – críticas como se uma peça musical era “burguesa”, “colonizada”, “passadista” etc. eram possíveis naquele contexto.

O 1.º *Curso* aconteceu em Cerro del Toro, Uruguai, nos arredores do balneário de Piriápolis, próximo a Punta del Este, entre os dias 8 e 22 de dezembro de 1971. Segundo Asuar, tratava-se de um acampamento originalmente destinado para excursões de amantes da Natureza, situado em meio a um bosque perto de uma praia.

⁷ Gilberto Mendes. *Uma Odisséia musical – dos mares do sul à elegância pop/art déco*, p.215.

⁸ José Vicente Asuar. “Cursos Latinoamericanos de Música Contemporânea en Uruguay” in *Revista Musical Chilena*, pp. 79-80.

⁹ Eduardo Cáceres. Op. Cit., pp. 47-48.

¹⁰ Gilberto Mendes, em depoimento à autora, em 14/03/2003.

Além de organizador, Tosar realizou tarefas como docente do evento. Neste primeiro ano, compareceu, entre outros, o compositor italiano Luigi Nono. Como diz Aharonián¹¹ Nono foi “*una de las figuras más significativas - en lo creativo, en lo ético, en lo ideológico de la Europa del siglo XX*” e a vinda de Nono foi de grande validade para Tosar e os compositores latino-americanos mais jovens, presentes ao *Curso*, pois puderam dialogar muito a respeito do papel do compositor latino-americano frente à tradição européia na música erudita. Poucos meses depois do encontro com Nono no 1.º *Curso*, disse Tosar:

*Pienso que lo más importante es el habernos convencido unos a otros de la importancia de nuestra misión, considerándola independiente de la tutela europea a la que estamos acostumbrados. Tenemos ya mucho hecho en este sentido. Suficientes nombres han surgido en los últimos años para darnos un lugar preponderante en cualquier sitio del mundo - e no necesariamente en Europa. Tengo la impresión de que estamos por fin encontrando nuestro lenguaje propio; debemos afrontar, eso sí el peligro que todavía nos representa el excesivo lustre e centelleo de ciertas figuras europeas que muy poco tienen que ofrecernos en realidad*¹².

É interessante essa amostra do pensamento de Tosar, ele que é oriundo de um meio no qual foi muito forte o Nacionalismo. A postura de Nono a favor da independência em relação à música européia e, mais ainda, à vanguarda européia, desmistificou a necessidade de uma referência centralizada nas mãos da Europa.

O seminário de Nono foi intitulado “Música e Sociedade” e ainda participou de um outro em conjunto com mais compositores sobre “novas possibilidades dos instrumentos tradicionais”.

Os demais docentes do 1.º Curso foram: Jan Bark (compositor, trombonista, pedagogo e cineasta sueco), Oscar Bazán (compositor argentino), Eduardo Bértola (compositor argentino), Abel Carlevaro (violonista, compositor e pedagogo uruguaio), Mariano Etkin (compositor argentino), Eduardo H. Galeano (escritor e jornalista uruguaio, autor de *As Veias Abertas da América Latina*), Folke Rabe (compositor, trombonista e pedagogo sueco), Fernando von Reichembach (engenheiro eletrônico argentino), Jorge Risi (violinista uruguaio), além da participação de Conrado Silva (que já estava lecionando na Universidade de Brasília) e de Coriún Aharonián.

¹¹ Coriún Aharonian. Op. cit., p. 59.

¹² *Ibid.*, pp. 59-60.

O 2.º *Curso* continuou em Cerro del Toro e se realizou entre 13 e 22 de dezembro de 1972. Logo em seguida, em 1973, o Uruguai sofreu um golpe militar e uma conseqüente ditadura, que só terminaria 11 anos depois com a eleição para presidente de Julio Maria Sanguinetti, em 1984.

Por coincidência, não houve edição do curso em 1973, pois a equipe organizadora aceitou trocar a data do evento de dezembro de 1973 para janeiro de 1974. O motivo foi que na assembléia de encerramento do 2.º *Curso*, houve uma solicitação por parte de alguns participantes para a mudança, pois o mês de dezembro não era o melhor momento do ano para todos os presentes ali. Como tudo era discutido, a organização acatou a decisão tomada pela maioria na assembléia final.

No início de 1974, o evento voltou a ser feito e os sucessivos *Cursos Latinoamericanos de Música Contemporânea* significaram para os compositores latino-americanos um espaço de confrontação de idéias e de enfoque renovador. Mesmo após a saída forçada do Uruguai de Héctor Tosar, em 1974, destituído pela ditadura militar, por ocasião da intervenção na Universidade Nacional, os *Cursos* continuaram com bastante força.

As 15 edições do evento aconteceram em Uruguai (cinco vezes), Argentina (duas), República Dominicana (uma), Venezuela (uma) e Brasil (seis) e eram divididos em cursos, oficinas, palestras, mesas redondas, audições de gravações e concertos. Nos 18 anos de duração dos cursos, participaram cerca de 70 compositores da América Latina, África, Ásia, Europa e Estados Unidos.

Nestes anos em que Tosar esteve à frente dos *Cursos*, compartilharam com ele as tarefas de organização os seguintes compositores: María Teresa Sande (1971/1972), Miguel Marozzi (1972/ 1976), Conrado Silva (1971/1977), Graciela Paraskevaídís (1975/1977), José Maria Neves (1976/1977) e Coriún Aharonián (1971/1977).

Em depoimento recente¹³, o compositor uruguaio Coriún Aharonián esclareceu as origens e as diretrizes dos *Cursos*. Aprofundando a questão, ele esclarece que muitas vertentes convergiram para a idéia inicial de um evento nos moldes em que foram realizados os *Cursos Latinoamericanos de Música Contemporânea*.

¹³ Depoimento de Coriún Aharonián concedido à autora, em Português, em 27 de setembro de 2004, durante sua vinda ao Fórum Latino-americano de Educação Musical, em São Paulo.

2.1. Situação de isolamento

A primeira vertente que colaborou para a idealização dos *Cursos Latinoamericanos de Música Contemporânea* diz respeito ao que Aharonián chamou de “situação de isolamento”. Por experiência pessoal, ele tinha uma clara percepção de que existia uma situação geral de isolamento na América Latina, além de uma continuidade no esquema colonial de relacionamento entre a América Latina e a Europa, em vários aspectos. Em se tratando de música erudita, a situação colonial residia no fato que o jovem latino-americano tinha poucas ou às vezes nenhuma possibilidade de uma formação consistente na área da música erudita, sobretudo em relação aos níveis comparados aos da Europa.

Para Coriún, isso estava relacionado com a problemática da música na América Latina, da criação musical, do tratamento colonial dado à questão; o modelo seguido continuava sendo o metropolitano. Em sua opinião, a possibilidade de estabelecer contra-modelos era limitada porque para se fazer um contra-modelo seria necessário dominar primeiramente o modelo e, depois disso, tentar contradizê-lo. Para isso é preciso adquirir uma formação de primeiro nível, oposta à “produção provinciana”, como ele diz. Por outro lado, “existe esse isolamento a respeito dos centros de poder, mas também a mitificação desses centros. É uma coisa muito complexa, tem muitas pontas”, afirma Coriún.

Outra coisa era o isolamento mútuo na América Latina. Aharonián explica que entre os compositores que estavam produzindo havia um desconhecimento recíproco sobre o que o outro estava realizando. Além disso, a falta de conhecimento da própria história musical de seu país condenava o músico a sempre começar do zero, “sobretudo porque também em nossos países não existe memória”.

O aspirante a compositor, que deveria conhecer bem o seu próprio passado para ter um conflito, freudianamente falando, para conseguir “matar o pai”, não consegue fazê-lo porque não conhece o pai; não tem pai, não tem avô, não tem tio, não tem nada. Cada vez está começando do zero e cada vez é *naïf*, ingênuo.

Ficava evidente para Aharonián que a situação de isolamento, externo e interno, era um dos fatores que contribuía para deficiência da atividade musical em seu país e na América Latina.

Um outro acontecimento que colaborou para a criação do *Curso* foi o fato de que Coriún e contemporâneos seus já haviam adquirido uma experiência de formação profissional por meio da iniciativa do Instituto Di Tella, em Buenos Aires, no qual o compositor argentino Alberto Ginastera (1916-1983) era diretor do *Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales*, fundado em 1962 e encerrado em 1972.

A idéia desse *Centro* consistia em oferecer por dois anos uma formação muito sólida a jovens compositores da América Latina, escolhidos por concurso de excelência a cada biênio, com limite de idade de 35 anos. Eles receberiam um auxílio financeiro para viver em Buenos Aires, com todos os gastos pagos de transporte, ao compositor e à família, se tivesse. O Di Tella possuía uma equipe de docentes locais, mas trazia docentes muito conceituados europeus e norte-americanos para ministrar cursos intensivos. Durante os sucessivos biênios, diferentes jovens de diversos países da América Latina tiveram uma relação direta com compositores do mais alto nível, como Luigi Nono e Iannis Xenakis.

Isso não significa que somente compositores consagrados vinham ministrar aulas no *Centro*, e que só por isso era importante estudar lá, mas é mais significativo notar que a presença dos bolsistas da América Latina, o fato de estar morando e convivendo durante dois anos, dedicando-se exclusivamente a produzir música, fazia com que lá fosse um laboratório de, como diz Coriún, “subversão artística”, porque os jovens compositores estavam ali discutindo a problemática latino-americana, isto é, a relação de poder, via conhecimento adquirido, entre América Latina e Europa ou Estados Unidos.

Eles não tinham outra saída: inevitavelmente estavam discutindo a problemática do compositor. Então, muito do movimento posterior em meados dos 60 na América Latina tem a ver bastante com essa presença do Di Tella em Buenos Aires, do *Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales*.

O trabalho do *Centro* chegou ao fim devido à perda de investimentos. Sua manutenção dependia de financiamentos externos e internos. Os internos vinham da Fundação Di Tella ou

da Ricordi argentina¹⁴, mas tinha uma limitação orçamentária. E os investimentos externos vinham de instituições como a Fundação Rockefeller e a Fundação Ford, que nessa época, soube-se, estavam a serviço da CIA (Agência Central de Inteligência dos Estados Unidos da América)¹⁵. Diz Coriún:

Por exemplo, a vinda de Luigi Nono foi paga pela Fundação Rockefeller; é engraçado mesmo. Isso era a inteligência administrativa do Ginastera e do diretor geral do Di Tella, que era um engenheiro muito inteligente, Enrique Oteiza, que tornou possível uma série de coisas que eram realmente impossíveis. Como o investimento era alto e como as agências que estavam pagando isso descobriram que o lugar era subversivo, deixaram de pagar. Então o *Centro Latinoamericano* morreu sozinho: teve oito períodos de dois anos e depois morreu.

Após o fim do *Centro*, Coriún e vários colegas seus tinham adquirido a experiência em primeira mão sobre aquela maneira de transmissão de conhecimento e uma opinião a respeito do que poderia ser positivo dessa iniciativa e alguns dos aspectos que considerariam negativos.

O grupo que se reuniria um dia para planejar os *Cursos Latinoamericanos*, tinha a experiência dos cursos internacionais de férias de Darmstadt, a cidade da Alemanha considerada a “Meca” da música nova.

Durante o curso de Darmstadt de 1970, Aharonián escreveu para si mesmo uma série de coisas as quais nunca se deveriam fazer, caso algum dia ele viesse a realizar um curso de Música na América Latina:

Isso eu ainda acho que segue sendo válido; era uma espécie de decálogo do que não se deveria fazer na América Latina e que se fazia na Europa. Aliás, o ano de 1970, em que eu estive pela primeira vez lá, foi o “maio de 68” de Darmstadt. Foi uma revolta incrível, com enfrentamentos e discussões muito interessantes. O grupo “latino-europeu” e o americano (porque os estadunidenses estavam conosco) enfrentou a centro-germânica, e mesmo os estudantes que estavam já se vendendo ao poder. Foi uma coisa sumamente interessante e também foi muito útil. A ponto de no primeiro *Curso Latinoamericano* o sueco Folke Rabe dizer em uma discussão: “Mas isso que vocês estão fazendo é antiDarmstadt”, e a gente disse: “Bom, não é

¹⁴ Editora italiana com uma filial na Argentina, que publica partituras e livros de assuntos musicais.

¹⁵ Afirmação do próprio Coriún Aharonián no referido depoimento (27/09/2004).

nossa intenção fazer um antinada”, e ele: “Não, mas isso é um antiDarmstadt”. É engraçada, pelo menos, esta observação vinda de um europeu.

Muitas conversas surgiram nessa ocasião sobre as possibilidades de organizar alguma estrutura nova. Saindo de um outro festival na Alemanha, em 1970, Aharonián e o compositor argentino Mariano Etkin (1943-) pensaram juntos em empreender algo diferente dos modelos que até então conheciam. Diz Coriún:

Lá fizemos uma espécie de uma promessa: quando voltarmos ao Sul, deveríamos fazer uma coisa concreta, construtiva. Depois disso – embora ele tenha participado dessa coisa da idealização de algo, dessa etapa prévia – o Mariano não quis ter nenhuma relação com o compromisso de organização.

O meio pelo qual essa promessa seria cumprida foi encontrado em Montevideu. O *Núcleo Música Nueva*, fundado por Conrado Silva, Daniel Viglietti, Ariel Martínez e Aharonián, chegou à conclusão que fazer qualquer ação por meio de um grupo pequeno e fechado era um dos defeitos das instituições na América Latina, “que morriam ou ficavam esclerosadas”. Em 1968, fez-se então uma expansão do *Núcleo* e uma certa institucionalização do mesmo, com muita atividade e sempre com uma estrutura não hierárquica, destaca Coriún, pois tudo era definido por meio da discussão em grupo.

A iniciativa de se fazer o *Núcleo*, partiu da informação que todos tinham sobre o que acontecia internacionalmente. Além disso, todos eles concordavam que um dos problemas do provincianismo era o ato voluntário de permanecer isolado. Concluíram que o fato de pertencer a alguns dos organismos internacionais já existentes poderia ser uma forma de sair desse isolamento. Daí surgiu a Sociedade Uruguaia de Música Contemporânea.

Estávamos nos informando e, aparentemente, era conveniente fazer uma instituição só de compositores que poderia ser pessoa jurídica e tudo mais. Fizemos uma instituição irmã do *Núcleo*, com praticamente os mesmos nomes, com a diferença que o *Núcleo* estava – e está – aberto a compositores, intérpretes, musicólogos e estudantes, e a Sociedade Uruguaia de Música Contemporânea – que tomou o nome da internacional – estava limitada a compositores¹⁶. Mas isto nos permitiu solicitar nossa incorporação

¹⁶ Foi sobre esse modelo uruguaio que se fez a Sociedade Brasileira de Música Contemporânea, dois anos depois.

à Sociedade Internacional de Música Contemporânea, o que foi muito importante durante o período da ditadura.

A ditadura começou no Uruguai em dezembro de 1967, primeiro uma ditadura ‘amável’, com Parlamento (mas Parlamento decorativo que aceitava a suspensão de garantias constitucionais permanentemente), até o golpe franco de Estado, em 1973. No total, durou 17 anos. Nestes 17 anos o fato de nós estarmos ligados a uma instituição internacional foi importante. Como éramos músicos que faziam coisas raras e tínhamos alguma vinculação com o exterior, nos deixaram um pouco mais tranquilos. Contudo, cada um de nós teve problemas, teve histórias, as proibições, etc., etc.

Quando surgiu a idéia dos *Cursos*, Aharonián expôs a iniciativa a Héctor Tosar, que era o presidente da Sociedade Uruguiaia. Tosar achou muito positivo o projeto e acompanhou tudo de perto, “mesmo sendo ele menos jovem”. Diz Coriún:

Isso foi decisivo porque a gente era muito jovem para a imagem institucional. Tínhamos os contatos, muitos contatos mesmo no país, contatos que foram bem afetivos depois, mas para algumas coisas era muito importante ter alguma pessoa mais velha que estivesse plenamente compenetrada no assunto, que estivesse participando realmente. E nestes anos Tosar teve uma atitude muito ativa, de defesa da latino-americanidade, da procura de uma coisa própria. Para Tosar, o fato de alunos dele estarem pensando em uma saída foi uma idéia excelente e ele acompanhou inteiramente. Isso foi decisivo para o começo dos *Cursos*.

O primeiro *Curso* foi convocado pela Sociedade Uruguiaia de Música Contemporânea. Depois, internamente e pouco a pouco, foi decidido tornar independente uma coisa da outra. Foi deliberado também que os responsáveis pela organização seriam Tosar e Aharonián, com colaboração, nos primeiros anos, de outros colegas: María Teresa Sande, Conrado Silva e Miguel Marozzi. Mais tarde mudaram alguns nomes.

No primeiro *Curso*, ainda não estava bem definida a estrutura que iria ter depois, isto é, a diretriz em ser um grupo militante internacional que regeria a maior parte dos *Cursos*. A equipe foi integrada entre 1976 e 1989 por Conrado Silva, Graciela Paraskevaídis e Aharonián, mais Héctor Tosar (de 1976 a 1978), José Maria Neves (de 1977 a 1989), Miguel Marozzi (1976), Emilio Mendoza (de 1981 e 1982) e Cergio Prudencio (de 1984 a 1989). Entre os colaboradores principais estiveram Marly Bernardes Chaves (1982), Eduardo Bértola (1977), Marta Guerrero de Cano (1977), Violeta Hemsy de Gainza (de 1977 a 1982),

Margarita Luna (1981), Luis Mendoza (1985), Anna Maria N. L. Parsons e John F. Parsons (1978 e 1979), Marta Sima (1986) e Maria Stella Neves Valle (1978 e 1979).

O princípio essencial dos *Cursos* era a discussão de tudo. Ao final de cada *Curso* fazia-se uma avaliação do evento inteiro e se projetavam planos para o futuro. Havia proposições, sugestões de mudanças, e mesmo durante o *Curso* havia propostas e se mudavam coisas. Diz Coriún:

Por exemplo, normalmente começava com uma quantidade de horas de trabalho mais ou menos lógica, e vários cursos acabaram com 11 horas diárias de trabalho, o que era uma loucura, mas a gente agüentava. Isso era realmente maravilhoso. Havia uma fome de conhecimentos na América Latina nesta geração, o que era lindíssimo. O prêmio mais importante que a gente recebia era essa fome, dia-a-dia, durante as duas semanas. A gente fazia duas semanas muito intensivas com um dia de descanso, em geral no meio. Com o critério de que, para pessoas normais, depois de um período de cansaço precisa ter um dia de ar. Algumas vezes até os alunos pediam para não fazer o dia inteiro, fazia-se então meio dia de trabalho, pela manhã, mas normalmente o regime era esse: uma semana de trabalho, um dia de descanso, uma semana de trabalho.

Houve um critério importante com o qual os *Cursos* se orientaram desde o começo: era uma direção não somente para compositores ou estudantes de composição, mas também para intérpretes. Essa idéia veio da necessidade de produzir intérpretes interessados na música atual, fato apontado por Coriún como uma carência então na América Latina.

Normalmente a estrutura acadêmica produz intérpretes que chegam com muita sorte a Debussy, se chegarem. Em geral não passam de Tchaikovsky. E há uma alienação total com a criação latino-americana e especialmente a latino-americana atual. Então, era preciso provocar mais interesse dando informação àqueles que poderiam ter já algum interesse.

Além disso, os *Cursos* estavam dirigidos a musicólogos e a educadores. Afirma Coriún que isso foi uma importante inovação e provocou várias mudanças na transmissão de conhecimento musical em vários países latino-americanos, no pensamento de alguns dos educadores pioneiros da época.

Outro ponto importante era a questão dos custos para os estudantes. A idéia era fazer uma tarifa muito barata em relação a alojamento e alimentação, e fazer os *Cursos* de forma itinerante para baratear também a passagem das viagens. Na América Latina, são longas as distâncias e a variação dos países-sede possibilitava a vinda de estudantes de diversos origens geográficas.

Segundo Coriún, uma ajuda governamental era impossível. As quinze edições dos *Cursos* foram realizadas sem apoio governamental nenhum. Exceto na República Dominicana, que houve algum auxílio, mas não diretamente.

O público das audições dos *Cursos* era formado pelos próprios alunos e docentes e o que se esperava da reação desse público era a discussão. A discussão generalizada era um eixo e um desafio do evento, justamente para se contrapor à ordem geral pré-estabelecida dos governos ditatoriais, na qual a discussão era uma atividade expressamente proibida e as reuniões públicas eram vigiadas muito de perto. Afirma Coriún:

Eu acho que o centro dos *Cursos* era, sobretudo, a provocação de discussão. Absolutamente tudo tinha de ser discutido. Ao início de cada *Curso* isso estabelecia uma situação de violência para muitos dos alunos que vinham da realidade latino-americana comum, de fechar a boca. Mas pouco a pouco todo mundo entrava no jogo e começava a discutir forte mesmo. Também o período das ditaduras tinha estabelecido um comportamento no qual a discussão estava totalmente proibida. Mesmo nos concertos do *Núcleo Música Nueva* onde tínhamos debates e os militares proibiram. Discussões com o público sobre uma música? Isso era considerado perigoso. E os *Cursos* conseguiram manter isso. Foi uma questão de princípios. Conseguiram manter a discussão como base, como eixo da coisa. E mesmo alguns amigos como Gilberto Mendes faziam brincadeira. Ele dizia: “Hoje nós não temos brigado, Coriún”. Era uma coisa lindíssima. A briga ficava por um lado como necessária e por outro lado era linda. Porque o que o sistema educativo comunicava era: briga não; brigar é ferir ao outro, é atacar. E você não pode dizer ao professor que não concorda.

Tudo era feito para se sair do isolamento individualista e tudo era discutido entre os participantes: nas aulas, o professor era um “igual” aos alunos, isto é, tanto podia explicar sua técnica composicional quanto ser criticado ou avaliado pelos alunos ou colegas, em discussões acaloradas. Após os concertos, também se discutiam as obras apresentadas com a platéia, em uma crítica em tempo real com o compositor, que podia rebatê-las imediatamente.

A gente conseguiu estabelecer a “falta de respeito” a um superior. Não existia um superior, o professor era um igual, que era respeitado porque tinha antecedência, porque tinha nível, não porque tinha poder. Conseguimos, eu acho, em certa medida abolir o princípio do poder.

(...) Nos *Cursos* o princípio de fazer discussão gerava que aqueles que estavam mais politizados iam comunicando a politização a outros. Mas a discussão não era necessariamente política. Não era explicitamente política, isso também é importante, porque ninguém era tão idiota para fazer uma discussão desse tipo porque não era o assunto. O problema era a discussão do fazer musical.

(...) O importante é que aquilo lá não era política no sentido habitual, superficial, mecânico. Era no sentido de fazer pensar e estabelecer uma responsabilidade, respeito à sociedade, do fazer do artista, que era o problema. Nesse sentido era político: fazer entender ao artista que ele era responsável frente à sociedade pelo que ele estava fazendo. O não-direito do artista de jogar lixo por cima dos outros.

<p>PLANO GERAL</p> <p>CURSOS DE INTRODUÇÃO Sessões de 45 minutos</p> <ul style="list-style-type: none"> – Introdução à Música Latino-Americana Contemporânea, 13 sessões, Graciela Paraskevaidis (9) e José Maria Neves (4). – Estrutura e Linguagem, 11 sessões, Konrad Boehmer. <p>OFICINAS Sessões de 2 horas *</p> <ul style="list-style-type: none"> – Oficina Básica de Técnicas Eletro-acústicas, 11 sessões, Jorge Rapp. – Técnicas Eletro-acústicas de Composição, 9 sessões, Dieter Kaufmann. – Composição Coletiva, 5 sessões, Gilberto Mendes. – Composição Coletiva, 5 sessões, Jorge Peixinho. – Composição Coletiva, 5 sessões, Hans-Joachim Koellreutter. – Nova Luteria, 5 sessões, Marco Antônio Guimarães. – Técnica Pianística, 7 sessões, Tadamasa Sakai. – Técnica Vocal, 5 sessões, Margarita Schack. <p>Sessões de 90 minutos</p> <ul style="list-style-type: none"> – Criação de Novos Instrumentos na Educação Musical, 5 sessões, Marco Antônio Guimarães. – Técnicas Vocais de Grupo na Educação Musical, 5 sessões, Marga Grajer. <p>SEMINÁRIOS-OFFICINAS Sessões de 2 horas</p> <ul style="list-style-type: none"> – Visão Contemporânea da Educação Musical, 11 sessões, Violeta Hemsy de Gainza (6) e Keith Swanwick (5). – Depois da Música Experimental, 4 sessões, Oscar Bazán. – Educação Musical e Criação Sonora, 4 sessões, Folke Rabe. – Música de Câmara, 1 sessão, Vânia Dantas Leite. <p>SEMINÁRIOS Sessões de 2 horas</p> <ul style="list-style-type: none"> – Análise de Obras do Séc. XX, 10 sessões, Esther Scliar (2), Héctor Tosar (7) e Helmut Lachenmann (1). – Análise de Obras Próprias, 10 sessões, Alberto Villalpando (4), Helmut Lachenmann (1), Gilberto Mendes (2), Héctor Tosar (1), Michel Philippot (2) e Jorge Peixinho (1). – Técnicas Mistas, 4 sessões, Dieter Kaufmann. – Técnicas Eletro-acústicas I, 12 sessões, Conrado Silva (3), Vânia Dantas Leite (2), Christian Clozier (5) e Leo Kupper (2). 	<ul style="list-style-type: none"> – Técnicas Eletro-acústicas II, 6 sessões, Leo Kupper (4) e Christian Clozier (2). – A Experiência Eletro-acústica na Conformação e no Enriquecimento da Linguagem Instrumental, 5 sessões, Eduardo Bértola. – Semiótica e Música, 2 sessões, Willy Corrêa de Oliveira – Recolocação para o Ensino da Análise e da Escrita Musical, 3 sessões, Coriún Aharonián. – Pró e Contra a Educação Artística, 3 sessões, José Maria Neves. – Técnicas Contemporâneas nos Instrumentos de Corda, 1 sessão, Werner Taube. – Introdução às Técnicas Contemporâneas nos Instrumentos de Teclado, 1 sessão, Héctor Tosar. <p>Sessões de 90 minutos</p> <ul style="list-style-type: none"> – Estética e Ofício, 4 sessões, Helmut Lachenmann. – Proposições para uma Análise Mesomusical, 6 sessões, Coriún Aharonián. – Utilização de Computadores na Criação e Interpretação Musical, 6 sessões, José Vicente Asuar. – Técnicas Eletro-acústicas na Educação Musical, 6 sessões, Conrado Silva (2), Vânia Dantas Leite (2) e Christian Clozier (2). <p>PALESTRAS Sessões de 45 minutos</p> <ul style="list-style-type: none"> – Função Social da Música de Vanguarda, 2 palestras, Konrad Boehmer. – Música Tradicional da Bolívia, Alberto Villalpando. – Música na Sociedade Sueca, 2 palestras, Folke Rabe. – A Problemática da Documentação Musical, Mercedes Reis Pequeno. – Música Árabe e Andalus na África do Norte, Mohamed Chekrouni. – Função, Valor e Critério na Música, Hans-Joachim Koellreutter. – O Atual Movimento Criativo Musical Português, Jorge Peixinho. – Problemática do Tempo Musical em Oriente e Ocidente, 2 palestras, Hans Joachim Koellreutter. – Música Contemporânea no Chile, Roberto Escobar. – Jovens Compositores da Venezuela, Emílio Mendoza e Alfredo Marciano. – O Humor Desencadeante e o Humor Encadeado, Oscar Bazán. <p>Sessões de 2 horas</p> <ul style="list-style-type: none"> – Problemática da Educação Musical nas Culturas Oraís, Mohamed Chekrouni. – Aspectos da Preparação Musical de Músicos, Esther Scliar. – Educação pela Arte, Noêmia de Araújo Varella.
---	--

Figura 05 – Cópia de páginas do programa do VII *Curso Latinoamericano*, realizado em São João Del-Rei, em 1978.

2.2. Problemas com o governo

No Uruguai, assim como nos demais países em que se vivia um regime de ditadura, reuniões públicas podiam ser vigiadas. Os *Cursos* tinham sempre os “encarregados” – esse era o nome que se usava no Uruguai para designar as pessoas que tinham como função providenciar informações sobre as atividades de grupos ou indivíduos que representassem algum destaque na opinião pública e com isso prover o esquema de temor e repressão.

A música popular no Uruguai, assim como no Brasil, vivia uma era de grande profusão, principalmente no meio estudantil, com canções de protesto, algumas mais outras menos diretas sobre a situação ali vivida. Assim, mesmo não sendo um espetáculo de cunho popular, a música erudita uruguaia chamava para si um pouco da atenção por parte das autoridades. Em cada concerto do *Núcleo*, por exemplo, já havia alguém para registrar o que se fazia e dizia nos eventos.

Normalmente já o conhecíamos – sentava no fundo com um gravador grande em uma mala, que colocava no chão. Ele estava em cada concerto, o que era bom, pois tínhamos sempre mais uma pessoa – às vezes, naqueles tempos, eram muito poucas. Chegamos a ter mais de um “encarregado”. Tanto Graciela (Paraskevaidis) como eu tivemos alguma conferência com dois gravando porque eram responsáveis vindos de instituições diferentes.

Com o endurecimento da ditadura no Uruguai, ficou expressamente proibida a realização de reuniões com mais de três pessoas, mas ainda assim o *Núcleo* e a organização dos *Cursos* conseguiram prosseguir suas atividades.

A gente tinha de procurar um jeito de fazer. Por exemplo, no primeiro *Curso*, nós já tivemos a presença de um grupo policial que chegou para pedir a documentação de todo mundo que estava participando, porque eles tinham a informação de um conhecido agitador comunista ali presente. Era o Luigi Nono.

Mas ninguém ficou assustado, isso foi a coisa mais importante. Eu acho que a coisa mais educativa foi esse aspecto: você fazia as coisas e continuava a fazer. Dava até para sair fugindo rápido, mas ninguém fugiu, todo mundo deu o documento e acabou. O que iam fazer com todo aquele pessoal ali fazendo música, absurdos, num canto do Uruguai? Era ridículo; e não conseguiram achar nada. Mas o fato era continuar. Isso era importante. Eu acho que, na resistência, essa deliberação – que no Uruguai foi muito forte –

de alguns que decidiram ficar e resistir foi muito importante para a continuidade histórica.

Exceto por esse pedido de documentação no primeiro evento, por causa de Nono, o grupo passou por quatro edições sem maiores problemas e logo adquiriu a experiência necessária para a organização dos *Cursos*. Havia a vigilância permanente, mas quanto a isso já estavam acostumados, desde os tempos do *Núcleo*. Porém, quando a equipe já estava organizando a quinta edição do *Curso*, faltando 15 dias para o começo, houve um grave problema. A sede do evento seria no acampamento internacional da Confederação Latino-americana das Associações Cristãs de Moços, que era em Cerro del Toro (Uruguai). Era um lugar considerado confiável para a relação com as autoridades, livre de suspeitas, por assim dizer.

(...) quando estávamos preparando o 5.º, faltando 15 dias para o começo, o novo secretário geral da Confederação Latino-americana das Associações Cristãs de Moços, que era uruguaio, disse: “Vocês não vão fazer o próximo curso. Eu decidi que vocês não vão fazer”. E ele sempre aparentou ser de esquerda. Nesse caso, os responsáveis legais eram o Tosar e eu. Então eu disse: “Por que não? Vocês estão comprometidos conosco, temos já arranjado tudo, já pagamos uma parte.” E ele respondeu: “Se vocês fizerem o curso, eu os denuncio ao exército”. (...) Essa foi uma ameaça concreta.

Isso foi em dezembro de 1975, no dia em que Coriún estava se casando¹⁷. A solução precisou ser rápida e em questão de dois dias os organizadores conseguiram uma nova sede em Buenos Aires, nas dependências do Instituto Goethe, onde o diretor era uma pessoa tida como progressista. A data precisou ser adiada para uma semana depois.

Olhando os programas dos *Cursos Latinoamericanos*, nota-se que várias coisas passaram incólumes aos olhos da censura. Alguns títulos de peças musicais apresentadas em plena vigência da ditadura eram até de caráter arriscado. Apesar de ser difícil discernir o conteúdo, para quem não conhece nada da música que se fazia ali, algumas coisas nos programas eram “perigosas”, principalmente alguns títulos de músicas e temas de palestras. Ainda assim, a equipe seguia arriscando.

¹⁷ Coriún Aharonián é casado com a compositora argentina Graciela Paraskevaídis.

O problema é que tudo é um pouco mais complexo do que parece, mas também é mais complexo quando você arrisca. Quando se está disposto a arriscar e não tem medo de perder a vida, que é o problema principal. O sistema educa para o medo da morte, e se você perder o medo da morte acaba o susto porque não pode acontecer nada mais do que isso. Então, não tem nenhuma novidade, você não ficará assustado, o susto acaba. Você pode ficar nos limites. Em nossos países a gente conseguiu aprender a trabalhar com limites que eram muitas vezes incríveis. Mas no dia-a-dia a gente ia aprendendo. Ficava-se no limite do risco sempre, consciente do que cada um estava fazendo e continuava-se tentando fazer. Você encontrava a forma de continuar fazendo coisas que podiam enfrentar a situação. Por suposto, havia limites que você ia deduzindo dia-a-dia com o que ia acontecendo ao redor. Então você ia descobrindo que podia fazer isso e aquilo não, que era possível chegar até aqui, que se não podia dizer tal palavra pois virava palavrão, daí você não dizia essa palavra, e dizia outra.

E ainda falando dos riscos, Coriún relembra que no primeiro *Curso* feito no Brasil, na cidade mineira de São João del-Rei, a abertura foi feita pelo prefeito, em plena ditadura.

O prefeito era um Neves, Octávio Neves. Era parente do José Maria, que foi quem organizou o evento. Ele veio, fez um discurso e foi embora. E no encerramento foi tão inteligente que não ficou lá durante o encerramento inteiro, ele pediu para ser avisado do momento preciso para ele falar. Veio e disse “a minha bênção para vocês” e foi embora, e não molestou.

Na segunda vez em que os *Cursos* foram realizados em São João del-Rei, houve uma outra situação com as autoridades locais. Pensando sempre em tornar o custo do evento o mais acessível possível para os estudantes, a organização conseguiu autorização para usar o edifício de um colégio de freiras, mas não havia camas no recinto. Então obtiveram as camas e os colchões com as autoridades de uma instituição para o serviço militar na região de São João del-Rei. “Com muito gosto o encarregado enviou um monte de camas e colchões. Passamos dois dias arrumando tudo, e os alunos tiveram onde dormir. Era muito perigoso, claro. Essa jogada foi uma das mais perigosas: colocar o dedo na casa militar foi realmente o limite máximo.”

Tanto Coriún Aharonián quanto Héctor Tosar sofreram perseguição política do governo uruguaio e perderam seus cargos de docentes nas instituições em que atuavam¹⁸. Tosar saiu do Uruguai ao final de 1974, após ter sido destituído de seu cargo, por ocasião da intervenção na Universidade Nacional, onde lecionava. Em 1976 ele volta ao Uruguai, mas a

¹⁸ Esse assunto é analisado no capítulo que trata do envolvimento político dos participantes do evento.

continuidade do regime político e a falta de condições de trabalho o forçam a sair do Uruguai novamente, em 1979, retornando somente após a retomada da democracia no país.

Já Coriún, ao final da década de 70, também seria destituído de seu emprego como regente de coros – função obtida por concurso público federal, no qual ele foi o primeiro colocado no país. Seu advogado sugeriu duas saídas: ir embora do Uruguai ou ficar e responder aos inquéritos. Coriún resolveu ficar e após nove meses de julgamento foi destituído do cargo. Ainda assim permaneceu no Uruguai.

Quanto a nomes escolhidos para atuar no Curso, a ética era o preceito básico para a seleção de nomes de professores, intérpretes, compositores e musicólogos que viriam ministrar as aulas.

Primeiramente, listas de nomes eram feitas de quem poderia ser útil para a formação de jovens da América Latina, fossem de fora ou da própria América Latina. No caso da América Latina era muito difícil conseguir que alguma instituição pagasse os gastos de transporte do professor convidado. Durante o ano, a equipe tentava achar soluções, agrupando os candidatos a docentes por país ou entidade que poderia financiar sua vinda.

Recebiam-se propostas desses nomes de professores durante a avaliação ao fim de cada curso. Muitas vezes, os próprios professores que participavam do *Curso* apresentavam propostas de outros colegas que eles consideravam que poderiam ser bem aproveitados, e podiam estar interessados em participar. Diz Coriún:

Isso era muito importante. Em geral era uma coisa assim de encadeamento, mas uma das tarefas principais era fazer listas de possíveis professores, intérpretes, compositores, educadores, musicólogos que alguém propunha e que a gente achava que podiam ser úteis, e de nomes que fossem éticos, porque esse era um ponto central: tinham de ser éticos – em todos os sentidos. Quem não fosse ético não podia ser apresentado como modelo. Isso foi central.

Caso alguém da assembléia soubesse de algum fato que pudesse depor contra aquela pessoa, o nome era imediatamente deixado de lado até se ter certeza dos acontecimentos.

O ponto seguinte era que a pessoa escolhida aceitasse vir militantemente, sem interesse econômico. Aí se produzia uma seleção natural. Era muito difícil que um “filho da mãe” aceitasse vir sem pagamento para uma coisa militante onde ele ia perder uma ou duas semanas da vida dele em um lugar ignoto da América Latina, onde ninguém iria glorificá-lo. Foi incrível no sentido que isso atuou como um filtro.

A equipe escrevia uma carta a cada profissional elencado e fazia o convite para tê-lo como professor no evento seguinte ou em um dos próximos *Cursos*, e já apresentava as condições. Aharonián afirma que depois do terceiro ano de realização dos *Cursos* a maioria das pessoas do meio musical já sabia quais eram os termos: “Se já tínhamos alguma fonte de financiamento a gente já informava. Se não, a gente dizia: ‘Será que você poderá conseguir alguma coisa?’ ”. Finalmente a equipe organizadora obtinha uma lista de pessoas que aceitavam e assim resolviam o problema da vinda.

Mas, como não era uma coisa com contrato, em dado momento, por uma razão ou outra, sempre mudava alguma coisa. Algum professor que não estava confirmado ficava confirmado no último momento, então não era anunciado no programa. A gente era muito cuidadoso com o anúncio de nomes e tentávamos inclusive gerar uma confiança na qualidade dos *Cursos* em si mesmos, independentemente dos indivíduos que estariam como docentes.

Outras razões também podiam acontecer, como alguma instituição que combinara colaborar ao final desistia ou enviava outro professor. “Mas o fato é que tivemos sempre compositores de primeiríssimo nível e intérpretes de primeiríssimo nível e musicólogos de primeiríssimo nível, durante os 15 cursos”, sustenta Coriún.

O formato dos *Cursos* acabou servindo de modelo para outros eventos que seriam realizados após 1989, ano do último encontro – ocasião em que a própria organização leu uma carta na assembléia final relatando o fim da empreitada de quase duas décadas. Quem poderia dar continuidade aos *Cursos*?

O compositor chileno Eduardo Cáceres coordenou, por meio da *Agrupación Musical Anacrusa*, o *Encuentro de Música Contemporánea* no Chile¹⁹, tentando a arregimentação latino-americana que o *Curso* tanto inspirou. No Brasil, a pianista Berenice Menegale

¹⁹ A partir de 1985, em forma de bienais, realizaram quatro encontros.

organizou o Festival de Ouro Preto, com a colaboração do cantor Eládio Perez González, também seguindo os moldes dos *Cursos*, inclusive convidando vários colegas que lá estiveram. Ultimamente, o Fórum Latino-americano de Educação Musical, Fladem, parece estar aglutinando essa ação de reunir nomes, a cada vez em um país. Há ainda o IASPM - *International Association for the Study of Popular Music* - cujo braço latino-americano foi criado em 2000 para aglutinar as investigações da música popular na região e os congressos costumam reunir seus cerca de 200 investigadores de América Latina, Estados Unidos da América, Canadá, Grã-Bretanha, Espanha, França e Itália²⁰

O compositor alemão Dieter Schnebel²¹ aponta uma continuidade dos *Cursos* nas relações interpessoais que foram se formando ao longo dos anos de atividades; uma conexão baseada em antigos laços de estima. Ex-organizadores e ex-participantes, hoje atuantes em instituições ou universidades, convidam de tempos em tempos os nomes que um dia vieram pelo compromisso com o ato de militar na área.

²⁰ Houve seis congressos internacionais: Havana 1994, Santiago, 1997, Bogotá 2000, México 2002, Rio de Janeiro 2004 e Buenos Aires, 2005.

²¹ Em depoimento à autora, em 10/08/2005 (Ver em Anexos).

3. O envolvimento político de músicos atuantes nos dois eventos

*Ninguém viu a formosura das ruas
até que em pavoroso clamor
o céu esverdeado desabou
em abatimento de água e de sombra.
O temporal foi unânime
e aborrecível aos olhares foi o mundo,
mas quando um arco bendisse
com as cores do perdão a tarde,
e um odor de terra molhada
alentou os jardins,
nos pusemos a andar pelas ruas
como por uma recuperada herdade,
e nas vidraças houve generosidades de sol
e nas folhas luzentes
gravou sua trêmula imortalidade o estio.*
(Jorge Luis Borges. “Bairro Reconquistado” in
Fervor de Buenos Aires, 1923)

Esse capítulo do trabalho apresenta trechos de biografias e casos que atestam o envolvimento político de alguns dos participantes do Festival Música Nova e do *Curso Latinoamericano de Música Contemporânea* para que se torne claro como se deu a questão política em dois eventos de caráter estético-musical. Embora as semelhanças se fundamentem na idealização de um plano que se propôs a mostrar a chamada Música Nova, o momento histórico em que ambos nasceram e se desenvolveram já em si acarretou uma impossibilidade de alheamento com a situação política, pois o Estado repressor cercava sobremaneira as ações dos cidadãos, ainda mais àquelas que visassem concertos, palestras ou cursos. Como diz Zeron¹:

Entendemos que o produto final do trabalho do compositor não se restringe à obra musical, mas se realiza na sua influência ideológica sobre o meio onde é apresentada, influência esta que é altamente socializada na medida em que envolve não só os diversos setores profissionais, mas também algo muito mais difuso e extenso que é o espaço público da audiência.
(...) A música experimental ou a música engajada aqui analisadas, enquanto expressão mediatizada de uma realidade, veiculam conscientemente um projeto ideológico que a ele se refere, através de uma manipulação da própria linguagem musical num contexto histórico determinado, ora lutando pela renovação da linguagem, ora instrumentalizando-as com fins doutrinários e conscientizadores.

¹ Carlos A. M. R. Zeron, *Fundamentos histórico-políticos da Música Nova e da Música engajada no Brasil a partir de 1962: o salto do tigre de papel*, pp. 4,14.

A repressão em seus países, no referido período da pesquisa, décadas de 60, 70 e início de 80, originou uma espécie de “resistência velada” (termo usado por Gilberto Mendes) aos regimes ditatoriais. Entre os músicos em foco reunidos pelos dois eventos, havia os que demonstravam mais a sua opção ideológica e outros que simplesmente não concordavam com a ausência de democracia, mas optaram por uma postura discreta.

Buscando evidências, vários artistas foram elencados aqui para delinear uma relação entre aspectos de suas produções que contenham elementos temáticos, que desvendam sua ideologia ou engajamento, ou mesmo no caso de sua obra ser ausente de tais elementos, só sua posição política já poderia representar adversidade para a sua permanência ou um boicote a sua atuação profissional.

O primeiro nome que vem à mente para tratar desse ponto é justamente o criador do Festival, o compositor Gilberto Mendes (1922-). Ideologicamente, ele se insere dentro do Socialismo e já afirmou: “Nada impede de você fazer uma música com estruturas novas e ser socialista, comunista”².

Ele foi militante do PCB até 1958, atuando no Clube de Arte, uma pequena célula do Partido Comunista Brasileiro em Santos, mas depois se tornou um simpatizante e seguiu eventualmente as possíveis normas que o Partido ainda conseguiria expressar, como o apoio eleitoral a um candidato menos conservador.

O PCB, como se sabe, teve poucos momentos de livre atuação desde sua fundação em 1922. Em sua juventude, Mendes havia pertencido de maneira clandestina a essa célula do Partido em Santos. O local funcionava em uma casa na rua da Paz (localizada à praia do Boqueirão) e lá eram ministradas palestras para a formação em ideologia marxista. Sob a fachada de um Clube de Arte, recebiam-se membros da sociedade santista que pouco levantariam suspeitas em relação a sua ideologia, pois eram de famílias abastadas e de posições de relevo na cidade (médicos, advogados e suas esposas).

O Clube de Arte nasceu do Clube da Gravura, dirigido pelo pintor santista e comunista Mário Gruber. Ao mudar-se para São Paulo ele deixou o clube nas mãos dos demais membros. Em determinado momento, os participantes resolveram ampliar a idéia da gravura como meio de disseminar o Comunismo, e renomearam a associação como Clube de Arte. Mendes era o encarregado do setor musical.

² Sem identificação de autor. “O meu ideal era ser compositor de um Brasil socialista” in *Enfoco*, p. 9.

Constantemente, vinha alguém do Partido para dar palestras sobre Marxismo nas casas das pessoas do Clube, entretanto havia várias desavenças entre os membros, o que acabou por levar Mendes a se afastar do grupo, aproximadamente em 1958. Além disso, um irmão mais velho aconselhou-o a se interessar mais por sua carreira. Diz Mendes³:

Um irmão meu me chamou e falou: “Você ia ser advogado; largou para ser músico” – me deu uma sacudida. Eu percebi e falei para mim mesmo que ia deixar essas coisas: eu seria músico. Eu já estava tentando compor, mas não era conhecido, então eu ia guardando minhas coisas. Aí eu decidi ir mais a São Paulo e viver mais da Música.

Devido a essa atuação no PCB, Mendes manteve por muito tempo um receio de ser preso, após o golpe militar no Brasil. Diz ele: “Conforme eu me afastei do Clube, acho que não deixei vestígios para irem atrás de mim após 64”. Essa preocupação não era nem um pouco fantasiosa, pois um dos membros mais ilustres do Clube acabou tendo problemas com a polícia após a ditadura:

Havia um famoso médico, Oscar von Pfuhl, oncologista. Uma vez ele foi preso, acho que já em 64, e ele disse: “Podem me prender, mas umas pessoas que estão sob meu tratamento vão morrer”. Aí parece que desistiram, ficou só sendo vigiado. A mulher dele era irmã do ator Paulo Autran⁴.

Se havia restado alguma informação a respeito dessa célula do Partido, isso não se comprovou nem mesmo durante os piores anos da ditadura, pois nada de grave aconteceu. Alguns anos depois, Mendes transferiria semelhante procedimento doutrinador, proveniente do Clube de Arte, para o Festival Música Nova. Diz ele:

Para o Festival Música Nova de Santos (...), transferi o mesmo tipo de doutrinação política (sempre que cabia, e, desta vez velada, pois começavam então os amargos anos da ditadura, a partir do golpe militar de 1964) através da música, que realizara no velho Clube de Arte dos anos 50. Foi assim que, ao lado de Stockhausen e Boulez, fomos divulgando também a obra de Hanns Eisler, Cornelius Cardew, com toda a sua carga semântica política, e promovendo discussões a seu respeito. Bem como obras na mesma linha de novos compositores, como o chileno Sergio Ortega, o italiano Luca Lombardi, o austríaco Wilhelm Zobl, o grego Thanos Mikroutsikos.⁵

³ Em entrevista à autora, em 14/03/2003.

⁴ Era Gilberta Autran, conselheira fiscal do Clube de Arte.

⁵ Gilberto Mendes. “Música Moderna Brasileira e suas Implicações de Esquerda” in *Revista Música*, p. 41.

Para verificar qualquer possibilidade de citação do nome de Mendes nos órgãos oficiais, foi feita uma pesquisa junto ao Arquivo do Estado, no material disponível sobre o extinto Deops ou Dops, Departamento de Ordem Social e Política, um dos maiores órgãos usados para a repressão na ditadura. Lá o nome de Gilberto Mendes é citado em um “Relatório Reservado” do Dops de Santos, reportado por um investigador não identificado no documento (esse era o modo de atuação do Dops, como um serviço secreto), e que menciona Mendes por este ter sido convidado a participar de uma revista estudantil do colégio público “Canadá”, um dos mais renomados da cidade de Santos, reduto de personagens marcantes da cidade.

Sob o número da pasta do Arquivo 50-Z-81-12646-12895-51, mais especificamente nas páginas 50-Z-81-12856 e 12857, o Relatório Reservado n.º 236 de 22 de setembro de 1967, lido pelo delegado do Dops em 27 de setembro, relata minuciosamente em pouco mais de uma página, o que querem os alunos do “Colégio Canadá” com essa revista.

O texto é bem claro e preciso, sem erros de Português, parecendo até estar usando técnicas de redação, pois o primeiro parágrafo resume a “notícia”, como um *lead*: “Os alunos do Colégio Canadá querem escrever uma revista...” e subtítulos são usados para melhor esclarecer a “matéria”: “O que querem”, qual é a “Idéia”.

Essa revista chamar-se-ia “O Canadá”, e teria como objetivo inicial angariar fundos para a construção do ginásio de esportes da escola. É colocada a informação de que a revista terá em seu primeiro número 40 folhas e serão impressos 7000 exemplares. A pretensão dos alunos é mencionada, inclusive com citação literal de um dos estudantes responsáveis pela idéia, afirmando que querem que essa revista-piloto venha a se tornar um grande veículo, que ela “transcenda os limites da escola e se torne a revista da cidade”. O investigador faz elogios aos esforços do diretor da escola, que já teria anteriormente tentado obter fundos para construir o ginásio de esportes. E no último parágrafo é dito:

Logo de saída a revista contará com a colaboração gratuita de vários nomes da imprensa santista e brasileira, como Gilberto Mendes, Juarez Bahia, Sérgio Sérulo da Cunha, Evêncio da Quinta, Danton Jobim, o bispo diocesano Dom David Picão e padre Valdemar do Vale Martins.

Diferente de outros Relatórios Reservados lidos na pasta, nenhuma página foi prontamente anexada à investigação com algum tipo de dossiê individual dos nomes citados.

Somente o jornalista Juarez Bahia será apontado nessa mesma pasta, ainda em 1967, por ter sido assessor do ex-prefeito de Santos José Gomes, cassado pelo Golpe de 64.

Questionado sobre essa possível atuação na revista *O Canadá*, Gilberto Mendes⁶ crê que o projeto não foi adiante, e que deve ter sido convidado mesmo, mas não se recorda especificamente desse convite.

O fato é que a cidade de Santos foi extremamente visada pelo Dops, como pôde ser visto na pesquisa junto ao Arquivo do Estado: as pastas catalogadas sobre Santos superam em muito todas as demais cidades do interior de São Paulo. Sob a alcunha de “cidade vermelha”, devido à ação sindical, as frentes operária e estudantil foram incansavelmente combatidas por meio de órgãos como o Dops, minando suas estruturas originais.

A citação do nome de Gilberto Mendes no Dops ocorreu por conta desse convite da revista estudantil e não por coisa mais séria, como um artigo seu publicado em uma revista de filosofia e cultura italiana⁷; esta sim poderia ter causado problema, não tanto pelo que Mendes escreveu mas pela companhia dos autores: Paulo Singer, Octavio Ianni, Roberto Cardoso de Oliveira, Paulo Freire, José Dirceu de Oliveira, Antonio Benetazzo e Eduardo da Rocha e Silva (esses três escreveram um artigo em conjunto sobre o movimento estudantil), Bento Prado Junior, Benedito Nunes, Haroldo de Campos, Luis Costa Lima, Anatol Rosenfeld, Paulo Emilio Sales Gomes, Jean-Claude Bernardet, Aracy Amaral, Sérgio Ferro e Décio Pignatari. O desfecho da revista, feito pelo editor italiano Enzo Paci, estuda o caso brasileiro sob a ótica do desenvolvimento e subdesenvolvimento do Brasil, e suas últimas frases citam a emergência de uma revolução socialista na América do Sul.

Outros fatores de preocupação⁸ tornaram-se mais reais para Gilberto Mendes, já na década de 70. Com a estabilidade alcançada pelo Festival Música Nova, como evento dentro do calendário da cidade de Santos, um agente passou a vigiar as noites de concertos do Festival. Como ele foi percebido e a que conclusões Gilberto chegou para considerá-lo um agente são fatos típicos daquele período, no qual a suspeita e a incerteza faziam parte do dia-a-dia.

Um evento como o Festival Música Nova atrai um público iniciado no assunto ou no mínimo com uma predisposição para o que será apresentado no concerto, pois não se trata da

⁶ Em depoimento à autora, em 19 de abril de 2005.

⁷ Gilberto Mendes. “*Musica Nuova Brasiliana: dati e problemi*” in Revista *Aut Aut*.

⁸ Os fatos a seguir foram relatados por Gilberto Mendes à autora em depoimentos colhidos ao longo da pesquisa.

música erudita cultivada pela maioria das pessoas acostumadas a freqüentar concertos da linha tradicional. É comum que o público acabe se fixando em um certo número previsto e de rostos mais ou menos conhecidos, embora haja sempre aqueles que vêm pela primeira vez. Também é rotineiro que pessoas se aproximem dos organizadores do evento para comentar o concerto, dar os parabéns pela iniciativa ou simplesmente cumprimentar.

Por isso tudo, em um determinado momento, Gilberto Mendes e as demais pessoas envolvidas na organização do Festival, passaram a perceber a presença de um homem que sempre assistia aos concertos. Tal pessoa não se identificava, mas era notória sua postura fora do contexto do público que aparecia no evento. No Festival, nunca houve muito debate após as músicas, poucas foram as ocasiões em que isso ocorreu, pois o Teatro Municipal Brás Cubas (local onde aconteceu a maioria das edições do Festival, depois de se integrar ao calendário da cidade), precisava fechar, cumprindo o horário de seus funcionários. Esse homem seguiu algumas vezes Gilberto Mendes pelas ruas de Santos após os concertos.

Em uma ocasião, Gilberto se viu cara a cara com o agente na área social do prédio em que morava (Edifício “Chile”, praia do Boqueirão, em Santos). Gilberto concluiu que, após ser seguido várias vezes, o homem deve ter ido à sua casa para especular com o síndico ou vizinhos sobre possíveis movimentações suspeitas no local.

As notícias nessa época eram aterrorizantes sobre as prisões arbitrárias e a prática corrente da tortura. Muitos se sentiam um alvo em potencial da repressão. Entretanto, a suspeita que incomodava Gilberto era mais fundada já que, em um determinado momento, ele lembrou-se de onde já havia visto aquele rosto no passado.

Cerca de 15 a 20 anos antes, na década de 50, Mendes morava no bairro da Ponta da Praia. Na ocasião, um crime passionai teve uma ampla repercussão na então pacata cidade de Santos: um namorado ciumento havia assassinado um homem por este ter assediado sua namorada. Acontece que o criminoso, preso e condenado, morava próximo à casa da família de Mendes, e era justamente a tal pessoa que passou a vigiar o Festival. Ele havia cumprido sua pena e o fato de ter já matado uma pessoa obviamente perturbava a tranquilidade de Mendes. Mas outro fator piorou ainda mais a situação.

É de conhecimento geral que Gilberto Mendes exerceu, paralelamente à sua atividade musical, a profissão de bancário na Caixa Econômica Federal. Ele atuou na Tesouraria do banco e em certas ocasiões a CEF podia contar com a proteção da Polícia Federal para acompanhar funcionários que transitavam com malotes, como era o caso de Mendes. Pois em

uma das muitas ocasiões em que ele compareceu à Polícia Federal, ao aguardar o procedimento de sempre, viu entrando no edifício da Polícia o tal homem que vigiava o Festival. O assassino e ex-detento entrou no local, foi saudado naturalmente pelos funcionários da portaria e sumiu pelos corredores do prédio. A conclusão de Mendes foi óbvia: ele era um agente ou estava no mínimo a serviço da Polícia Federal.

Depois, assim como surgiu ele também sumiu – de uma hora para outra sua presença não foi mais notada nas edições do Festival da década de 70. Sob seus olhos, executaram, sem traduzir, obras de Bertolt Brecht, Kurt Weill e Hanns Eisler, o que não significou nada para ele, bem como qualquer coisa do evento. Talvez seu papel tenha sido simplesmente uma presença para “garantir a ordem”, como se dizia na época, ou, ao não conseguir juntar indícios contra Mendes, desistiu da ação.

Outra situação que demonstra o clima político da cidade de Santos (que após 1968, com a edição do AI-5, ficou sob intervenção federal⁹, tendo sido cassados o prefeito eleito, Esmeraldo Tarquínio, e seu vice, Oswaldo Justo) e as consequências disso no Festival, é que um outro homem também freqüentava as noites de concerto do evento, com o intuito de gravar a programação e as possíveis “provas” de que havia irregularidades ocorrendo ali. Entretanto ele não estava incógnito – ele era funcionário público, ligado à Secretaria de Cultura, conhecido simplesmente por seu sobrenome. Ele sentia-se à vontade na tarefa que executava, quase uma atitude rotineira. Porém, assim como o outro, ele deixava passar muita coisa que acontecia no Festival porque não tinha capacidade para discernir o tipo de música nem o que os autores apresentados podiam comunicar ali. Um incidente, entretanto, deu-lhe a impressão de que iria fazer valer a sua presença no Festival.

O incidente foi com a peça “*Durante 7 dias*”, *Aus den Sieben Tagen*, do compositor alemão Karlheinz Stockhausen, por conta de uma interpretação mais empolgada de um dos músicos participantes da execução da obra. Os intérpretes, sob direção de Willy Corrêa de Oliveira, eram alunos do Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, com o qual o Festival mantinha grande contato: Bernardo Toledo Piza, Carole Gubernikof, Cecília Tuccori, Cristina Rogatko, Flavio Ficarella, Laerte Coutinho, Luiz Augusto Tatit, Marco Antonio Silva Ramos, Maria Lucia Canto Ferreira, Maria Thereza Peric, Tadeu de Freitas e Victor Flüsser. A apresentação ocorreu nos dias 18, 19, 20, 23, 25,

⁹ A autonomia política da cidade só retornou em 1982.

26 e 27 de agosto de 1972. No programa, havia uma breve explicação que dizia: “A mais discutida obra experimental e coletiva dos últimos tempos, em 1.^a audição no Brasil”.

O então aluno Laerte Coutinho (que depois passou para o departamento de Jornalismo na ECA/USP e consagrou-se como cartunista no jornal *Folha de São Paulo*) empolgou-se em sua parte no espetáculo. A peça é uma seqüência de procedimentos para serem realizados durante sete dias. Em um determinado segmento, uma criança ouve a fala de uma pessoa (discurso agressivo, obsceno, vociferante) e de outra pessoa (calmo, poético, complacente), enquanto ao fundo um conjunto instrumental improvisa. Laerte Coutinho, ao interpretar a fala agressiva, aproveitou para dizer palavrões e impropérios sobre os políticos e a ditadura no país.

Ávido por “mostrar serviço”, o evento estava sendo gravado em fita cassete pelo tal funcionário da Secretaria de Cultura de Santos e, algum tempo depois, Gilberto Mendes e Willy Corrêa, na qualidade de organizadores da mostra, foram convocados a dar explicações sobre o ocorrido. O Secretário de Cultura estava em viagem ao exterior e um assessor foi quem tomou conta do caso, porém, sem dar a mesma dimensão que o funcionário esperava. Apesar de não se conhecerem, (Gilberto e Willy e o assessor do Secretário), foi travado um diálogo cordial sobre outros assuntos – amigos em comum, lembranças e saudações de quem não se via há muito tempo – e o assunto morreu ali mesmo com o assessor apenas pedindo um pouco mais de cuidado no futuro.

Esses foram os dois casos de maior preocupação para Mendes na época da intervenção federal em Santos. Porém, com o lento início do processo de abertura do país, a partir de 1979, o Festival, por meio da organização de Gilberto Mendes e ainda de Willy Corrêa de Oliveira, passará a apresentar uma temática musical ligada à política, iniciando a fase da “música politicamente engajada” no evento. No começo pontuaram autores que até já haviam sido executados em outros anos, como Eisler e Weill, mas a programação dessa tendência foi aumentando. Diz Mendes:

Não sou propriamente um compositor de música politicamente engajada, como o foram, por exemplo, Hanns Eisler, Cornelius Cardew. Mas sou uma pessoa politicamente engajada. E minha música, sempre que tomo uma posição política reflete em parte essa atitude. Já nos anos 50 compus algumas canções com essa preocupação política.
(...) Mais recentemente, por ocasião do movimento *Diretas Já*, voltei a me empolgar politicamente e compus obras engajadas.¹⁰

¹⁰ Gilberto Mendes. *Uma Odisséia musical – dos mares do sul à elegância pop/art déco*, p.271.

3.1. Mendes e sua postura ideológica

Ao listar as peças de Gilberto Mendes de cunho político-social¹¹ fica evidente a sua postura ideológica. Entretanto, ainda que nenhum título, epígrafe ou dedicatória fossem revelados em suas partituras, sua obra reflete no mínimo duas categorias, dispostas por Zeron¹², quanto à tendência: uma, pelo “questionamento dos códigos”, da linguagem, do “lugar do poder”, e outra, “funcionalista ou pragmática”, no ponto determinado de sua carreira quando ele e Willy se interessam pela música politicamente engajada.

Sobre isso, cabe esclarecer que o próprio Mendes já afirmou que muitos anos antes, por ocasião da sua união com os Poetas Concretos e ao assinar o Manifesto, ele e seu grupo acreditavam que estavam fazendo uma participação ativa para tornar a sociedade mais justa:

Naquela época a gente achava, eu e meus companheiros, que a gente estava fazendo uma música nova, buscando novas estruturas, mas coerente nos nossos interesses por uma sociedade melhor. (...) A gente achava que não só estava fazendo uma arte de vanguarda como também uma arte politicamente positiva. E estava! (...) Porque num certo momento a gente fica pensando assim: “Quem sabe no futuro vai mudar, vão entender isso aqui”. (...) Alguns anos depois você pode sentir de repente, vivendo mais, vendo mais coisas, que aquilo não está dando mais pé, aí você muda¹³.

Sobre o Festival e a política, disse Mendes, em 1984:

Não é um festival de música política. Na verdade, foi idealizado para mostrar nossa música experimental lá pelos anos 60. Porém não deixou de refletir esta posição nossa. Fomos os primeiros a mostrar e discutir a música de Eisler, Cardew e nesses últimos anos trouxemos ao Brasil dois grandes representantes da música européia engajada, ambos com teses de doutorado em Eisler, em universidades diferentes: Wilhelm Zobl e Luca Lombardi, respectivamente dos Partidos Comunistas Austríaco e Italiano. Temos apresentado também outros importantes compositores desta linha como o norte-americano Frederic Rzewski e o chileno Sergio Ortega¹⁴.

Desde a discussão do Manifesto Zdanov pelo mundo intelectual brasileiro, que dividiu opiniões sobre a aceitação aos ideais de vanguarda, passando do Música Viva para o grupo

¹¹ Ver Capítulo 5.

¹² Carlos A. M. R. Zeron. Op. cit., p. 3.

¹³ Sem identificação de autor. “O meu ideal era ser compositor de um Brasil socialista” in *Enfoco*, p. 10.

¹⁴ Rubens Ricciardi. “Conversas com o compositor Gilberto Mendes sobre música e política” in *VozCultura*, p.17.

Música Nova, as tendências inovadoras no meio musical pareciam ter encontrado seu nicho, especialmente no Festival Música Nova. A atuação como grupo logo se desfez – Rogério Duprat e Damiano Cozzella atuavam na música ligada à publicidade, afastando-se de suas pesquisas anteriores e indo para a música popular, enquanto Willy e Gilberto, que também trabalharam por um tempo na publicidade, continuariam a experimentar a linguagem.

Entre os anos de 1979 e 1980 começa, no entanto, o rompimento de Willy Corrêa de Oliveira com seu passado de música contemporânea, em uma revisão crítica à vanguarda a serviço do Capitalismo – ele e Gilberto teriam sido “inocentes úteis” ao deixar o projeto cultural impregnar-se de uma orientação burguesa, como afirma Zeron¹⁵.

Mais motivos dessa quebra estão ligados à postura ideológica de Willy, que retoma ideais políticos da necessidade de comunicação com o público (por isso ele retomará o sistema tonal). Willy não recuperará Andrei Zdanov, mas sim Hanns Eisler – músico alemão, ex-aluno e desafeto de Arnold Schoenberg, que nos anos 30 passou pela mesma escolha – ser moderno ou ser atuante? Ser artístico ou ser utilitário?

Gilberto também refaz seu pensamento sobre a música nova no tocante a esta ser realmente revolucionária ou burguesa, se ela visar somente um caráter estético. Assim, ele e Willy se mobilizam em direção à música engajada, querendo mudar o eixo de seus trabalhos composicionais da “alienação passa para mobilização”, como disse Zeron¹⁶, e para isso retomam as premissas militantes de Eisler, sendo que Gilberto em uma linha mais pluralista enquanto Willy mais dogmático.

No momento histórico brasileiro do início da década de 80, vislumbrava-se uma abertura “lenta, gradual e segura” pelo governo militar que há duas décadas estava no poder. Surge aí finalmente um processo de reorganização da sociedade. Diz Zeron¹⁷:

É dentro do movimento de reorganização da sociedade brasileira dos fins da década de 70 (greves, movimentos contra a carestia, contra a censura, pela “abertura” política e pelo fim do AI-5, criação de novos partidos e ampliação da atuação das associações de bairro) que os dois únicos compositores que continuaram politicamente atuantes encontram espaço para uma nova proposta estético-política.

¹⁵Carlos A. M. R. Zeron . Op. cit., p.92.

¹⁶*Ibid.*, p.89, 92.

¹⁷ *Ibid.*, pp. 85-86.

Na área popular, essa abertura coincide com o advento do “Rock Brasileiro”, com uma nova geração de roqueiros, como Cazuza no Barão Vermelho, Os Paralamas do Sucesso e Legião Urbana. Apesar da geração 80 ser tachada de “geração perdida” por conta dos anos de repressão que interromperam e represaram tentativas artísticas mais ousadas ou inovadoras, atualmente já começa a se formar uma literatura que tenta revisar essa parte da história da música popular brasileira¹⁸.

Se a música popular parecia alheia à possibilidade de retomada do discurso político, a área erudita exibiu um fôlego novo durante a abertura, coincidindo com o movimento da música “politicamente engajada” que a partir do Festival Música Nova de 1979 teria a chance de ser ouvida, com a exposição dos maiores nomes da música européia dessa vertente: Cornelius Cardew (Inglaterra), Luca Lombardi (Itália), Wilhem Zobl (Áustria) e Frederic Rzewski (Estados Unidos da América) – todos eles ligados a Eisler, de certa forma.

Gilberto Mendes ainda acompanhou por um breve momento a decisão de Willy, mas logo sentiu que poderia ser uma pessoa politicamente engajada e continuar sendo um compositor aberto a outras idéias, sem precisar renegar seu passado. Zeron, quando analisa as obras de Gilberto, afirma que há nelas menor semantização musical, e mais caráter artístico; sua música não foi feita para servir diretamente como instrumento de luta, mas para ser denunciadora ou conscientizadora. Embora preceitos técnicos da música engajada (ritmo simples, volta ao Tonalismo ou Modalismo) estejam presentes em sua obra, Gilberto não abandona a técnica vanguardista e não fica só na temática estritamente política, por isso ele e Willy debatem – a orientação pluralista que Mendes preconiza em sua criação ele também leva para o Festival Música Nova, como afirma Zeron¹⁹.

Willy, por outro lado, foi para uma trilha radical e é talvez o único exemplo na história da música brasileira – abandonou tudo para atuar junto às Comunidades Eclesiais de Base, nas quais compunha hinos, marchas e canções em conformidade com a Teologia da Libertação.

¹⁸ Tem-se conhecimento dos seguintes títulos: Arthur Dapieve. *BRock – O rock brasileiro dos Anos 80*. São Paulo: Editora 34, 1996; Ricardo Alexandre. *Dias de Luta - o Rock e o Brasil dos Anos 80*. São Paulo: Editora DbA, 2002; Guilherme Bryan. *Quem tem um sonho não dança – Cultura jovem brasileira nos anos 80*, São Paulo: Editora Record, 2005.

¹⁹ Carlos A. M. R. Zeron. Op. cit., p.167.

Gilberto Mendes lembra²⁰ que quando o recifense Willy Corrêa de Oliveira (1938-) chegou a Santos em 1958, ele veio com uma visão estética ligada ao Movimento Armorial, de Ariano Suassuna²¹. Depois, passou a rejeitar totalmente essa vertente, destruindo todo o seu material composicional dessa fase. Zeron²² também comenta que foi severo o rompimento de Willy com a estética nordestina, quando aderiu à vanguarda, pois queimou todo seu antigo material tradicional.

Do mesmo modo, relata-se em Zeron e em Mounsey²³ o colapso nervoso de Willy, em 1969, que o fez sair do ramo da publicidade e há ainda o posterior rompimento, ao abandonar a vanguarda para aderir à música engajada. O afastamento do mundo da publicidade se deveu ao sentimento de contradição que tomou conta de Willy – combater o Capitalismo e ao mesmo tempo estar inserido em um dos pilares do consumo.

Considerando que Mendes foi por anos a pessoa mais ligada a ele, pode-se aceitar a sua opinião sobre a personalidade de Willy que segue sendo...

o mais polêmico dos compositores brasileiros, transitou da “neue Musik” darmstadtiana para a música engajada feita para as lendárias comunidades eclesiais de base. De rara inteligência e acuidade musical, além de profunda cultura humanística, é sem dúvida um dos mais originais e autênticos compositores da música brasileira do séc. XX, distinguido por uma coragem e radicalismo únicos em nosso panorama artístico.²⁴

Nas tendências apontadas por Zeron, Willy Corrêa de Oliveira pertenceria à “funcionalista”, embora tenha se iniciado, como Gilberto, no “questionamento dos códigos”. O radicalismo do compositor já é matéria corrente no meio musical – suas opções ideológicas o levaram a romper com todos a seu redor, embora ele tenha prosseguido com seu trabalho docente no departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, no qual sempre tem ao seu redor alunos ávidos por conhecer suas idéias. O uso que ele fez dos textos de Hanns Eisler propiciou uma fundamentação para suas próprias teorias e uma discussão no meio musical que há tempos não se via.

²⁰ Em depoimento à autora, em 02/05/2005.

²¹ Em entrevista a Julio Medaglia, em 22/04/1967, no Suplemento Literário do Estadão, Willy declara sua primeira fase como: “período nacionalista = fusão da música modal do nordeste com a música da idade média” (“Música Não-música Anti-música” in *O Estado de S. Paulo*).

²² Carlos A. M. R. Zeron. Op. cit., p. 55.

²³ Paul Mounsey. “New Music in Brazil” in *Contact Magazine*.

²⁴ Gilberto Mendes. Texto do programa do 37º. Festival Música Nova de Santos, 2001.

Isso ocorreu no início da década de 80 por ocasião de sua adesão à música engajada, escrevendo principalmente textos em jornais para elucidar sua postura. Em março de 1984, um artigo seu sobre o pensamento do compositor inglês Cornelius Cardew (1936-1981), suscitou uma leva de outros textos combatendo as idéias apresentadas. Os artigos foram assinados por nomes de peso da música erudita, Augusto de Campos, Ennio Squeff, Rogério Duprat e Jorge Antunes e se sucederam nos meses de maio e junho de 1984, no jornal *Folha de São Paulo*.

Sobre o momento do rompimento de Willy Corrêa com seu passado de música contemporânea, Gilberto Mendes foi a principal testemunha. Mendes diz²⁵ que durante mais uma edição do Festival, eles estavam sentados na platéia e Willy afirmou a Gilberto que não estava mais interessado naquilo tudo. A princípio, Mendes ficou chocado devido aos anos de trabalho juntos, fazendo e debatendo a vanguarda. “Foi a primeira manifestação dele. Disse que não participaria mais do Festival, a não ser para ser contra. E foi o que ele fez”. Willy Corrêa de Oliveira participou ainda por duas edições, atuando em palestras nas quais ele mostrava um material musical e depois “desmontava” o mesmo material, com a ajuda de um músico, geralmente Caio Pagano, que fôra seu antigo intérprete nas obras de vanguarda e, por um curto período, ainda seguiu Willy nessa “desmontagem” crítica da música nova.

Segundo Mendes, essa virada de Willy Corrêa se deveu muito a uma leitura que ele teve da tese do compositor italiano Luca Lombardi sobre Hanns Eisler. Foi uma tese defendida na Universidade de Roma, posteriormente publicada como livro em 1978²⁶. Willy teria sido afetado pela crítica que Eisler fez à arte de vanguarda, na década de 30, e passou a devotar um estudo sobre o que o compositor alemão pensava e havia escrito, recuperando o pensamento dele, em termos de postura contrária à arte moderna, por ser uma arte fruto de uma ideologia burguesa e, por isso, decadente. Ironicamente, quando Luca Lombardi e o austríaco Wilhem Zobl, que também escreveu tese sobre Eisler (na Universidade de Berlim Oriental), estiveram no Festival Música Nova, Willy Corrêa de Oliveira não quis contato com nenhum deles. Mas o que Willy trouxe à tona do pensamento de Eisler?

O alemão Hanns Eisler (1898-1962) foi discípulo de Arnold Schoenberg entre 1919 e 1923, utilizando a nova técnica dodecafônica em suas músicas, assim como Anton Webern e

²⁵ Em depoimento à autora, 02/05/2005.

²⁶ Publicado pela editora Feltrinelli de Milão.

Alban Berg, os demais alunos de Schoenberg. Segundo Contier,²⁷ Eisler era de origem humilde, simpaticante das teorias do marxismo-leninismo, o que o fez aproximar-se do Partido Comunista Operário da Alemanha – KAPD, fundado em Berlim, em 1920, engajando-se em alguns movimentos populares, como ensinar Música para os operários. Em 1925, fortemente influenciado pela concepção sobre a função social da música, Eisler passou a se opor à noção de “arte pela arte”, apontando que a técnica musical não deveria fechar-se em torno de si mesma, mas servir à difusão de idéias libertárias. Diante das sucessivas crises político-sociais da República de Weimar, Eisler criticou nos últimos anos da década de 20 a atitude “elitista” de seu antigo mestre, Schoenberg, que, em contrapartida, rompeu com Eisler em 1926.

A partir de 1929, a Alemanha mergulhava numa profunda crise social e política, afetada pelo *crack* da Bolsa de Nova York. Nessa ocasião, Eisler utiliza o coral proletário como propaganda do marxismo-leninismo e aproxima-se de Bertolt Brecht, compondo música para as suas peças teatrais engajadas e para o cinema. Diz Contier:

Nesta fase de engajamento político explícito, procurou conciliar a linguagem musical moderna com a temática política, almejando atingir um “público hipotético”, ou seja, a classe operária alemã. Em contrapartida, não percebeu com nitidez o “divórcio” existente entre a “música moderna” e a “vanguarda política” representada pelo KAPD nos últimos anos da República de Weimar²⁸.

Com a ascensão do nazismo em 1933, as músicas de Arnold Schoenberg, Hanns Eisler, Paul Hindemith, Kurt Weill, entre outros, foram consideradas “subversivas”, “decadentes”, “degeneradas” e “perigosas” e os ideólogos nazistas recuperaram a música do período romântico como ideal para a propaganda do regime, que deveria simbolizar a “harmonia”, a “tranquilidade”, evitando-se assim transmitir uma mensagem de “caos”, “desordem”, “anarquia”.

Assim como os outros compositores da “lista negra” do Nazismo, Eisler imigra para a América do Norte. Ao final da Segunda Guerra Mundial e nos anos da Guerra Fria, a obra de Eisler é retomada pelo lado oriental da Alemanha e ele se torna o compositor oficial do regime comunista em seu país.

²⁷ Arnaldo Daraya Contier. “A Sacralização do Nacional e do Popular na Música (1920-50)” in Revista Música, p.8.

²⁸ Arnaldo Daraya Contier. Ibid., p.10.

Como foi dito, muitos aspectos do pensamento de Eisler foram retomados por Willy em seu rompimento com o passado na música de vanguarda: a percepção de ser uma estética muito individualista, muito particular, em sistema e linguagem, cujo público afeito a conhecer esses novos procedimentos era extremamente pequeno, portanto sem chance de alcançar, de se comunicar com o grande público; a vanguarda era uma postura artística fechada, e aí sim muito erudita, o que gera contradições no artista, pois ao mesmo tempo em que ele se posiciona de esquerda – comunista, socialista ou até anarquista – ele involuntariamente se alia à direita, ao engendrar um procedimento artístico excludente, inválido socialmente e péssimo para a transformação que se pretende.

A ideologia e a prática política de Willy passaram então a definir o seu trabalho, embora ele nunca tenha se filiado a nenhum partido político. Willy fez da “música um instrumento de militância”, disse Zeron²⁹, passando a compor canções com material de militância interpartidária (PCB, PC do B e PT) mais material fornecido pelas Comunidades Eclesiais de Base em que ele atuou em São Paulo, cuja estratégia era vincular os ensinamentos cristãos à luta social e política de operários e camponeses no país. Assim, nesse período Willy compôs canções para crianças, um método popular de violão, hinos (Hino da Reforma Agrária, dos grevistas, dos sem terra), canções de luta, com letras elucidativas de poetas, sacerdotes, inclusive do então padre Pedro Casaldáliga (depois, bispo de São Félix do Araguaia).

Mesmo com toda essa atuação de um professor da USP dentro das Comunidades Eclesiais de Base, não há notícias veiculadas no meio musical de que Willy tenha sofrido alguma represália ou caso semelhante a outros que lutaram contra a situação do Brasil naquela época³⁰.

Em uma pesquisa feita ao arquivo do Dops, o nome de Willy Corrêa aparece na pasta sobre Movimento Estudantil (50-C-22-9448-A). Assim como Gilberto Mendes, trata-se de uma breve citação dentro de um relatório maior sobre o Movimento Estudantil no ano de 1975, com data da redação de 7 de julho de 1976. Lá são citados os nomes de inúmeros estudantes subversivos da Universidade de São Paulo e várias reuniões estudantis foram presenciadas pelos investigadores, inclusive com fácil obtenção do material panfletário. Da

²⁹ Carlos A. M. R. Zeron. Op. cit., pp.151-155.

³⁰ Tentamos contatos com Willy Corrêa de Oliveira, mas ele recusa-se a conceder entrevistas ou depoimentos sobre seu passado.

Escola de Comunicação e Artes – ECA – é lembrada a greve levada a cabo por alunos da escola por causa da não aceitação das aulas das professoras da disciplina “História da Arte”.

O nome de Willy surge por causa de uma “Semana de Debates” que deveria ocorrer entre os dias 23 e 28 de junho de 1975. Lá estariam Rodolfo Konder, Sergio Buarque e Raimundo Pereira, para falar sobre Jornalismo; João Batista de Andrade, Osvaldo Cordeiro e Carlos Reichenbach, falando de cinema; Gianfrancesco Guarnieri, César Vieira e Consuelo de Castro, sobre teatro e Ana Maria Bahiana, José Ramos Tinhorão e Willy Corrêa de Oliveira, na parte de música.

Entretanto o debate foi proibido pelo diretor da ECA, Manuel Nunes Dias, que chegou a fechar o anfiteatro (e aí recebeu elogios do investigador do Dops).

3.2. Coriún Aharonián e sua ideologia

Outro compositor que dá provas de seu envolvimento político é o uruguaio Coriún Aharonián (1940-), o organizador do *Curso Latinoamericano* na maioria das vezes em que foi realizado. Ele foi aluno de Héctor Tosar e também estudou na Europa em cursos e festivais. Foi um dos primeiros artistas estrangeiros a vir para o Festival em Santos. Ao idealizar os *Cursos Latinoamericanos*, implementou a diretriz política, tanto na escolha dos convidados quanto na forma do evento, como por exemplo, mesas redondas após concertos para discutir as obras, debates em aulas e avaliação do evento em assembléias finais.

Na maioria de seus artigos disponíveis em publicações impressas e uma boa parte na Internet, fica clara a sua ideologia à esquerda. No livro sobre História da Música que escreveu em 1981³¹, ele sempre aponta o etnocentrismo europeu nas principais disciplinas que analisam a música no mundo e praticamente vê de maneira diversa os mesmos fatos explicados em salas de aula; sua intenção é buscar uma visão igualitária entre as diferentes culturas. Diz ele:

Cuando la organología surge en Europa hacia fines del siglo XIX, sus razones pueden ser inscritas en la necesidad genérica de los centros de poder de conocer y sistematizar las cosas del mundo para poder poseerlo. La expansión imperialista da Europa occidental debió mucho a los aportes de sus estudiosos de lo extraeuropeo.

³¹ Coriún Aharonián. *Introducción a la música*, pp. 17, 23, 24.

(...) una vez impuestos al mundo entero los patrones culturales europeos, esa necesidad pasa a ser un factor de poder.

E sobre o vínculo entre a sociedade burguesa da segunda metade do século XIX e a música tonal, sua visão é a seguinte:

¿a qué responde el sistema armónico-tonal? ¿Es el aspecto musical de la asunción del poder de la burguesía en la Europa Occidental cristiana? ¿Es la consolidación de particularidades culturales después del reordenamiento étnico de la Temprana Edad Media? Aparentemente, ambas cosas. (...) Pero acontece que el sistema tonal constituye un proceso, que se inicia, se afirma, se deteriora y termina, y este ciclo vital coincide con el de la burguesía. Es esto lo que nos permite aceptar la correspondencia histórica entre burguesía y música tonal.

(...) La sociedad burguesa, que consumía hasta entonces música de su propio tiempo, es forzada entonces hacia una actitud museística. Se trata de distraer al público con el consumo del pasado, en la convicción de que de esta manera se podrá frenar el conocimiento del presente y el consiguiente advenimiento de un futuro temido.³²

O caso mais grave que envolveu Coriún Aharonián e que expressa bem a difícil situação política a que muitos tiveram de conviver no Uruguai, foi sua demissão como diretor de corais em Liceus em Montevideu, ao final da década de 70. Aharonián era professor secundário por concurso e, portanto, funcionário estável no sentido legal, mas acabou perdendo o emprego após alguns anos de tentativas por parte das autoridades. Diz ele: “Não chegava o momento de me jogarem fora e eu pensei ‘bom, eles me esqueceram’. À certa altura, porém, chegou, e foi horrível. Falei com um advogado amigo meu. Era uma situação complicada”³³.

Os advogados no Uruguai (e em muitos outros países da América Latina naquela ocasião) não podiam defender causas de cunho político porque seriam perseguidos ou até ameaçados de morte. Mesmo assim restaram alguns que se propuseram a defender tais situações. O advogado de Aharonián era um amigo seu, o escritor Carlos Martínez Moreno, que logo o avisa da gravidade da situação: “O que estão fazendo com você é muito sério. Ou você entra no jogo ou você está saindo do país hoje”.

³² Coriún Aharonián. *Introducción a la música*, pp. 34, 54.

³³ Depoimento de Coriún Aharonián concedido à autora em 27/09/2003, originalmente em Português.

“Entrar no jogo” era responder a todas as perguntas que lhe fizessem por escrito ou durante alguma audiência convocada, mas sem intervenção de advogado porque eles perceberiam o estilo da defesa e a situação poderia se tornar mais séria ainda. Coriún decidiu que não sairia do país; ficaria e responderia ao processo. Durante meses a pressão foi muita a ponto de quase abalar o equilíbrio emocional de Aharonián: “Eu quase fiquei do outro lado, podia ter passado ao manicômio – não passei, mas foi um estresse realmente muito violento”.

Em uma das sessões de investigação, Coriún Aharonián conheceu finalmente seu dossiê, mas havia dados muito inconsistentes que o fizeram crer que aquela “pasta” nem era dele: “Era evidentemente um burocrata que pegou o papel e que errou a pasta, uma pasta que devia estar antes ou depois da minha”. Mesmo forçado a responder as perguntas sobre lugares e atos que não conheceu nem fez, Coriún assinou o documento afirmando que os fatos não correspondiam a verdade, e depois ainda teve de fazer um depoimento por escrito. Diz ele:

Por suposto as respostas tinham a ver com o resultado. Eles ficaram nove meses sem resolução. Somente nove meses depois me comunicaram que eu estava cessante, interdito. E em todo esse tempo eu não recebi salário. Eu tinha a minha filha de dois meses quando começaram a não me pagar. Fizeram-me trabalhar um mês inteiro sabendo que eles já tinham resolvido o assunto, só para me fazer dano. Esses pequenos detalhes.

A ingerência na vida privada era tamanha que até uma interdição sobre o uso de barba chegou a ser ordenada em países como Uruguai e Argentina – obviamente a conotação da proibição era a identificação da aparência com a rebeldia e o não-enquadramento nas normas do âmbito oficial. Coriún, que sempre usou barba, teve de explicar no Liceu o porquê não retiraria a barba, alegando que era um artista, compositor e que já era conhecido com essa imagem. Segundo afirma, somente ele e mais um outro homem no Uruguai tiveram permissão para continuar tendo barba.

Uma irmã de Coriún estava cumprindo pena em uma prisão política, sentenciada a 11 anos e meio. Ele ia visitá-la rotineiramente e, certa vez, a polêmica sobre o uso da barba também chegou à prisão. Um dia, o guarda lhe disse que ele não podia passar e Coriún teve de apresentar por escrito, mais uma vez, a “justificativa” para ter barba. A irmã de Coriún esteve vinculada aos *Tupamaros*, como ele afirma:

Ela era estudante e professora de Inglês, tinha jogado panfletos e coisas assim, e viajado a Líbia, Líbano e França. Eles a sentenciaram a uma pena enorme, desmesurada, o que legalmente chama-se *ultrapetita*. O juiz militar dava uma pena duas, cinco, dez vezes mais longa do que o fiscal pedia. Foi condenada a 16 anos mais dois anos de seguridade, com o que ela não podia ter sua pena comutada.

Coriún também teve contato com brasileiros no Uruguai, exilados do Brasil, como a família da brasileira Flavia Schilling³⁴. O pai dela, Paulo Schilling foi seu amigo, assim como outros brasileiros de esquerda, como Décio Freitas, por exemplo, que durante o exílio no Uruguai escreveu o livro sobre *Palmares*³⁵.

Há de se convir que o contexto estético na música de Coriún Aharonián está vinculado à sua ideologia, porém a perseguição contra sua pessoa esteve longe de ser por causa de sua música – difícil de ser entendida por inexperientes no assunto. No campo musical, as obras de Aharonián comprovam grande preocupação com a situação vivida na América Latina, durante esses anos do regime militar, bem como com o que veio depois da abertura. Suas peças musicais e textos (inúmeros artigos) seguem tendo uma visão crítica do mundo globalizado e de uma possível continuidade da ingerência de um lado do mundo sobre o outro e de uma parte do país sobre outra: apropriações e denúncias de pseudo-políticas culturais não deixam de ser apontadas por ele em seus recentes trabalhos.

3.3. Héctor Tosar e o trabalho no Uruguai

Héctor Tosar (1923-1999) foi o compositor de maior destaque no Uruguai na segunda metade do século XX. Nasceu em Montevideu, estudou piano e composição e sua estréia como pianista e compositor ocorreu em 1939. Por vezes foi bolsista em cursos de temporada nos Estados Unidos, onde teve aulas com Aaron Copland, Arthur Honegger e Serge Koussevitzky (regência). Também obteve bolsa para estudar em Paris, tendo cursado composição com Arthur Honegger, Jean Rivier e Darius Milhaud, além de direção com Eugène Bigot e Jean Fournet.

³⁴ A brasileira Flavia Schilling chegou ao Uruguai aos 11 anos de idade, devido ao exílio de seu pai, ligado a Leonel Brizola. Ela foi integrante do Movimento de Libertação Nacional e ficou presa em diversas penitenciárias uruguaias entre os anos de 1972 e 1980.

³⁵ Décio Freitas. *Palmares – a guerra dos escravos*. Editora Movimento, Porto Alegre, 1973.

Em 1966, Héctor Tosar regressou ao Uruguai, depois de um período de cinco anos em Porto Rico. Chegando a Montevideu, aceitou o convite do Fundo Cultural das Nações Unidas, a UNESCO, e do governo hindu para uma turnê por Índia, Formosa e Japão. Ao retornar para seu país, Tosar dedicou-se a ministrar aulas de Contraponto no Conservatório Kolischer, Composição e Orquestração no Conservatório Nacional e Organologia na Faculdade de Humanidades e Ciências.

Ao ministrar um curso de Composição a um grupo de jovens interessados em ter aulas particulares – Ariel Martínez, Conrado Silva, Daniel Viglietti e Coriún Aharonián – Tosar teve a oportunidade de iniciar um relacionamento íntimo e duradouro com estes que seriam a nova geração de compositores do Uruguai. Esses jovens, todos na faixa de 20 anos, seriam os fundadores do *Núcleo Música Nueva de Montevideo*, em 1968, e da *Sociedad Uruguaya de Música Contemporánea* - SUMC, fundada em 1974. Tosar tornar-se-ia o presidente honorário do *Núcleo* e presidente da SUMC, e com eles manteria uma relação muito próxima, principalmente trocando idéias e informações em torno da problemática do compositor: as metas e as responsabilidades em atuar nesse campo.

Tosar co-organizou o *Curso Latinoamericano de Música Contemporánea*, presidindo a comissão organizadora durante vários anos – de 1971 a 1977, quando entregou a presidência ao compositor e musicólogo brasileiro José Maria Neves.

De acordo com Aharonián³⁶, autor da biografia de Héctor Tosar, por vezes os opositores de Tosar conseguiram afastá-lo da atividade profissional no Uruguai. Seu envolvimento em atividades políticas causou-lhe a destituição do cargo de diretor do Conservatório Nacional de Música da *Universidad de La República* em 1974. O governo militar uruguaio não esqueceu a adesão de Tosar à coalizão *Frente Amplio* em novembro de 1971, quando dirigiu um grupo de músicos no ato final da campanha eleitoral da *Frente*. Por duas ocasiões teve de sair de seu país.

Após o golpe de 73, oficializando uma ditadura civil-militar no Uruguai, Héctor Tosar viu-se sem condições de seguir seu trabalho no Uruguai. Saiu do país e exerceu funções docentes em Porto Rico entre 1974 e 1976, ano em que, mesmo com a continuidade do regime militar, resolveu voltar a Montevideu.

³⁶ Coriún Aharonián. *Héctor Tosar- compositor uruguayo*, p. 29.

Ficou em sua terra por três anos, entretanto, em 1979, mais uma vez pressionado pelas condições impostas pela ditadura, Tosar decidiu sair novamente do país. Viveu um período na Venezuela como professor do departamento de composição do Instituto Venezuelano de Música “Simón Bolívar” e entre 1981 e 1982 foi para os Estados Unidos, na *Indiana University* em Bloomington, com o auxílio do musicólogo chileno Juan Orrego Salas.

Retornou em definitivo ao Uruguai em 1982 e retomou as aulas particulares de composição, tendo como alunos: Jorge Camiruaga, Álvaro Carlevaro, Fernando Condon, Eduardo Fernández, Ulises Ferretti, Luis Jure, Jorge Lazaroff, Daniel Maggiolo, Miguel Marozzi, Álvaro Méndez, Elbio Rodríguez, Carlos da Silveira, Felipe Silveira, Fernando Ulivi.

Quando foi iniciado o processo de abertura política no Uruguai, Tosar modificou sua adesão partidária; foi para o Partido Nacional. Com o fim da ditadura em 1985, foi designado para reger a Orquestra Sinfônica do SODRE (*Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica*) e lhe foi devolvido o cargo de diretor do Conservatório Nacional, no qual ficou até 1988.

3.4. Compositores europeus e norte-americanos presentes aos eventos

Como foi dito, nos *Cursos Latinoamericanos de Música Contemporânea*, a tônica dos convites era a reunião de músicos que atuassem na música de concerto contemporânea e que, ao mesmo tempo, fossem de postura ideológica contrária à ditadura militar, vigente em várias regiões da América Latina. Assim, em tese, todos os seus participantes tinham um envolvimento ideológico, em maior ou menor nível, a ponto de suas opiniões serem conhecidas pela assembléia que os escolhia a cada ano.

No Festival Música Nova, a idealização de irmanar-se ao *Curso* pelo aspecto político-ideológico, e não somente pelo lado estético, trouxe muitos nomes em comum – mais de 40 artistas – a Santos. Além disso, no início da década de 80, aproveitando-se de uma relativa abertura no Brasil, a organização do Festival começa a divulgar e a trazer nomes internacionais consagrados pela chamada “música politicamente engajada” (esse termo inclusive era impresso no programa de concerto do Festival).

Nos *Cursos*, uma grande conquista foi a vinda do compositor italiano **Luigi Nono** (1924-1990) logo no primeiro ano. Nono foi um dos maiores nomes da música do século XX,

que teve uma trajetória pessoal envolvida com questões políticas, que ele expandiu para a sua área profissional. Foi membro do Partido Comunista Italiano, junto com outros ilustres contemporâneos da música clássica italiana, como o pianista Polini e o maestro Cláudio Abbado.

Nos anos 50 e 60, Nono atuou nos Cursos de Verão de Darmstadt, ministrando aulas sobre “música comprometida”. Tinha como convicção a necessidade de o artista ter uma postura ética e de que, no mundo atual, só a música de conteúdo ideológico fazia sentido. Foi o típico artista fiel às suas idéias políticas e a seus ideais artísticos. Transitava por eventos de Artes na América Latina – Cuba e Chile, e uma vez na Bolívia – de onde quase foi expulso por seu discurso antitutorial durante as aulas, mais do que informação musical. Sua presença no 1.º *Curso Latinoamericano de Música Contemporânea*, de Cerro Del Toro, causou grande impacto entre os participantes. A polícia uruguaia soube que um “notório comunista” estava no Uruguai e foi até lá para investigar³⁷.

A personalidade de esquerda de Nono pôde ser atestada pela sua vinda militante ao evento, pois como se sabe não havia pagamento para as duas semanas de *Curso*. A exposição das idéias de Nono aos compositores latino-americanos, como Coriún Aharonián e Héctor Tosar, reforçou o conceito que Nono possuía junto aos compositores atrelados à postura ética do artista. Ele deixou clara sua posição a favor de uma libertação dos latino-americanos da tutela européia na Música. Já reconhecia e apoiava os caminhos próprios dos latino-americanos.

O compositor português, **Jorge Peixinho** (1940-1995) foi figura atuante nos dois eventos. Estudou com Luigi Nono, Pierre Boulez e Karlheinz Stockhausen. Fundou o Grupo de Música Contemporânea de Lisboa e foi autor de obras dentro da estética da Música Nova e de cunho político-social, como *Quatro Peças para Setembro Vermelho* (1972), *Elegia a Amílcar Cabral* (1973, estréia realizada no *Curso Latinoamericano*), *Morrer em Santiago* (1973) e *A Aurora do Socialismo* (1976).

Já o inglês **Cornelius Cardew** (1936-1981) nunca esteve em nenhum dos dois eventos, mas o Festival Música Nova foi o primeiro lugar no qual suas peças tiveram chance de ser apresentadas, sendo que depois ele ficaria famoso no circuito mundial. No início de sua carreira, era influenciado por Boulez e Stockhausen, depois passaria a ser por Cage. Ele

³⁷ Fato relatado no Capítulo 3.

escreveu o famoso artigo “Stockhausen serve o Imperialismo”³⁸ e é considerado um radical no trabalho de música engajada, utilizando a música tonal tradicional como forma de comunicação direta com o público.

O compositor alemão **Dieter Schnebel** (1930-) é tido como um dos compositores mais importantes da Alemanha. Ele participou dos cursos de verão de Darmstadt e esteve nos *Cursos Latinoamericanos*. Em depoimento recente³⁹, Schnebel afirmou que na infância, foi influenciado pelo ambiente da política nazista, mas mudou suas posições, vindo a ser um antinazista e logo um antimilitarista. Tornou-se pastor luterano em 1957 e, como filósofo e teólogo, Schnebel uniu as perspectivas da espiritualidade e de uma sociedade socialista. Sua ideologia continua sendo o Socialismo. Também suas idéias musicais de união entre espiritualismo e experimentalismo já provocaram certa controvérsia na sua Igreja. Durante sua participação no *Curso Latinoamericano*, sediado em Itapira (1981), pôde presenciar o clima político do Brasil e seus reflexos no evento. Diz ele:

- O senhor acha que participar dos *Cursos* foi um tipo de resistência às ditaduras, ou representou um tipo de apoio?
 . Sim, foi. Eu me lembro de Itapira. A situação política no Brasil estava muito difícil por causa do governo militar, em 1981. Eu me lembro de uma noite, nós fomos ao centro da cidade tomar uma cerveja e um dos membros dos *Cursos* começou a cantar uma canção, uma canção política, e logo todos os outros começaram a seguir a canção, batendo seus garfos, seus copos na mesa, acompanhando o rapaz.

Outro compositor alemão atuante no *Curso Latinoamericano* foi **Helmut Lachenmann** (1935), aluno de Nono e Stockhausen. Segundo Coriún Aharonián⁴⁰, Lachenmann possui “*una implacable autoexigencia ética y estética que lo transforma en una de las figuras clave de las últimas décadas del siglo XX*”.

O compositor italiano **Luca Lombardi** (1945-) viveu na Alemanha por muitos anos. Participou do Festival em 1984, em uma época de retomada da abertura democrática no Brasil. Sua posição é de esquerda (filiação ao Partido Comunista Italiano) e luta pela democracia. Sua tese na Universidade de Roma é sobre Hanns Eisler – *A contribuição de Eisler para a Elaboração de uma Estética Marxista* (publicada em 1978).

³⁸ Cornelius Cardew, *Stockhausen serves Imperialism*, Londres: Latimer New Dimensions, 1974.

³⁹ Depoimento à autora, em 10/08/2005, em Santos, durante o 40.º Festival Música Nova.

⁴⁰ Coriún Aharonián. *Introducción a la Música*, p. 117.

Inspirado pelos acontecimentos de maio de 68 em Paris, Luca Lombardi se engajou politicamente na Arte desde os anos 70, mas revisou suas teses na década seguinte.

Em 1968 eu já era politicamente empenhado, organizei um concerto numa fábrica ocupada. Fui a Colônia estudar música eletrônica com Stockhausen porque também me interessava, naquele momento, aquele tipo de vanguarda. Depois descobri Eisler, em 1970, e tive uma grande crise: pensava que toda música de vanguarda não servia mais, que a música deveria dirigir-se a outro público. Dirigi então um coral operário em Colônia, escrevi canções políticas, fui a Berlim estudar com Paul Dessau. Finalmente aos poucos, descobri que podia utilizar tais experiências de modo diverso⁴¹.

Compôs a Sinfonia n.º 1(1974) que dedicou ao povo chileno e *Variações sobre “Avanti Popolo alla Riscossa”*. Crê que o compositor deve ter uma atenção em relação ao que acontece ao redor, refletindo isso não só em peças com um “preciso programa político (um texto), mas também nas demais peças somente instrumentais”. A seu ver, “Eisler foi o compositor que mais se preocupou com política. Pois ele mesmo dizia que não se pode politizar tudo. Ajudar a transformar a realidade é importante, mas não se pode reduzir tudo ao político em sentido estrito demais”. Afirmou que não queria renunciar a nenhuma experiência anterior, mas sim juntá-las. Sobre Eisler, disse:

Me parece que Eisler não teve a leveza de um Kurt Weill nem o talento e a coragem de Schoenberg. (...) Seu destino foi trágico. Porque sua responsabilidade política o levou a renunciar a uma brilhante carreira de músico de vanguarda e em troca não obteve talvez aquilo que pretendia, ou seja, uma música verdadeiramente popular e de massa⁴².

Assim como Lombardi, o compositor austríaco **Wilhelm Zobl** (1950 – 1989) não quis abandonar nenhuma prática anterior e sua posição política era de esquerda. Foi grande apreciador da música popular brasileira e latino-americana e utilizou por várias vezes essa ressonância em criações suas. Esteve nos IX, XI e XV *Cursos Latinoamericanos*, assim como teve uma preocupação pelos temas sociais e no Festival Música Nova, em duas ocasiões.

Zobl se doutorou em Musicologia na Universidade de Berlim Oriental com a tese *Eisler e a tradição*. Seu interesse por Eisler surgiu em 1968, durante os acontecimentos em Paris que se espalharam pela Europa (Maio de 68). Passou a estudar Eisler após ouvir, em

⁴¹ João Marcos Coelho. “O compositor face à realidade política” in Folha de S.Paulo 9/9/84 – Ilustrada – p.53.

⁴² Idem. “O compositor face à realidade política” in Folha de S.Paulo 9/9/84 – Ilustrada, p.53.

Berlim, a sua *Canção da Solidariedade*. Já compunha em estilo serial e aleatório e peças eletroacústicas, mas seu entusiasmo pelas peças de Eisler, Kurt Weill e textos de Brecht e o momento político o fizeram mudar para uma música mais vocal, voltada para se comunicar com o público – basicamente a mesma diretriz do trabalho de Eisler. Assim, reuniu música moderna com música tonal porque acreditava que não se deve abandonar experiências anteriores. Foi um dos nomes da tendência da música politicamente engajada, fato que encarava com naturalidade, até pelos problemas da Europa dos anos 80, que vivia uma crise econômica e o medo de uma nova guerra; ele afirmou que “a própria realidade angustiante exige a música politicamente engajada”⁴³.

O compositor grego **Thanos Mikroutsikos** (1947-) esteve presente ao Festival Música Nova de 1987. Ele teve grande envolvimento em atividades políticas em seu país, desde os anos 60, e chegou a ser ministro da Cultura. Foi perseguido pelo regime durante os anos de ditadura militar na Grécia (1967-1974). Com o retorno da democracia, ele trabalhou junto a Melina Mercouri no Ministério da Cultura, ao qual assumiu a pasta após a morte de Mercouri em 1994, ficando até 1996.

Já o compositor estadunidense **Frederic Rzewski** (1938) esteve no Festival Música Nova em 1989. Como pianista, ele estreou peças de Karlheinz Stockhausen e John Cage e como compositor criou músicas pra o teatro brechtiano. Tem em *Variações sobre “O povo unido jamais será vencido”*, sua maior obra até então. O tema “*O povo unido jamais será vencido*” é original do compositor chileno Sergio Ortega, ligado ao Partido Comunista no Chile, cuja canção está entre as mais divulgadas canções de protesto pelo mundo.

Rzewski escreveu as *Variações* em 1975 e mesmo sendo norte-americano (de ascendência polonesa) ele se considera um dos integrantes da geração de 68 (formada por Cardew, Lombardi e Andriensen) por ter vivido na Europa (Itália e Bélgica). Diz ele: “Nós não queríamos ficar de fora do processo, mas colaborar para sua aceleração”:

Houve um festival de jovens pianistas em Washington em comemoração dos 200 anos da Independência. Os pianistas podiam encomendar uma obra a um compositor e Ursula Opens me encomendou essa peça. Havia acontecido a queda de Allende no Chile com a interferência da CIA e da ITT, e ninguém nos EUA estava ciente do que estava ocorrendo no Chile. Achei que era uma forma de atrair a atenção do público culto e influente que vai a concertos para o problema. Em 68 eu tinha ficado impressionado com o tema de

⁴³ João Marcos Coelho. “O impacto dos sons para tempos de crise” in *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, 28/08/1983, p.62.

Ortega e a força dos estudantes entoando junto o refrão. Era um excelente material musical. Do ponto de vista político foi também uma tentativa bem-sucedida, recebi muitas cartas de pessoas que diziam ter voltado sua atenção para a política externa norte-americana na América do Sul após ouvir a minha peça. Talvez não seja muito, não mudei o destino da História, mas não me omiti. A Independência dos EUA que se comemorava tinha sido uma declaração de um país pequeno, os EUA na época, contra a opressão de uma grande potência colonizadora, a Inglaterra. O que sucedia em 75 era o problema de um país pequeno, o Chile, às voltas com uma grande potência. O paralelo era oportuno⁴⁴.

A compositora argentina **Graciela Paraskevaïdis** (1940) foi uma das organizadoras dos *Cursos Latinoamericanos* e tem uma intensa atividade também como docente e ensaísta. Foi bolsista no Instituto Di Tella de Buenos Aires e estudou na então República Federal da Alemanha, em Freiburg, e em Berlim Ocidental, além de participar de um curso em Darmstadt. Integrou o *Núcleo Música Nueva de Montevideo*, o *Núcleo Música Nueva de Buenos Aires*, a *Sociedad Argentina de Música Contemporánea* e a *Sociedad Uruguay de Música Contemporánea*.

Sua obra compositiva tem muito a ver com a realidade social, política e histórica que a artista percebe a seu redor. O compositor boliviano Cergio Prudencio assim se manifestou a respeito de sua obra⁴⁵:

Si la memoria colectiva de este tiempo de horror algún día se perdiera, como parece que estuviera sucediendo, la música de Graciela Paraskevaïdis será por siempre testimonio de lo que estos seres contemporáneos de este lado del mundo sintieron ante la injusticia y la barbarie.[...] Porque ha tomado conciencia de la necesidad que tiene América Latina de sus creadores, y de la necesidad que los creadores tienen de su América Latina, independizándose de los procesos hegemónicos, Graciela Paraskevaïdis representa un espíritu nuevo en los músicos del continente.

O envolvimento dos músicos com as prementes questões da política e da repressão que assolavam a América Latina na década de 70 deveria fazer parte da literatura específica que analisa esse assunto, mas é sempre esquecido que a música erudita também enfrentou problemas sérios e apresentou um tipo de resistência ao *establishment*, embora à sua maneira. Como foi visto, houve um relacionamento e intercâmbio de músicos eruditos, alguns dos quais bem identificados estética e ideologicamente com a vanguarda nas Artes e na Política, fato este que passou quase que totalmente despercebido da censura vigente, a qual esteve

⁴⁴ Rodolfo Coelho de Souza. “O político Rzewski se inclui na linha de Chopin” in *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, 27/08/1989, p. F-3.

⁴⁵ Cergio Prudêncio. “Graciela Paraskevaïdis” in www.puntoclasico.com. Obtido em 18/09/2003.

muito mais preocupada com a área popular. Nem por isso, justifica-se minimizar o papel desses músicos na nossa recente história, inclusive pós-Abertura, e muito menos deixar de relatar a identidade de propósitos desses músicos participantes do Festival Música Nova e do *Curso Latinoamericano de Música Contemporânea*.

4. Obras de cunho político ou social

*De pie marchar, que el pueblo va a triunfar;
será mejor la vida que vendrá,
A conquistar nuestra felicidad
y en su clamor mil voces de combate se alzarán;
dirán canción de libertad.
Con decisión la patria vencerá.
Y ahora el pueblo que se alza en la lucha
con voz de gigante gritando; adelante!
El pueblo unido jamás será vencido!
El pueblo unido jamás será vencido!*

(Sergio Ortega. *Marcha de la Unidad Popular*)

Neste capítulo buscam-se exemplos musicais de obras de cunho político ou social que foram apresentadas durante os eventos Festival Música Nova e *Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea*. O objetivo dessa seleção e dos comentários feitos não é “desconstruir” cada peça musical, mas sim apresentar, como diz Zeron¹, “a música (...) como instrumento de intervenção na vida política e social, e nesse sentido (...) localizar no discurso musical a proposta político-ideológico global, e não o inverso (...). A ideologia subjacente a motiva”. Interessante destacar que mesmo com uma temática social ou política, as peças elencadas aqui não se afastam da estética da Música Nova; integram-se.

Qual prova existe e como foi que a música erudita, no caso a Música Nova, esteve afinada com o momento histórico? Abordando inicialmente a música popular em um artigo², afirma o compositor uruguaio Aharonián que: “*el área culta*³ *también comparte desde siempre el compromiso con la sociedad de la que surge y en la que debería estar inserta*”. Em sua opinião, uma das maneiras de isso acontecer é por meio da estreita relação entre memória e música:

La memoria de lo musical, aun fragmentaria, actúa como detonante de una memoria más general, y se conserva como símbolo de los hechos asociados con ese recuerdo musical. El fenómeno se hace más complejo en la música con texto, la canción, en la que interactúan la memoria de lo referido al lenguaje de la palabra con la memoria de lo referido al lenguaje de la música, ambos lenguajes basados en la articulación y estructuración de lo sonoro.

¹ Carlos A. M. R. Zeron. *Fundamentos histórico-políticos da Música Nova e da Música engajada no Brasil a partir de 1962: o salto do tigre de papel*, pp. 4,14.

² Coriún Aharonián. “Memoria social y música - la resistencia y la música uruguaya (II)” In *Brecha*.

³ Nos países de língua espanhola a designação para o termo música erudita é “música culta”.

Então, além da associação da música com a memória, Aharonián acrescenta a associação com as palavras, porém não descartará o uso de uma música sem texto que gere associações e um resultado pretendido pelo autor, pois como qualquer outro “ator social”, o compositor faz parte da sociedade em que vive e seu momento criativo resulta um reflexo em potencial (voluntário ou não) disso.

Sendo assim, Coriún crê que a atuação dos compositores pode deflagrar uma reação. *“Si su producto resulta efectivamente un reflejo de lo que el agrupamiento humano siente y piensa, la mera referencia, en la punta de la memoria, a ese producto, alcanzará para desencadenar, en los miembros de la comunidad, el reencuentro dialéctico con la suma de contenidos reflejados”*. Portanto, é estabelecida uma reação desencadeadora por meio de vários componentes tratados durante a obra, podendo criar uma cumplicidade entre o compositor e o público e uma identificação de todos esses elementos pensados pelo compositor.

Partindo disso, Coriún aponta⁴ modos como a Música (com ou sem texto) poderá atuar:

- Como cronista de um momento vivido, que voltará a ser contado cada vez que novamente a escutemos;
- Como denunciante de uma situação, que pode voltar a ser sentida, bem como descartada ou superada;
- Como meditação sobre uma circunstância, que poderá servir de generalização sobre outras similares, ou se manter circunscrita àquela original;
- Como portadora de conteúdos que não se canalizam por outras vias ou que não consigam encontrar outros atores sociais que os veiculem, comunicando-os;
- Como referência possível para uma circunstância que se quis esquecer ou silenciar;
- Como base de um projeto socializador - político ou não.

De que maneira isso pode acontecer na música erudita, tida como tão abstrata, é o que Aharonián esclarece: *“La intención quedará a veces explicitada por el título, en forma abierta o más o menos críptica”*. E realmente há várias obras na Música Nova que partiram dessa aposta em relacionar título com a intenção do autor.

Por exemplo, *Tiempo de Silencio* do compositor uruguaio Juan José Iturribery foi composta em 1975, para violão solo, e apresentada nos *Cursos Latinoamericanos* em janeiro

⁴ Coriún Aharonián. Op. cit..

de 1986, pouco depois de o país retomar a via democrática. Trata-se de expressar a censura vivida (o “silêncio” do título) nesse momento da história, portanto atua, dentro das categorias apontadas acima, como denunciante de uma situação e que, após passada essa ocasião, se encaixa como cronista ou uma referência de uma circunstância anterior. O mesmo pode ser dito da peça da compositora argentina Graciela Paraskevaídis intitulada *Todavía no*, de 1979, desafiando essa mesma censura, mandando uma mensagem de resistência, bem como quando Coriún compôs *Pequeña pieza para gente que superó la angustia* (1973) e *Esos silencios* (1978).

TIEMPO DE SILENCIO

duración total aproximada: ca 7''20''

<p>5" -----</p> <p>SP=</p> <p>ST=</p> <p> </p> <p>PN=</p> <p> </p> <p> </p>	<p>(1) Eje de tiempos que expresan duraciones de segundos. Todo lo contenido aquí durará aproximadamente cinco segundos; los espacios numerados y vacíos indican pausas equivalentes a la cifra (también en segundos).</p> <p>(2) sul ponticello</p> <p>(3) sul tasto</p> <p>(4) La alteración afecta solamente al sonido que precede. No obstante, y en beneficio de la claridad, fueron empleados en numerosas ocasiones, becuadros de precaución.</p> <p>(5) Sonido cerdeado que se obtiene colocando el dedo de la mano izquierda <u>contra la barra anterior</u> del correspondiente a la nota escrita</p> <p>(6) Posición natural en la ejecución, o sea la intermedia entre el “tasto” y el “ponticello”.</p> <p>(7) Raspado longitudinal de la(s) cuerda(s).</p> <p>(8) Ejecución relativamente rápida.</p>
---	---

Figura 06 - Trecho da “bula”⁵ da partitura *Tiempo de Silencio* de J. J. Iturriberry.

Por outro lado, o título pode ser neutro se o conteúdo simbolizar algo mais forte, o que pode dificultar o entendimento da mensagem por parte do público, porém dificultará também o olho clínico da censura. Daí a tentativa acontecer por meio da metalinguagem, como o uso de figuras históricas e simbólicas de um país ou de grandes nomes da literatura nacional e mundial (poetas principalmente), comprometidos com a luta contra as ditaduras. Diz Coriún⁶:

El contexto represivo provoca una potenciación de las entrelineas, que músicos y espectadores van estableciendo de a poco en forma cómplice. Dialécticamente, tal contexto - con su permanente posibilidad de cárcel y tortura, y aun de muerte - pasa a constituir una permanente exigencia de sutileza para los creadores.

⁵ Bula: instruções preliminares para se executar a música contemporânea.

⁶ Coriún Aharonián. Op. cit..

Ou seja, a mensagem está potencialmente circunscrita e não deve estar claramente exposta, justamente para poupar os autores da possibilidade de um enfrentamento com a repressão vigente. Vê-se que cada vez mais os criadores se tornaram expertos em trabalhar nas entrelinhas.

Ainda sobre o compositor uruguaio Coriún Aharonián, um dos idealizadores dos *Cursos Latinoamericanos de Música Contemporânea*, percebe-se o quão é fundamental para ele ter no contexto de suas obras o compromisso social e político das questões mais urgentes da sociedade latino-americana e uma visão crítica sempre alerta. *Gran Tiempo* e *Homenaje a la flecha clavada en el pecho de Don Juan Díaz de Solís*, ambas de 1974, demonstram bem isso. O *Compact Disc* ao qual tivemos acesso com sua obra dos anos 70 traz notas do próprio autor, comentando cada peça – alguns desses textos também estiveram na edição original em *Long Play*, ainda durante os anos de repressão no Uruguai, o que foi um ato arriscado, já que, como será visto abaixo, os comentários de Coriún deixam transparecer sua posição contra as ditaduras.

Isso pode ser visto logo pelo título em *Homenaje a la flecha clavada en el pecho de Don Juan Díaz de Solís*, peça para fita magnética, apresentada no 10.^o *Curso*, que rende tributo à flecha guarani que matou o navegador espanhol, tido pela história uruguaia como um dos “descobridores” do Rio da Prata.

Tecnicamente analisada, a peça tem a duração de pouco mais de 13 minutos. Foi realizada no Estúdio Charybde do Groupe de Musique Experimentale de Bourges, França. Colaboraram na tomada de som e materiais: Philippe Ménard, Roger Cochini e Renata Privat, além de Annie Morvan e Daniel Viglietti. Coriún explica que não se trata de uma música programática do acontecimento em si (a morte de Solís) e pede que o ouvinte não se condicione à história e ao título que inspirou a obra. Para isso, solicita que a música seja ouvida *piano* no geral, em uma sala silenciosa. A estrutura da obra é a exposição alternada de um conjunto de flautas indígenas com ruídos sintetizados e grande emprego de silêncios. Aos 10’30” há um *fortíssimo* como pico do volume da obra – por isso o autor sugere ouvir inicialmente em *piano*.

O autor afirma⁷ que há nessa peça uma preocupação com a tomada de consciência de *pertença* a um lugar e a se comprometer com esse lugar. Para representar isso, utilizou flautas indígenas das culturas *aimara* e *quechua* do Altiplano andino, mais especificamente das etnias

⁷ Coriún Aharonián. Notas do CD *Gran Tiempo*.

quenás, pincuyos, anatas ou *tarkas* e *sikus*. Ele quis render uma dupla homenagem: a um indígena em particular, aquele que flechou o peito do colonizador Juan Díaz de Solís assim que esse pisou o solo da nova terra, na ilha que hoje se denomina Martín García, onde o rio Uruguai deságua no Prata, e ainda uma outra homenagem aos verdadeiros donos da terra – os indígenas –, e sua cultura vencida pelo colonialismo e refletida no neocolonialismo do indivíduo latino-americano, segundo Coriún.

Outra peça com esse intuito é *Gran Tiempo*, que tem duração em torno de 15 minutos. Foi realizada também no estúdio francês Charybde. Algumas tomadas vocais foram levadas de Montevideu e outras efetuadas na França por Roger Cochini e o autor (em Bourges) e Renata Privat (em Paris). Segundo afirma o compositor⁸ em 1995, o título se refere a um tempo de paradoxos latino-americanos, na década de 70, “*entre irónico y trascendente, entre triste e muy alegre, entre el dolor y el ‘no, hermano, que no es nada’, entre la duda circunstancial y la certeza histórica*”. Já no LP dos anos 70 ele chegou a afirmar que *Gran Tiempo* referia-se àqueles que “*van construyendo piedra por piedra el nosotros colectivo del mañana inevitable*”. O “amanhã inevitável” faz alusão ao fim das ditaduras – comentário também arriscado para a época.

A estrutura da peça é feita com sons obtidos por microfones. É dada grande importância ao manejo dos silêncios (pausas) na obra. Nas mais de 20 tomadas de material, há seqüências e mesclas de vários ruídos: fósforos sendo acesos, estalidos de papel celofane ou plástico sendo amassados e sons de papelões sendo rasgados; vidro de remédio esvaziado e os comprimidos sendo jogados fora, vozes humanas ora dando comandos ora sussurrando; som de vento e assobios; ruído de torção de *blisters* (cartelas de comprimidos); uma voz que tenta dizer uma sílaba e é ríspidamente cortada. Aos 7’30” há um *fortíssimo* e uma pausa de mais de 30 segundos na obra – lembrando que o silêncio é um aspecto comumente trabalhado na Música Nova. Um som de crianças brincando ao longe é interrompido por um forte ruído percutido, assim como vozes de mando (pronunciadas por atores). Alternam-se os mesmos procedimentos já apresentados até que aos 10’40” um som obtido simula um estrangulamento. Aos 12’55” há um *fortíssimo* e continua a alternância dos materiais e de pausas.

A obra *Esos silencios*, composta em 1978 e revisada pelo autor em 1981, tem duração em torno de 12 minutos. Foi realizado em estúdio ELAC, em Montevideu. O autor afirma⁹ que também é a respeito da década de 70 e a situação política em comum vivida pela América Latina em quase sua totalidade. Inspirou-se ainda em pinturas da argentino-uruguaia María

⁸ Coriún Aharonián. Notas do CD *Gran Tiempo*.

⁹ Ibid..

Carmen Portela e da uruguaya Hilda López. O material obtido é microfônico e o volume de som em geral é *piano*. Há o uso de instrumentos de sopros e de cordas (alguns foram construídos pelo compositor Joaquín Orellana na Guatemala) com alturas imprecisas das notas, alternando-se com silêncios e instrumentos de percussão e tomadas de sons eletroacústicos. No texto do LP dos 70', Coriún afirmou que os silêncios de *Esos Silencios* “están pero no están, son pero no son. No los deseamos, pero nos rodean siempre, hasta que - finalmente – logramos romperlos”. Mais uma vez, dizer que “não os desejamos” e que “conseguimos rompê-los” é afirmar que a ditadura será vencida.

Até aqui, as obras selecionadas de Coriún demonstram bem seu aspecto de denúncia de uma situação, dentro daquelas categorias levantadas por ele mesmo. A próxima peça, *Apruebo el sol*, caracteriza-se mais como cronista de um tempo.

Em *Apruebo el sol* (1984), a duração é de aproximadamente 11 minutos. Foi realizado em estúdio no SEM (Elektronmusikstudion) de Estocolmo, a convite de Lars-Gunnar Bodin, Michael Hinton, Folke Rabe, Peter Schuback e William Brunson. O material de uma passeata em Montevideu foi gravado em fita cassete pelo autor e é utilizado na obra. Vários materiais vão se alternando, formando uma história – a história da luta revolucionária na América Latina. Assim, há:

- Frases dos discursos de Ernesto Che Guevara e Fidel Castro: “Pátria o muerte”.
- Sons eletrônicos (programa *Impact*).
- Sons guturais (material do órgão fonador).
- Trecho de uma entrevista de Che Guevara.
- Trecho de discurso do presidente deposto do Chile em 1973, Salvador Allende.
- Manifestação de rua em Montevideu na noite de Natal de 1983, pedindo a libertação dos presos políticos.

O título da peça musical é emprestado de uma obra do poeta argentino Juan Gelman. Refere-se ao processo latino-americano, de sua relação de terceiro-mundo com o primeiro-mundo e às utopias latino-americanas de uma revolução social. Disse Coriún no LP de estréia da peça (ainda durante a vigência da ditadura uruguiaia):

En un Tercer Mundo, en una Latinoamerica, en un Uruguay, lleno de atrocidades que permiten que el 'Primer Mundo coma bien y duerma bien y juega a los soldados. En un Tercer Mundo, en una Latinoamerica, en un Uruguay, que se niegan, desde el Moncada, a perder la esperanza y que,

mas aún, creen fervorosamente en el hombre y en el amor. Y en el signo ineludible de la historia.

“Desde o Moncada”, obviamente refere-se à revolução cubana de 59 e o comentário na íntegra alude à inevitabilidade do processo do fim das ditaduras, faltando quase dois anos para isso oficialmente acontecer no Uruguai.

Em *Que* (1969), a duração é de cerca de 4 minutos. Foi realizada no *Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Torcuato di Tella*, Buenos Aires, Argentina. A voz utilizada é de Armando Halty. Coriún Aharonián também faz uso do silêncio nessa peça e utiliza um verso do poema “Todos conspiramos” de Mario Benedetti. No Festival Música Nova, ela foi executada em 1973, durante apresentação do *Núcleo Música Nueva de Montevideo* com comentários do próprio Coriún.

Na obra, há alternância de várias texturas – ásperas e percussivas – produzidas eletronicamente, que dialogam entre si, em registro agudo, com uma voz masculina (Armando Halty) que cita trechos do poema de Benedetti, demonstrando claramente um texto a favor da subversão:

*“Que
Que bueno que
Que respiras
Que
Conspiras”.*

Los Cadadías (1980) foi executada nos *Cursos Latinoamericanos* e no Festival de número 28, em 1982, com o grupo Juntos Música Nova, conjunto instrumental do Rio de Janeiro formado por Daniel Garcia (flauta e sax alto), Carlos Watkins (sax soprano), Paulo Lacerda (trombone), Jacques Morelembaum (violoncelo), Arnaldo Buzack (percussão) e Tato Taborda (piano).

A peça foi uma encomenda ao autor, para ser executada por um quarteto (clarinete, trombone, violoncelo e piano) no Festival de “Outono de Varsóvia”, Polônia, em 1980. O desafio para Aharonián foi compor algo que identificasse a região rio-platense sem cair no clichê, “tentando refletir de algum modo certas inflexões tradicionais básicas do tango e das diferentes espécies chamadas milonga, e procurando evitar, ao mesmo tempo, o rapsodismo, o cartão postal e a colagem complacente”¹⁰.

¹⁰ Coriún Aharonián. Notas do CD *Los Cadadías*.

O título *Los Cadadías* faz um neologismo com a locução adverbial “a cada dia” e de quem vive o aqui e o agora – as conclusões sobre esse sugestivo título são pessoais, assim como em *Que*, porém ambas podem se encaixar naquelas categorias:

- Meditação sobre uma circunstância, que poderá servir de generalização sobre outras similares, ou se manter circunscrita àquela original;
- Portadora de conteúdos que não se canalizam por outras vias ou que não consigam encontrar outros atores sociais que os veiculem, comunicando-os.

Digo, es un decir foi executada por Conrado Silva em 1988 no Festival Música Nova. Coriún esteve presente nessa ocasião. A obra, quando foi composta em 1979, foi estreada pelo *Núcleo Música Nueva* de Montevideú, local de referência não somente musical, mas simbolicamente um local de oposição à ditadura uruguaia. O título provém de um poema de César Vallejo e o instrumental é formado por três flautas, três oboés, três clarinetes um trompete e dois contrabaixos. Novamente, a peça deflagra a intenção do autor em posicionar-se contra o regime político vigente, podendo ser enquadrado em qualquer uma daquelas categorias – como cronista ou denunciante, como uma meditação ou a expressão de um conteúdo, como referência à memória ou um projeto socializador.

As obras de Coriún Aharonián aqui selecionadas representam sua forma de luta e seu posicionamento como intelectual frente ao regime de ditaduras vividas na América Latina e, por conseguinte, por meio de seu ofício de criador ele trabalhou nessa direção. As categorias – elaboradas por ele mesmo para discernir o material musical que representou uma espécie de resistência – puderam ser comprovadas por suas próprias obras e de outros compositores que circularam nos *Cursos Latinoamericanos*.

As entrelinhas, o uso do sentido implícito, a utilização de textos de autoria de artistas ligados à ala esquerda no material destes compositores da Música Nova no Cone Sul queriam expressar sua insatisfação com a situação sócio-política. O mesmo procedimento aconteceu no Brasil, e mais especificamente no Festival Música Nova, e é o que se pretende reportar aqui.

Antes de 1962, ano do 1º. Festival Música Nova, algumas obras com um projeto político já surgiam no ambiente musical brasileiro. Gilberto Mendes¹¹ aponta alguns compositores que utilizaram o nacionalismo com a “griffe” do Partido Comunista:

¹¹Gilberto Mendes. “Música Moderna Brasileira e suas Implicações de Esquerda” In *Revista Música*, p. 40.

Na União Soviética, Cláudio Santoro gravou um disco com sua “IV Sinfonia” (1953), com coros (composta um pouco à maneira de Shostakovitch), também conhecida como “Sinfonia da Paz”, com texto da poetisa comunista de Santos, Antonieta Dias de Moraes. Outra obra significativa desse seu engajamento político foi o “Canto de Amor e de Paz”, para orquestra de câmara. Obras que refletem o Movimento pela Paz dos anos pós II Guerra.

Só o fato de estar na União Soviética e efetuar o registro de uma obra lá poderia ser considerado indício de uma posição pró-Comunismo, como era Santoro e, por conseguinte, de compartilhar com a idéia de um programa cultural para veicular a ideologia comunista (Zdanov). Adicione-se isso ao fato de ter utilizado texto de uma autora reconhecida como comunista e tem-se todo um quadro sem dúvida de exposição de uma posição a favor de um projeto político.

Também Guerra-Peixe é apontado por Mendes por sua aceitação das diretrizes do Partido Comunista ao gravar sua *Suíte Sinfônica n.º I*, em disco pela Orquestra Estadual de Moscou, sob direção do regente italiano (radicado no Brasil) Edoardo Guarnieri, também comunista (pai do ator e autor teatral Gianfrancesco Guarnieri), além de Eunice Katunda, em *Canto do Soldado Morto*, com texto de Rossini Camargo Guarnieri, poeta, militante do Partido Comunista e irmão do compositor Mozart Camargo Guarnieri.

Ainda prosseguindo com a utilização das categorias de Coriún Aharonián para demonstrar a música como instrumento de intervenção política, pode-se concluir que os três casos de autores expostos acima se incluem justamente no item:

- Como base de um projeto socializador - político ou não.

Dentro de seu repertório de composições, Gilberto Mendes demonstra um lado com suas preocupações sociais e políticas. Em uma lista de peças com esse cunho, ainda antes do Festival, caberia ter as canções, para voz e piano, como *Lamento*, composta em 1956, sobre um texto chinês de Tchu Iuan; *Pescando Peixes de Prata*, de 1955, com texto da poetisa comunista Antonieta Dias de Moraes, apresentada na Rádio Nacional por Eunice Catunda e anunciada no jornal *Notícias de Hoje* que era o órgão de comunicação do Partido Comunista Brasileiro; *Pedro meu Amigo*, de 1957, com texto de Tereza de Almeida, composta em homenagem ao jornalista e comunista Pedro Motta Lima, que ia à cidade de Santos ensinar teoria marxista. Ou seja, o autor demonstrou seu engajamento desde que começou a compor, na década de 50.

Já depois do Festival (1962) e do Manifesto Música Nova (1963), a inserção de temas

sociais e políticos foi feita de maneira mais ligada à estética de vanguarda que o Grupo Música Nova se propôs, portanto de decifração menos acessível e dentro da categoria “portadora de conteúdos”, que implica percepção por parte do público.

Exemplo disso é *Motet in Ré Menor* ou *Beba Coca-Cola*, de 1967, para coro, com poema de Décio Pignatari, que “é uma crítica à multinacional desta bebida”¹², mas que Mendes, cômico do sucesso dessa criação, faz a ressalva de que nem sempre isso é percebido: “O próprio texto é violentamente contra a Coca-Cola, contra o imperialismo, contra o capital estrangeiro, colonizador, embora não pareça, e infelizmente ela quase funcione como publicidade, ninguém presta atenção no texto, só ouve ‘Beba Coca-Cola’ ”¹³.

Heloísa Valente¹⁴ e mais uma vez o próprio Mendes¹⁵ reafirmam a interpretação equivocada que se desprende do texto de Pignatari, que pode se transformar em um *merchandising* quando na verdade é uma crítica ao consumismo – isso acontece se o público não prestar atenção até o final do poema ou da peça musical, quando a palavra “cloaca” (um trocadilho a mais com as palavras coca e cola) é proferida pelo coro, além de serem levantados painéis com a mesma palavra por alguns membros do coro. Carlos Zeron¹⁶ afirmou que *Beba Coca-Cola*, assim como outras obras de Mendes, tem o poder de esclarecer o público por meio do humor.

beba	coca	cola
babe		cola
beba	coca	
babe	cola	caco
caco		
cola		
		cloaca

Figura 07 - Poema concreto de Pignatari, reproduzido na música de Mendes.

Já nos anos 80, com o início da abertura política no país, Mendes passa a compor mais dentro da linha internacionalmente denominada “politicamente engajada”. Podem ser destacadas então as obras:

Gregoriana (in memorian), para trompa solo, composta sob encomenda da Fundação Nacional da Arte, Funarte, em 1983, e que homenageia um histórico militante pernambucano

¹² Rubens Ricciardi. “Conversas com o compositor Gilberto Mendes sobre música e política” In *VozCultura*, p.17.

¹³ Sem identificação de autor. “O meu ideal era ser compositor de um Brasil socialista” In *Enfoco*, p. 10.

¹⁴ Heloísa de Araújo Duarte Valente. *Os cantos da voz: entre o ruído e o silêncio*. p.194.

¹⁵ Gilberto Mendes. *Uma Odisséia musical – dos mares do sul à elegância pop/art déco*, p.107.

¹⁶ Carlos A. M. R. Zeron. Op. cit., pp. 85,115.

do Partido Comunista Brasileiro, Gregório Bezerra (1900-1983), que passou boa parte de sua vida em ações políticas e sofreu por isso várias prisões. Mendes¹⁷ cita que ele foi um “herói nordestino que devotou sua vida à luta pelos interesses do povo”. Pelo modelo de categorias seguido, *Gregoriana* pode atuar como denunciante e referência à memória de algo que se quer esquecido ou silenciado.

Mamãe, Eu Quero Votar, para coro, foi composta em 1984 por solicitação do jornal *Folha de S. Paulo* para a campanha em favor das eleições, “Diretas Já”, e possui texto do próprio compositor. Foi apresentada no Festival Música Nova de 1984. Aqui a categoria de um projeto socializador e político é a mais fortemente percebida.

Vila Socó, Meu Amor para coro feminino é uma criação de 1984, com texto também de Gilberto Mendes. Trata-se de uma música de protesto pela destruição de uma vila operária (Vila Socó) em Cubatão causada pela explosão de dutos de uma refinaria que cruzavam o solo da região; houve dezenas de mortos e o caso teve repercussão internacional. A letra de Mendes pede que não nos esqueçamos de tal tragédia e afirma que é assim, com descaso, que os nossos trabalhadores são tratados. A obra foi tocada no Festival desse mesmo ano pelo Madrigal Ars Viva. Crônica e denúncia se entrecruzam no texto dessa obra, misturando-se à música que causa uma sensação especialmente tocante pelo uso da dinâmica gradual *ppp* (muito *pianíssimo*) a *quasi f* (quase forte) a cada estrofe repetida, como se o silêncio dos descontentes fosse finalmente rompido para, ao final, retornar ao *ppp*.

¹⁷ Gilberto Mendes. Op. cit., p. 217.

VILA SOCÓ MEU AMOR (in memoriam)

vozes femininas Gilberto Mendes Fevereiro
música e texto 1984

$\text{♩} = 80$ como um lamento dedicada ao Celso Delneri

cantar 5 vezes, alternando os textos I-II-I-II-I
as 3 primeiras, de "ppp" a "quasi mf", crescendo gradualmente
a quarta de "quasi mf" a "quasi f", cresc. gradual.
a última toda em "ppp"
as 5 vezes sem interrupção, sem ritard. ou accel., sempre
legato
no último compasso da última vez, "poco rallent."

Figura 08 – Fragmento da partitura de Vila Socó, Meu Amor.

Três anos após compor *Vila Socó, Meu Amor*, Mendes escreveria uma peça sobre outro bairro operário em Cubatão em *O Último Tango em Vila Parisi*. Assim como Vila Socó é um jogo com o título do filme francês *Hiroshima, Mon Amour*, *O Último Tango* inspira-se no título do filme de Bernardo Bertolucci (*O Último Tango em Paris*) e é dedicado ao compositor alemão Dieter Schnebel. Sobre essa peça o próprio autor esclarece que quis passar a mensagem da falta de perspectiva para os trabalhadores no Brasil. Está assim impresso na partitura:

“Vila Parisi fica no Município de Cubatão, cidade internacionalmente conhecida por ser a mais poluída do mundo. Miserável vila operária de uma tristemente famosa cidade! Quando penso nos trabalhadores que ali vivem, não posso deixar de me lembrar daquele poema de Manuel Bandeira, *Pneumotórax*, e imagino um desses trabalhadores no consultório médico, sendo examinado, tosse, tosse, tosse, diga 33, pede o médico, respire, o senhor tem uma escavação no pulmão esquerdo e o pulmão direito totalmente infiltrado por gases tóxicos industriais. Não dá pra tentar o pneumotórax? pergunta aflito o trabalhador. Não, responde o médico, o único negócio a fazer é tocar um tango argentino.”

Figura 09 - Fragmento da partitura de *O Último Tango em Vila Parisi*.

Enigmao, para coro, igualmente composta em 1984 e estreada no Festival desse mesmo ano, tem texto do compositor Flo Menezes no estilo da Poesia Concreta, além do uso de encenação e movimentação de cartazes com ícones desenhados. Zeron diz¹⁸ que a obra de Gilberto quando é engajada procura ainda comunicar-se pelo divertimento e integração de linguagens expressivas como meio de veicular a mensagem, e diz que um bom exemplo disso é *Enigmao*:

Uma melodia estereotipadamente chinesa, com uma introdução suave e rítmica, brinca sobre a frase “enigmao, menos mal, mais mao”, enquanto cartazes compõem uma espécie de ideograma que lembra o rosto de Mao Tsé-tung, os quais pontuam, por sua vez, as repetições contidas na melodia principal, formando assim uma construção paralela ao desenvolvimento musical, ambas agindo em bloco. O soprano funciona como solista, articulando inteligivelmente o poema, enquanto o segundo soprano e o contralto realizam um bordão preso em 5.^{as} e 4.^{as}, como solidificação orientalizante (não uma harmonização, mas apenas um pedal, como é o uso na música do Oriente).

Enigmao pode ser apontada dentro da categoria “portadora de conteúdos”.

¹⁸ Carlos A. M. R. Zeron. Op. cit., p. 168.

maneira de chamar a atenção deles para a agressão que fazem à Nicarágua”.²⁰ O autor aproveitou a oportunidade da exposição dentro dos Estados Unidos (pela editora americana) para reiterar sua posição política a favor de uma América Latina livre das intervenções estadunidenses, como foi o caso da Nicarágua.

No rol de compositores com obras de conotação política, Mendes aponta²¹ ainda os nomes de Aylton Escobar, Jorge Antunes e...

Rubens Ricciardi, voltado à música politicamente engajada dentro de uma tradição que remonta a Eisler; e Florivaldo Menezes Filho, também politicamente interessado, dentro de uma visão trotskista, mas voltado à tradição estruturalista da música de Schoenberg e Webern. Os dois ex-alunos, na Universidade de São Paulo, do compositor Willy Corrêa de Oliveira.

Todos esses autores citados tiveram suas obras apresentadas no Festival.

Continuando com o aproveitamento do fim da ditadura, em 1986 o Festival anuncia em seu programa a realização de estréias de peças musicais da República Popular da China. Nesse mesmo ano é apresentada a peça *Elegia Violeta por Monsenhor Romero* (1980), de **Jorge Antunes**, para orquestra e coro infantil, em homenagem a esse arcebispo assassinado em El Salvador. A peça foi executada em 1986 no Festival, com a pianista Mariuga Lisboa Antunes, solistas vocais Marcus Lisboa Antunes e Jorge Lisboa Antunes e o coral infantil Eco, regido por Teruo Yoshida. Demonstra-se que há na *Elegia* crônica, denúncia, carga de conteúdos (a relação e o uso das cores na obra de Antunes), ideal socializador e político.

4.1. Atuação de compositores estrangeiros nos dois eventos

Jorge Peixinho, compositor português que atuou nos dois eventos, compôs a *Elegia a Amílcar Cabral* (1973), para fita magnética, apresentada no 7.º *Curso Latinoamericano*, em 1978. Na obra, ele homenageia o líder guineense Amílcar Cabral assassinado em 1973, meses antes da independência da Guiné Bissau em relação a Portugal. Amílcar foi figura central para a política de seu país, discursou na Organização das Nações Unidas várias vezes solicitando o fim do regime colonial em seu país e o episódio de sua morte foi extremamente marcante. É clara a opção de Peixinho ao demonstrar sua posição política contra a dominação de um país por outro, por meio dessa obra. Crônica e denúncia se somam ao idealismo político que pode gerar uma identificação com situações vividas em outros lugares.

²⁰Rubens Ricciardi. Op. cit., p.17.

²¹ Gilberto Mendes. “Música Moderna Brasileira e suas Implicações de Esquerda” in *Revista Música*, p. 42.

As primeiras audições no Brasil da chamada “música politicamente engajada” foram realizadas a partir de 1983, na 19.^a edição do Festival Música Nova. **Wilhem Zobl, Sergio Ortega e Luca Lombardi** foram os nomes dessa vertente constantes do programa dos intérpretes presentes ao Festival. Esses três autores deixaram evidente suas propostas de utilização da Música Nova como instrumento de intervenção na vida política.

De **Wilhelm Zobl**, presente ao Festival neste mesmo ano de 1983, Beatriz Roman apresentou *Isolationem I* (1969) e de Sergio Ortega os *Contos del Capitán* (1982) com versos de Pablo Neruda, com Roman e o soprano Heloísa Petri. Zobl realizou ainda uma palestra intitulada “música européia politicamente engajada” e regeu corais reunidos no evento. Há que se lembrar que em 1983 o país ainda estava no regime militar e intitular uma palestra com os termos apresentados por Zobl poderia ter chamado a atenção da censura (principalmente se fosse na área popular), ainda mais que o termo “politicamente engajada” sempre foi impresso nos programas do Festival Música Nova, inclusive quando tinha o apoio da Secretaria de Cultura da cidade de Santos.

O italiano **Luca Lombardi** demonstrou, em entrevista à *Folha de S. Paulo* durante sua passagem pelo evento, ter uma preocupação em estar atualizado com as questões políticas tanto quanto com a Música. Uma prova disso é a sua *Sinfonia n.º I*, de 1974, dedicada ao povo chileno, que possui em seu primeiro movimento ritmos e *slogans* políticos internacionais: duas canções chilenas – *O povo unido...* e *Venceremos*; um canto popular da região de Abruzzo, que a cantora e pesquisadora Giovanna Marini recolheu (*Lamento di Partenza*) em que a mãe chora quando o filho ingressa no serviço militar. No segundo movimento há antigos cantos de trabalho da região Sul italiana, Sardenha e Sicília. Outra grande mostra dessa preocupação política em sua obra é *Variazioni su “Avanti Popolo alla Riscossa”*, de 1977, usou elementos da música tonal (como a tríade) permeando-a com a música serial, realizando uma montagem, também utilizando o canto da “*Bandiera Rossa*”. “A intenção dessa peça é fazer uma composição politicamente empenhada sem usar estruturas tonais, sem citações”, diz ele²².

As *Variações sobre “Avanti Popolo...”* foram executadas em 1983 no 19.º Festival pela pianista Beatriz Roman. Ambas as peças de Lombardi se encaixam em quase todas as categorias que Coriún Aharonián aponta – elas narram momentos vividos, denunciam uma situação, meditam sobre uma circunstância que faz identificar outra similar, são portadoras de

²² João Marcos Coelho. “O compositor face à realidade política” In *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, 09/09/1984, p. 53.

conteúdos que se quer comunicar, são uma referência possível a situações que estavam caladas e, claramente, possuem um projeto socializador e político.

No ano seguinte, 1984, foi a vez de **Luca Lombardi** comparecer pessoalmente ao Festival Música Nova. Foram executadas de sua autoria as obras: *Winter Blumen* (1982) *In memoriam Cornelius Cardew*, para harpa e flautim, com Silvia Ricardino e Marco Antonio Canello; *Variazioni su “Avanti Popolo alla Riscossa”* com Beatriz Roman; *E subito riprende il viaggio*, com texto do poeta Giuseppe Ungaretti (vê-se ainda a importância que se dá na escolha dos textos de autores de esquerda), para cinco vozes, com a participação do quinteto vocal formado por Victória Kerbaui, Heloísa Petri, Percio Gomes de Deus, Samuel Kerr e Fernando Carvalhaes. Assim como Zobl um ano antes, Lombardi realizou uma palestra intitulada “Nova música italiana politicamente engajada”, no dia 25 de agosto de 1984.

Em 1985, a programação do Festival continuou a destacar a música politicamente engajada, com a apresentação de obras dos compositores **Cornelius Cardew**, **Frederic Rzewski**, **Wilhelm Zobl** e **Gilberto Mendes**. Zobl compareceu mais uma vez ao evento. De Cardew foram executadas *Boolavogue* para dois pianos, com Terão Chebl e o compositor e pianista escocês Paul Monsey e *We sing for the future*, para piano solo. De Zobl, três fragmentos da ópera *Der Weltuntergangen* com o Madrigal Ars Viva e *Variationen uber das Dachau-Lied von Jura Sayfer und Herbert Zipper* (1981/1985) com a pianista Beatriz Roman.

Dentro da linha politicamente engajada, Cardew recebeu o emblema de ser o mais radical dos compositores em relação à idéia da música como intervenção política e é interessante assinalar que de Cornelius Cardew, já em 1976, no XII Festival Música Nova, Gilberto Mendes apresentou uma seção de audição de discos com obras desse compositor inglês, durante uma aula ilustrativa sobre as mais novas tendências da música, na sede do Madrigal Ars Viva – fato comprovado pelo programa impresso do Festival, no auge da censura política às Artes. Em 1982, o 18.º Festival prestaria homenagem a Cardew, morto em um acidente de trânsito nesse ano.

O grego **Thanos Mikroutsikos**, outro compositor ligado à música engajada, comparece ao Festival e tem obras suas tocadas em 1987. Ao contrário da maioria dos compositores que pertenceram ao Partido Comunista ou eram simpatizantes aos ideais da esquerda, Mikroutsikos atuou de fato como político em seu país, chegando a ser ministro da Cultura.

Frederick Rzewski, compositor estadunidense que atuou nos dois eventos, tem em suas *Variações para piano sobre “O povo unido jamais será vencido”* (1976) sua obra mais

conhecida²³. Trata-se de 36 variações da famosa canção de protesto do chileno Sergio Ortega na qual Rzewsky apresenta várias linguagens do século XX: atonalismo, serialismo, aleatorismo, improvisação, Jazz, *New Age* e ainda uma cadência improvisada, à moda *chopiniana* que dura cerca de 1h15. Rzewski esteve no Festival Música Nova em 1989 e em entrevistas concedidas esclareceu sua posição política. Assim como Mendes faria com *Los Tres Padres*, Rzewsky aproveitou a ocasião para se posicionar contra mais uma intervenção estadunidense em um país da América Latina²⁴.

Do grupo de históricos autores alemães envolvidos em Arte com fins políticos – **Hanns Eisler, Kurt Weill e Bertolt Brecht** –, o Festival Música Nova apresentaria obras do teatro musical de Weill pelo *Grupo de Acción Instrumental* de Buenos Aires – Jorge Zulueta, Jacobo Romano, Ana Maria Stekelman e Judith Glaesser no ano de 1976, portanto em plena ditadura no Brasil, e de Hanns Eisler, o Festival apresentou em 1977 *Das Grosse Rom* e de Kurt Weill, *Der Lotteriagent*, com o soprano Heloísa Petri e Gustavo Petri ao piano. No mesmo recital foi executado *Von den verfueherten Maedchen* (197/75) do *Ciclo Brecht* de Cláudio Santoro. Em 1981, o soprano Martha Herr e o pianista Caio Pagano novamente executaram série de obras de Weill (e Bertolt Brecht) e Eisler.

Já em 1986 um concerto com o Madrigal do Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo executou a *Solidaritaetslied* (Canção da Solidariedade) de Eisler. Novamente em 1991 foi feita uma apresentação com 17 canções de Eisler, com o tenor alemão Peter Siche e Rubens Ricciardi ao piano. E no 34.º Festival foi feita uma ampla discussão sobre Hanns Eisler por causa do centenário de seu nascimento e o de Bertolt Brecht, com a participação do musicólogo alemão Albrecht Dümling e do compositor Hans Joachim Koellreutter, além de uma programação com canções de Eisler-Brecht pela cantora Andrea Kaiser, com direção cênica de Fernando Peixoto, e Ricciardi ao piano.

Assim, como foi visto, várias obras apresentadas durante o Festival Música Nova e os *Cursos Latinoamericanos* expressaram o momento político e social que a América Latina vivia e representaram a tomada de consciência do músico erudito que se via, mesmo em uma situação de risco, impelido a participar de alguma forma, à sua maneira, dentro de seu trabalho.

²³ Ver o texto de *O povo unido...* em Anexos.

²⁴ Ver maiores detalhes sobre isso no Capítulo 3.

5. As tendências estéticas e as técnicas de composição presentes no Festival Música Nova e nos Cursos Latinoamericanos de Música Contemporânea

Figura 11- *Pierrot Lunaire* em célebre gravação de Pierre Boulez à frente do Domaine Musical.

“Schoenberg está morto”
(Pierre Boulez. *Notas de um Aprendiz*, 1951)
“A Arte acabou”
(Rogério Duprat. “Música não-música antimúsica”
in Suplemento Literário de *O Estado de São Paulo*,
1967)
“Stockhausen serve ao Imperialismo”
(Cornelius Cardew. *Stockhausen serves Imperialism*,
1974)
“Webern serve ao Imperialismo”
(Willy Corrêa de Oliveira, *Folha Ilustrada*, in *Folha
de S. Paulo*, 1984)
“Vanguarda acabou”
(Gilberto Mendes, *Folha Ilustrada*, in *Folha de S.
Paulo*, 1998)
“A vanguarda sou eu”
(Karlheinz Stockhausen. *Veja*, 2001)

Reunir estética e ética, técnica e comunicação, compromisso social e artístico. Como aliar arte e ideologia sem perdas para nenhum dos lados? Procedimento natural para alguns compositores, dilema para outros.

Uma seqüência de discussões na história da música brasileira entre ser moderno e ser autêntico, entre ser engajado e ser artístico, fez com que o cenário para a concretização dos ideais de uma música em dia com seu tempo fosse montado no palco do Festival Música Nova. Concebido inicialmente para ser uma mostra artística de um grupo que se uniu para compor Música no credo das mais novas tendências, o Festival se desdobrou com o passar dos anos em linhas que se encaminharam para outras linhas, funcionando como um painel das experiências da segunda metade do século XX.

Sob o fascínio que o nome de Darmstadt exercia nesse grupo de compositores brasileiros e sob o domínio de França, Alemanha e Itália, o clima para se efetivar uma mostra brasileira de obras com procedimentos técnicos de composição encontrados na Europa foi se materializando na proposta da criação do Festival Música Nova. Na opinião de Mendes¹, Darmstadt influenciou muito o Cone-Sul, onde a composição musical “foi muito pesada, muito estrutural, enquanto que no Brasil foi mais aberto, mais original.”

¹ Em depoimento à autora, em 07/03/2003.

A influência européia dessa *Neue Musik* no Brasil e no Cone Sul foi precedida por verdadeiras peregrinações a Darmstadt, a Meca musical de seu tempo, de compositores que queriam saber tudo sobre os novos procedimentos e, na volta a seus países, eram possuídos por uma avidez quase didática em apresentar o que haviam visto e ouvido lá – foi como uma obrigação para esses compositores. Assim, no Festival Música Nova, palestras eram dadas, aulas ilustrativas e debates se somavam às récitas do que havia para ouvir – e ver, pois até as inusitadas partituras musicais se constituíam em verdadeiras mostras de desenhos e grafismos que beiravam a *pop art*.

Figura 12 - Fragmento da partitura *Poema de Ronaldo Azeredo*, de Mendes, uma “página musical para ser olhada”.²

Quanto às linhas que passaram pelo Festival Música Nova, diz Antonio Eduardo³:

Inserindo-se nas novas concepções estéticas, dando a conhecer programas onde vigoram o enfraquecimento da tonalidade e alienação tonal marcando apresentações em que são freqüentes o serialismo integral, o teatro musical, a música eletroacústica (brasileira e latino-americana), que na maioria era apresentada em reprodução fonográfica, o FMN⁴ leva o brasileiro não só a pensar a música, como a pensar outras expressões da cultura musical.

(...) o grupo partiu do uso do dodecafonismo, retomando a linha do Música Viva⁵, ligados a sociedade industrial, indústria cultural e publicidade, marcados por uma “postura internacionalista” e pelo Movimento da Poesia Concreta. Trabalhou a aleatoriedade, o teatro musical, a nova notação musical, o microtonalismo, a mixed-media.

² Gilberto Mendes. *Uma Odisséia Musical: dos mares do sul à elegância pop/art déco*, p. 138.

³ Antonio Eduardo Santos. *Os (des)caminhos do Festival Música Nova*, pp. 39, 46-47.

⁴ Sigla de Festival Música Nova.

⁵ Referência ao grupo Música Viva, idealizado por Hans Joachim Koellreutter, entre outros. Ver capítulo 1.

O Festival Música Nova, por ter vida longa, e ainda atuante, percorreu vários flancos da música do segundo pós-guerra. Várias tendências composicionais, e suas conseqüentes questões e crises, estiveram presentes no Festival e, não raras vezes, eram apresentadas simultaneamente com a Europa – o exemplo mais palpável disso é a presença do nome de Cornelius Cardew, prontamente apresentado no Festival (1976), em um período em que este compositor inglês engajado na política tinha pouco trânsito na Europa.

Em uma correspondência entre Música e História, foi apresentada logo nos três primeiros anos do Festival (1962-1964) uma programação que se prestou a situar por quais caminhos se chegou à Música Nova. Assim, nos programas impressos do Festival constata-se que foram apresentados Debussy e Ravel bem como Stravinsky, Schoenberg e Bartók; Milhaud, Britten e Hindemith; Webern, a “Escola de Darmstadt” – Pousseur, Boulez e Stockhausen, Berio e Nono, além da obra dos brasileiros formadores do Grupo Música Nova: Gilberto Mendes, Willy Corrêa de Oliveira, Rogério Duprat e Damiano Cozzella. Estes dois últimos se afastaram da aura de unanimidade que os nomes de Boulez e Stockhausen possuíam, e se aproximaram mais de John Cage, logo descoberto e reverenciado.

Damiano Cozzella (1930-) esteve em 1961 na Alemanha, em Darmstadt e Donaueschingen (outro evento na Alemanha, ponto de “peregrinação” para a *Neue Musik*), e manteve uma correspondência com Duprat. Quando Mendes, Willy e Duprat estiveram em Darmstadt (1962), o estadunidense John Cage, provavelmente por intermédio de seu amigo Pierre Boulez, já havia ministrado aulas no Curso de Verão de Darmstadt, em 1958, inclusive introduzindo suas idéias sobre *events* ou *happenings* que alteraram profundamente a visão dos freqüentadores do referido curso. No Brasil, Rogério Duprat logo sentiu-se atraído pela obra de Cage (de acordo com depoimento a Guerrini⁶). Diz Mendes:

Ainda em 1962, entre julho e agosto, fiz minha primeira peregrinação a Darmstadt, a seus famosos cursos de férias destinados a divulgar a *neue Musik* da segunda metade do século. Estava combinado que nos encontraríamos lá: eu, Willy Corrêa de Oliveira e Rogério Duprat, todos nós compositores ávidos de beber, na fonte original, os ensinamentos de Boulez, Stockhausen, Pousseur, Ligeti, Berio e Nono. A surpresa que nos esperava era grande. Uns dois anos antes, o compositor norte-americano John Cage passara por Darmstadt e balançara o coreto da *neue Musik*, estremecera os alicerces do estruturalismo musical com seu indeterminismo “zen”, com sua conferência sobre o nada, com um recado musical que não tinha coisa

⁶ Irineu Guerrini Jr.. *A música no cinema brasileiro dos anos sessenta – inovação e diálogo*, p.256.

razão apontada por Duprat (tanto em Zeron e Guerrini¹²) para sua mudança é que a música que se queria fazer, a Música Nova, não atingia o público, apesar de ter sido “planejada” para ser um instrumento a mais de acesso às massas, já que contestava o *establishment*, porém, não atingia o público em geral – continuava sendo feita e absorvida por uma camada de poucos iniciados na área erudita.

Por outro lado, a área popular estava em plena ebulição com a denominada “canção de protesto” e os artistas da MPB em geral, parecendo evidenciar muito mais um caminho direto a corações e mentes. A maneira pela qual Duprat re-arranjou a sua formação erudita, pós-darmstadiana e então cageana e neo-dadaísta desembocou no Tropicalismo ou Tropicália, na espécie de supervisão que ele exerceu neste grupo.

Figura 14 - Foto de capa do LP *Tropicália ou Panis et Circencis*, com Duprat, sentado à esquerda.

Entretanto, como Zeron afirma, Duprat e Cozzella teriam razão em um ponto fundamental: a produção de Willy e Gilberto não circulou – o projeto cultural proposto desde o Manifesto com a intenção de desempenhar o novo (“o compromisso com o mundo contemporâneo”, como dizia o texto), além do que as diretrizes culturais do Partido Comunista já preconizaram (a conscientização, por meio de elucidação e comunicação com as massas) não se realizou de fato, daí a conclusão de que “a Arte acabou” (afirmação de Duprat feita em 1967, durante entrevista a Julio Medaglia, no *Estadão*¹³).

¹² Irineu Guerrini Jr., op cit..

¹³ Julio Medaglia. “Música não-música antimúsica” in Suplemento Literário de *O Estado de São Paulo*, 22/04/1967, p.5.

Na opinião de Zeron¹⁴, foi aí que Mendes e Willy se direcionaram à recuperação crítica da herança cultural (a música erudita) utilizando estratégias (como preconizava o filósofo alemão, Walter Benjamin, da escola de Frankfurt) para se comunicar com as massas. Ambos continuariam compondo dentro da estética de vanguarda, mas agora mostrando uma crítica em seus trabalhos por meio de ironia, choque, divertimento ou questionamento interno da linguagem herdada (erudita) com o intuito de atingir o alvo, de mostrar a alienação do público.

Zeron¹⁵ pondera ainda que em várias obras de Willy Corrêa de Oliveira e Gilberto Mendes, (e isso caminharia em um crescendo até o posterior envolvimento com a música engajada uma década depois) eles passariam por um questionamento estimulado pela própria cisão do Grupo Música Nova, em 1964 (ocasião em que Cozzella e Duprat, mais o poeta Décio Pignatari, vão para a Universidade de Brasília). Em obras de Willy como *Divertimento* (1967), o uso da citação é feito como metalinguagem e em *Kitsch* (1968) a vanguarda torna-se de mau gosto quando cede ao consumo – ou seja, é a crítica de Willy à crítica de Duprat.

Exemplos disso na obra de Mendes aparecem em *Astigmatour* (1971), na qual há o uso inusitado de uma série de elementos como uma “polifonia de gargarejos”, o som da asfixia causada pela asma, teatralidade (um membro do coral tentará esganar outro) e um típico *jingle* de agência de viagem apregoa os “benefícios, para a asma, das viagens aéreas providas pela agência turística *Astigmatour*” – o crítico Caldeira Filho ressaltou que a peça caracterizou a linguagem musical moderna como sendo, “não de *expressão*, mas de *criação*”¹⁶.

Também em *Beba Coca-Cola* (1966) para coro, com texto de Pignatari, idealizada a partir de uma percepção do cotidiano do mundo renascentista, por meio de dois *motetos* franceses: de Guillaume de Machaut, “*pour quoy me bat mês maris?*” ou “por que me bate meu marido?” e “*Les Cris de Paris*”, algo como “os pregões de Paris”, de Clement Jannequin, transpostos para o século XX por meio de seu *anti-jingle* da bebida afamada; os efeitos utilizados com microtonalismos em *Beba...* são: sons expirados, falados e repetições de acordes. É a obra mais executada de Mendes no Brasil e no mundo. Há notícias de sua execução em Montevidéu, Buenos Aires, Santiago, Lima, Cidade do México, Nova York, outras cidades estadunidenses, várias na Europa, como Lisboa, Berlim, Viena, Gent, em Sidney- Austrália, e em algumas cidades africanas¹⁷

¹⁴ Carlos A. M. R. Zeron. Op. cit., p.115

¹⁵ Carlos A. M. R. Zeron. Op. cit., pp.118-122.

¹⁶ Gilberto Mendes. *Uma Odisséia musical – dos mares do sul à elegância pop/art déco*, p. 120.

¹⁷ Ibid., p.104.

E há ainda em *cidade cité city* (1964), baseada no poema de Augusto de Campos, estreada pelo *Núcleo Música Nueva* de Montevideu em 1969, que foi a primeira obra de teatro musical de Mendes, na qual utilizou modelos fora da música; foi um quadro de Rauschenberg que deu a idéia a Mendes de realizar uma obra como uma colagem de várias citações musicais, eruditas e populares, além do uso de diversas máquinas (eletrodomésticos, toca-discos, máquinas de escrever) para proporcionar vários acontecimentos sonoros, simulando a urbanidade.

INSTRUÇÕES

Trabalho anterior do regente: montagem e ensaio da peça musical. Durante a execução, fora os momentos em que realmente dirige ou dá entrada a algum musicista ou TD, ele “representa” uma regência previamente estudada: gestos largos, “moderato”, sempre em 3 tempos, independentes do andamento dos outros músicos ou TD, também em andamentos diferentes entre eles (inclusive os “slides”, mudados em seu próprio ritmo, com cenas de cidade: ruas, edifícios, etc.). O regente, ora com funções de gerente, em lugar do “podium”, tem uma mesa de escritório com placa escrita REGERENTE, bem visível. Atua de lado para a platéia à extrema direita do palco. Preparar uma movimentação para os artistas executarem durante os momentos em que são ouvidos os TD e gravador. Televisor soa somente nos lugares indicados; a imagem permanece sempre ligada. O poema pode estar “anunciado” em cartazes ou projetado em “slides”. Moças postadas ao lado dos aparelhos domésticos ou de escritório, como ficam as vendedoras numa loja à espera dos compradores. Posturas estudadas, podendo-se chegar ao extremo de uma estilização tipo ópera chinesa. Ambientação geral: loja/escritório/cenário de jingle. Durante a peça toda, uma permanente movimentação (entra-sai) pela porta à esquerda (lado “escritório”). Nesta partitura é dado um mínimo de indicações de cena a serem desenvolvidas. Rigorosa, ininterrupta continuidade e rapidez na ligação/montagem dos acontecimentos sonoros. “Como o comediante burlesco, ser extraordinariamente apegado àquela precisão que cria o movimento” — lema de E. E. Cummings para a realização deste roteiro.

COMO USAR OS TOCA-DISCOS (TD)

d. i. — disco insubstituível.

d.s. — disco substituível por outro com o mesmo caráter e no mesmo tempo de duração.

d.i.c. — (ou d.s.c.) disco insubstituível completo: trecho do disco a ser tocado completo, sem fragmentação.

d.s.f. — (ou d.i.f.) disco substituível fragmentado: trecho do disco a ser tocado fragmentado, em pontos variados, colocando-se a agulha no meio, começo ou fim, repetindo fragmentos, etc... Cada TD deve estar pronto para cobrir com som a pausa deixada no momento em que outro TD levanta a agulha. Planejar e ensaiar o revesamento. Efeitos especiais serem determinados pelo regente e realizados ao controle do volume e tonalidade: dinâmicas, bem

Figura 15 - Reprodução de um trecho da partitura-roteiro *cidade cité city*.

A divisão interna do grupo, mais o advento do golpe militar de 1964, o AI-5 em 1968, a censura com suas ações decorrentes (prisões, exílios, mortes) e a falta de apoio do Partido vão gerar a próxima fase de Willy e Gilberto que é trabalhar o compromisso sócio-

político ligado ainda à vanguarda, a seu modo, já que ambos defendem que “a comunicação deve ser aberta e não persuasiva”, como é afirmado em Zeron¹⁸.

Estabelece-se então aqui a diferença conceitual entre o que preconizavam Duprat e Cozzella e o que contrapontavam Mendes e Willy: a comunicação, para aqueles, deveria ser à maneira da publicidade, isto é, persuasiva, atrativa e facilmente inteligível, já para Mendes e Willy, o sujeito é quem deveria chegar às próprias conclusões após perceber a mensagem enviada.

Essa espécie de “segunda fase” mais experimental em que Willy e Gilberto estão ainda envolvidos juntos, e que se refletirá no Festival Música Nova quando for retomado a partir de 1968, está inserida em obras de grande aleatoriedade e liberdade ao intérprete, como *Blirium C-9* (1965)¹⁹, de Mendes, e *Ouviver a música* (1968), para piano e cordas, de Willy.

Retomando o que disse Zeron²⁰, a música de ambos nos anos 70 trabalhou a crítica da forma e da linguagem da herança para ser um instrumento de política. Paralelamente, nesse mesmo decênio, Willy Corrêa de Oliveira teve interesse em Semiótica²¹, enquanto Mendes, pesquisa linguagens diferentes – usando mais o divertimento, como compara Zeron, e aí sua obra vai circular mais. Assim é que surgem: *Son et lumière* (1968), na qual Gilberto critica o narcisismo, o fetiche, o intérprete como mercadoria; *Atualidades: Kreutzer 70* (1970), em que Mendes trabalha a cena teatral; *Música para Eliane* (1974), em que há a crítica de como a música é divulgada e circulada na sociedade; *Ópera Aberta* (1976) na qual há narcisistas e competitivos, apresentada no 8.º *Curso Latinoamericano* em 1979, com Anna Maria Kieffer (soprano) e Oscar de Souza (halterofilista) e integrantes do *Núcleo Música Nueva* (interpretando a platéia). O título alude a Umberto Eco (pelo título *Opera Aperta* de seu livro), e mostra uma cantora e um halterofilista em cena teatral, em suas respectivas performances: a cantora deve escolher por si mesma os trechos de óperas que irá apresentar e o halterofilista realiza uma sequência de exercícios, enquanto a “platéia” aplaude episodicamente um e outro *performer*.

Para Heloisa Valente²² *Santos Football Music* (1969) apresenta “dados que caracterizam a música da segunda metade deste século: o som concreto (as narrações esportivas) o som orquestral desprovido de melodias, a participação do público, o teatro

¹⁸ Carlos A. M. R. Zeron. Op. cit, p. 122.

¹⁹ *Blirium* será analisada à parte no próximo item desse capítulo.

²⁰ Carlos A. M. R. Zeron. Op. cit, pp. 126-127.

²¹ Paulo de Tarso Salles. *Aberturas e Impasses: o pós-modernismo na música e seus reflexos no Brasil, 1970-1980*, p.224. O autor salienta o pioneirismo de Willy Corrêa de Oliveira na Semiótica Musical no Brasil, fato bem representado por seu livro *Beethoven, proprietário de um cérebro*, de 1979.

²² Heloísa de Araújo Duarte Valente. Op. cit, p.189.

musical, a importância do espaço como *construto* musical”. Segundo Mendes²³, *Santos Football...* se equivale a *nascemorre* em termos experimentais, com pretensões suas em fazer algo inteiramente novo, abarcando o período entre 1962-1969. Ele relembra que praticamente todos os dados característicos da música de vanguarda estão contemplados em *Santos Football...* como: som concreto, som orquestral atonal, sem melodias, participação do público, teatro musical e o novo grafismo. Almeida Prado referiu-se a *Santos Football...* como a “única peça autenticamente brasileira sem ser folclórica” e Wisnik lembra o caráter de polifonia (de acontecimentos múltiplos), e portanto dentro da tradição da arte musical, porém, deslocada pelo próprio contexto em si²⁴.

Figura 16 - Fragmento de *Santos Football Music*.

Em fins dos anos 70, a ruptura de Willy Corrêa de Oliveira com o passado de vanguarda é iniciada, como já foi dito²⁵, a partir de uma leitura e interesses profundos na obra do compositor alemão Hanns Eisler. Diz Zeron:²⁶

A música engajada procura aparecer como a resposta histórica dada ao sistema tonal burguês e ao impasse (fracasso?) a que chegara a música de

²³ Gilberto Mendes. *Uma Odisséia musical – dos mares do sul à elegância pop/art déco*, p. 126.

²⁴ Ibid., pp. 114,125.

²⁵ Ver Capítulo 3.

²⁶ Carlos A. M. R. Zeron. Op. cit., p.148.

vanguarda: o resultado de suas pesquisas teóricas e composicionais deu-lhe a via de acesso para a instrumentalização da linguagem composicional.

Assim, dentro do Festival Música Nova, Willy passará a fazer a crítica à vanguarda e a todos os princípios musicais que atravessaram a história da Música. Nesse período, Willy realizará uma atividade “desestruturante”, usando o termo de Zeron²⁷, em suas peças: *Vyvyam, a cartesiana* (1978), *Passos da Paixão* (1978), a série de *Phantasiestück* (1972); *Life: madrigal* (1971); *Impromptu para Marta* (1971) em que critica o sistema tonal e a recorrência ao passado; chega a afirmar que só o improviso (*Impromptu*), como forma musical, pode prosseguir.

Ao contrário da maioria dos compositores que se aproximou da obra de Hanns Eisler, Gilberto Mendes não vê separado o trabalho de Eisler dos demais alunos de Arnold Schoenberg. Mendes crê que ele está dentro desse quadro do Atonalismo, logo rompido. E o rompimento é mais marcante e mais lembrado pelos músicos do que sua formação na escola de Viena.

Em 21 de agosto de 1983, no Instituto Goethe de São Paulo, Willy (já fora do Festival) encenará seu *Dramma per musica: as cinco verdades*, baseado em Bertolt Brecht, no qual discorre sobre as principais propostas musicais: nacionalismo, vanguarda estrutural; vanguarda gestual, neo-romantismo; vanguarda engajada. Salles²⁸ reitera a descrença e a desmistificação de Willy quanto ao sistema musical, manifestas também em artigos. Willy volta ao tonalismo por uma validade histórica desse procedimento, em oposição ao Experimentalismo anterior. Faz uma equivalência de seu trabalho com o de Eisler: música para agitação, propaganda e conscientização e ainda se entregará ao Didatismo, como disse Zeron²⁹. Em fins dos anos 80, ele passará por um certo descompromisso em suas obras, em brechas como a *pequena peça zen*, que Salles³⁰ analisa e define como pós-moderno.

Dentro destas muitas “fases”, as linhas composicionais que estiveram no Festival estão também contidas nas tendências pontuadas por Zeron³¹ e que corresponderiam ao uso da vanguarda como “questionamento dos códigos” por meio de uma música que, “devido à sua sofisticação técnica e semiológica, é capaz de colocar em xeque a linguagem (lugar essencial

²⁷ Carlos A. M. R. Zeron. Op. cit, p. 32.

²⁸ Paulo de Tarso Salles. Op. cit., pp. 224-226.

²⁹ Carlos A. M. R. Zeron. Op. cit., p.154.

³⁰ Paulo de Tarso Salles. Op. cit., p. 226.

³¹ Carlos A. M. R. Zeron. Op. cit., p. 3.

do poder)”; ao uso contínuo da tecnologia e a tendência funcionalista ou pragmática, que “instrumentaliza a cultura, e especificamente a música, como instrumento de combate ideológico ou da conscientização preparatória da luta política”.

Ou usando, neste contexto, os termos de Willy Corrêa de Oliveira em seu *Dramma per Musica*, passaram pelo Festival compositores das linhas: vanguarda estrutural (início, a partir do serialismo e dodecafonismo), vanguarda gestual (teatralidade e uso de outras linguagens, que não somente a musical), vanguarda engajada politicamente (1979, e anos 80) e pluralismo eclético (atual “estágio”, a partir dos anos 90).

A partir de 1979, o Festival Música Nova ingressa na tendência da vanguarda “politicamente engajada”, lembrando novamente que a música do compositor inglês Cornelius Cardew já havia sido apresentada no Festival em 1976.

Analisando a obra de Gilberto Mendes, Zeron³² afirma que suas peças são de menor semantização musical que de Willy. “Sua música não é para servir diretamente como instrumento de luta, mas ser denunciadora, conscientizadora”. Mendes nem abandona a técnica vanguardista nem fica só na temática estritamente política. E essa mescla plural de possibilidades Gilberto Mendes traz para o Festival.

Até aqui foram feitos comentários a respeito somente das obras de Willy Corrêa de Oliveira e Gilberto Mendes, porém, como foi dito na Introdução e no primeiro capítulo desse trabalho, o Festival foi responsável pela iniciação de vários compositores da geração posterior ao Manifesto. Dentre esses, Rodolfo Coelho de Souza (1952-) foi um dos primeiros autores a se interessar pelas novas tendências estéticas e a se aproximar do evento³³, inclusive sendo um de seus organizadores nos anos 80. Uma das primeiras obras de Souza foi o *Estudo n.º 1* para violão e narrador, de 1977, estreada no Festival do mesmo ano. Na primeira audição, apresentaram-se o violonista Edelson Gloeden e o próprio autor como o narrador.

A peça é um bom exemplo da reunião de vários procedimentos da Música Nova: indefinição de tonalidades, uso de quartos de tom, uso de objetos (régua ou algo similar para friccionar as cordas do violão, como um arco de violino), teatralidade por meio da leitura de textos, relativa liberdade de escolha para os intérpretes (principalmente para o narrador).

³² Carlos A. M. R. Zeron. Op. cit, p.167.

³³ Confirmado por Gilberto Mendes em depoimento à autora e no texto do autor no programa do Festival Música Nova de 2005.

Mesmo já distanciado daquela discussão envolvendo nacionalistas e vanguardistas e da preocupação na busca de um caminho próprio, como queriam Tosar (nos anos 50, procurando até retomar os princípios de Bartók³⁴) e Aharonián (nos anos 60), Rodolfo Coelho de Souza pode ter chegado, com o *Estudo n.º 1*, à equilibrada união entre os procedimentos da Música Nova e o uso de elementos tradicionais.

5.1. Análise de *Blirium* de Gilberto Mendes

O fato de expor, escrever e experimentar processos de representação musical, será cada vez mais o tema da composição e não o objeto cristalizado.
(Karlheinz Stockhausen. *A Música Contemporânea*)

Neste capítulo buscam-se exemplos musicais de obras de acentuado **caráter estético** nas novas linguagens, e que foram apresentadas durante os eventos (Festival Música Nova e *Cursos Latinoamericanos de Música Contemporânea*), sem ligação aparente com cunho político ou social, a não ser pelo fato de se admitir que só a mera idealização de uma ruptura com a linguagem do passado já é em si um posicionamento ideológico, como preconiza Coriún Aharonián, em relação aos compositores que desejaram romper com o “colonialismo” musical, proveniente do Nacionalismo. Novamente o nome de Gilberto Mendes está à frente nesse trabalho de verificação das obras apresentadas nos eventos e vamos seguir a abordagem do próprio autor comentando sua produção musical. Ao explicar sobre a estética apresentada pelo grupo Música Nova, Mendes³⁵ constata o ineditismo de sua posição no Brasil:

(...) fomos realmente os primeiros compositores brasileiros – o nosso Grupo Música Nova – a fazer música aleatória, microtonal, música estruturada parâmetro por parâmetro segundo os princípios do serialismo integral, não periódica, não discursiva, música com a introdução do ruído no contexto sonoro (o ruído elevado à categoria de som, de objeto musical, vale dizer, música concreta e/ou eletrônica), com a utilização dos *mixed media* (como eram chamados então, liquidificadores, aspiradores de pó, televisores etc.), do gesto e da ação musical como teatro (a serem encarados e desenvolvidos como tal, como teatro musical), de novos grafismos, abolindo a notação musical tradicional (falávamos em *design* para nossas obras), música com a participação do ouvinte na sua execução, e música “programada” em

³⁴ Béla Bartók (1881-1945) é tido como o compositor que verdadeiramente encontrou e trabalhou a música húngara, sem incorrer nos mesmos riscos de outros que popularizaram o termo “danças húngaras”. Ele e Zoltán Kodály (1882-1967) percorreram o país no início do século XX, coletando canções populares, encontrando novos padrões de ritmos e melodias.

³⁵ Gilberto Mendes. *Uma Odisséia musical: dos mares do sul à elegância pop/art déco*, pp. 80-81.

computador (ordenador eletrônico, ou cérebro eletrônico, como era conhecido na época).

Mudamos tudo, não tenho a menor dúvida. Alguém tinha que fazer isso. Aconteceu que fomos nós, simplesmente.

Tudo isso tem comprovação nas suas próprias obras. Por exemplo, logo em *Música para 12 instrumentos* (1961), apresentada na VI Bienal, no concerto que reuniu pela primeira vez os futuros signatários do Manifesto Música Nova, e re-apresentada no ano seguinte, dando origem ao 1.º Festival Música Nova, trata-se de uma obra serial-dodecafônica, muito próxima da estética da *Neue Musik*, por sua “idéia de contínuo ‘devenir’, sem repetição de motivos, períodos, de nada que pressupusesse forma”, afirma Mendes³⁶.

Um momento fortemente experimental ocorre com a aproximação de Mendes aos poetas concretos, surgindo daí obras como *nascemorre* e *cidade cité city*, como já foi dito. A união com os poetas proporcionou experiências inéditas, inclusive em relação a Europa e Estados Unidos, no uso de “música de fonemas e microtonalisms, pensada em termos de música eletrônica, porém, para vozes corais”³⁷, como em *Astigmatour*. Em *Vai e Vem* (1969), com texto de José Lino Grunewald, há a concepção de uma massa sonora coral, na qual episódios musicais (solistas) vão se destacando, inclusive por meio de colagens, como da *Sinfonia n.º 41, Júpiter*, de Mozart.

Figura 19 - Fragmento de *Vai e Vem*

“Uma música feita somente das instruções sobre como realizá-la”, foi o que pensou Mendes ao compor *Blirium C-9* (1965), estreada por Pedrinho Mattar, Paulo Herculano e Ernesto de Luca, no polêmico concerto do Teatro Municipal de São Paulo, organizado por Diogo Pacheco, e depois re-apresentada em várias ocasiões no Festival. Seguem-se *Beba Coca-cola* (1967) e *Santos Football Music* (1969) que também obteve considerações, como

³⁶ Gilberto Mendes. *Uma Odisséia musical: dos mares do sul à elegância pop/art déco*, p.68.

³⁷ Idem, *ibidem*, p. 84.

em *Beba ...*, sobre o humor na obra de Gilberto Mendes. Muitos críticos e colegas, como J.J. de Moraes, José Miguel Wisnik, Ronaldo Miranda e Edino Krieger, já se dirigiram assim à produção musical do compositor santista.

Uma intervenção personalíssima dentro da tradição musical, Mendes proporcionará com sua *Ópera Aberta*, uma ação teatral para voz operística, halterofilista e três ou mais pessoas aplaudindo. Outra ação teatral foi *Son et Lumière*, para fita gravada, “pianista-manequim” e dois fotógrafos.

Já *Retratos II* (1979), para duas flautas, é considerada pelo autor como obra chave de sua fase subsequente de “abertura para o projeto de uma nova técnica, de um novo processo composicional”³⁸. O compositor estabeleceu uma série longa e trabalhou com novas possibilidades de seu uso, a qual chamou “melodia de intervalos”, e há na peça um mecanismo de transposição. Há uma transformação no comportamento das citações (comparando *Blirium C-9* e *Vento Noroeste* com *Saudades do Parque Balneário*) e da convivência do tonal com o atonal.

Há inúmeras outras peças de Mendes que se enquadrariam no contexto da música feita no segundo pós-guerra e na intrincada rede de novas linhas que foram se trançando, inclusive nas decorrentes superações estéticas. Além disso, comprova-se na obra de Mendes o natural *approach* que ele faz entre Brasil, Estados Unidos da América e Europa, principalmente Alemanha e Áustria, como um dado importantíssimo; sua formação humanística, abrangendo esses países, reflete-se em sua obra musical. Trata-se de um visível entusiasmo que lhe arrebatava quando ele fala, por exemplo, de Viena³⁹:

A aristocrática e lendária Viena *fin de siècle*, e depois a Viena de Wittgenstein, Karl Kraus, Freud, Klimt, Kokoschka, Schoenberg, Anton Webern, Alban Berg! A Viena celebrada por Elias Canetti em suas memórias, **a minha Viena**, do Festival da Juventude, em 1959, do qual participei. A Viena de Gustav Mahler! É todo um clima espiritual. (grifo nosso)

³⁸ Gilberto Mendes. Op. cit, p. 183.

³⁹ Ibid, p. 165.

Ou quando ele, do mesmo modo, passa da Alemanha, de Hollaender, para os Estados Unidos da América, das *big bands* e das trilhas de Hollywood. Tudo isso está em sua música, como foi já muito bem explicado em seu próprio livro⁴⁰. Ou ainda, quando ele reitera:

A coisa me era interessantíssima porque, numa só canção, eu sentia “o eco da alegria vienense”, o clima rarefeito bávaro-tirolês, subitamente o envolvimento pela nostalgia russo-judaica; o ponto final, identificador, de estranhos caminhos que vêm do Volga, Danúbio, dos Alpes, às praias do Havaí, passando por New York e Los Angeles, “road to Singapura...”. Em outra, a evocação de paisagens remotas, a vertigem de horizontes oceânicos, atingindo às vezes, a canção, uma classe melódico-harmônica impressionante, como a dolente, schumanniana *This is the Beginning of the End* (na voz de Dorothy Lamour e no arranjo que a acompanha). No entanto, bem analisada, a coisa é bem Borodin, Rachmaninoff, bem de restaurante russo-húngaro, ou da Piazza San Marco de Veneza. O Adriático, Palms of Paradise, *Ulysses em Copacabana Surfando com James Joyce e Dorothy Lamour*, quantos anos depois! A noite transfigurada, e mil outras transfigurações... e morte!⁴¹

A série *Blirium*, composta em 1965, merece ser especialmente citada como uma obra-referência na história da recente música contemporânea no Brasil, por seu caráter altamente experimental para a música erudita do país e, quiçá, mundialmente falando, já que ela antecede até mesmo *Aus den Sieben Tag* de Karlheinz Stockhausen, de 1968, que também concebeu uma música feita só de instruções para os intérpretes. Edino Krieger já afirmou que *Blirium* é talvez a mais bem-sucedida composição aleatória já escrita no Brasil⁴².

O conjunto de obras denominado *Blirium* é uma série de cinco peças experimentais (*Blirium A-9, B-9, C-9, D-9* e *Blirium Total*) compostas com possibilidades diversas de combinações de instrumentos. Diz Mendes⁴³: “Compus não a música, mas a ‘máquina’ de fazer música. Deixei para o intérprete a composição da música, por meio da ‘máquina’ que inventei, pelo jogo das possibilidades combinatórias, que ela lhe permite, dos dados da ‘programação’ estabelecida por mim”.

Blirium foi impresso pela Editora Ricordi em 1969, na coleção “Nova música brasileira”, sob coordenação do pianista Paulo Affonso de Moura Ferreira, então chefe do

⁴⁰ Há um número crescente de trabalhos que comentam ou analisam partes de sua obra musical: Escobar (1991); Zeron (1991); Santos (1997 e 2001); Valente (1999); Zago (2000); Rizzo (2002) e Salles (2005).

⁴¹ Gilberto Mendes. Op. cit., pp.30-31.

⁴² Ibid., p. 121.

⁴³ Ibid., p.85

departamento de Música da Universidade de Brasília, e já foi apresentada em várias partes do circuito internacional de concertos⁴⁴.

O título da obra vem de um anagrama de Librium, o nome de um calmante, que soou interessante aos ouvidos de Mendes.

A duração da peça apontada pelo autor é de no mínimo 6 minutos e a formação instrumental de *Blirium* pode ser:

- a) para 1, 2 ou 3 teclados;
- b) para 3, 4 ou 5 instrumentos da mesma família;
- c) ou as versões anteriores acrescidas de 6 instrumentos de timbres diferentes (no máximo).

O autor ressalta que instrumentos de percussão de sons indeterminados podem ser acrescentados nas três versões. Também observa que nas versões a e b o mesmo executante pode gravar as interpretações em *playback* para executar junto com a performance ao vivo.

A partitura de *Blirium* é uma série de instruções para que os intérpretes toquem a obra, de acordo com suas próprias escolhas, tratando-se de uma performance improvisada e aleatória, controlada por alguns parâmetros propostos pelo autor. A partitura em si é um roteiro, feito para que cada intérprete se encarregue de escrever as suas escolhas planejadas e há espaço para improvisação *in loco*.

A execução acontece quando os intérpretes olham o marcador de segundos de um relógio ou cronômetro e de acordo com o número apontado naquele exato momento, um grupo de notas (sempre em intervalos de segundas) deverá ser tocado:

⁴⁴ Há notícias de sua apresentação em Amsterdã, Berlim, Colônia, Darmstadt, Lisboa, Madri, Washington, cidades da Suécia, além de Santos, São Paulo e Rio de Janeiro.

Figura 20 – Marcador de segundos e as notas específicas, em *Blirium*.

Neste sentido *Blirium* é aleatório, mas já dentro de uma **rítmica** previamente estabelecida pelo **Quadro A**, escrito pelo(s) intérprete(s).

Esse **Quadro A** é um plano rítmico no qual o instrumentista desenha 5 linhas horizontais do mesmo tamanho (cerca de 30 cm) em cada página de um caderno, usando 3 páginas, ou seja, 15 linhas ao todo.

Cada linha corresponde ao tempo, ou à noção de tempo, para que o grupo de notas indicado pelo ponteiro do relógio seja executado. Sobre cada linha, marca-se quando serão feitas as notas, os acordes, os *clusters* e *glissandi*, por meio de grafismos como:

- ● pontos, que indicam graficamente a distância temporal entre as notas;
- ■ rachuras, para indicar clusters;
- ~~~~~ símbolo gráfico do *glissando*;

- •. sobreposição de pontos para indicar acordes.

Depois de escritas as 5 linhas horizontais por página, o intérprete divide cada uma delas em 9 linhas verticais, que darão a idéia de tempo dentro de um espaço, isto é, serão as pulsações. Segundo o autor, essas linhas verticais são a noção de tempo em “uma métrica aleatoriamente obtida”. Por exemplo:

Figura 21 - Fragmento de *Blirium* que mostra exemplo de notação para o tempo da música.

O **Quadro B**, também escrito pelo intérprete, divide o registro do seu instrumento de 2 a 4 zonas (de acordo com a extensão física possível) e vai estabelecer em qual região irá atuar de acordo com o seu critério geral de escolhas. Por exemplo, no piano, Gilberto Mendes assim estabeleceu o **Quadro B**:

QUADRO B – REGISTROS

Exemplo para piano:
extensão
 Example for piano:
extension

A			
	B		
		C	
			D
A	B		
A		C	
A			D
	B	C	
	B		D
		C	D
A	B	C	
A	B		D
A		C	D
	B	C	D
A	B	C	D

Figura 22 – Fragmento de *Blirium* com quadro de registros do instrumento a ser tocado.

Já o **Quadro C** indica os andamentos (lento, moderato ou allegro) e a dinâmica (de pianíssimo a fortíssimo), sendo que cada linha poderá ter:

- a) ou dinâmica igual;
- b) ou duas ou mais dinâmicas diferentes;
- c) ou uma dinâmica para cada nota da linha.

Há livre escolha para o uso de *legatos*, *staccatos*, *trillos* ou *tremolos*, e qualquer especificidade de cada instrumental.

A cada 5 grupos de notas tocadas o instrumentista pode escolher ele mesmo um outro grupo. Além disso, uma nota a mais também poderá ser acrescentada depois de já ter tocado no mínimo 2 conjuntos. O autor também aponta uma série de propostas de transições de um grupo para o outro.

Entre a escolha de um e o próximo conjunto de notas, poderá ocorrer pausa ou prolongamento da nota final até que se ataque o próximo grupo. O autor solicita que não se

faça sempre a mesma transição (pausas ou prolongamentos), mas no máximo 3 transições iguais.

Assim Gilberto Mendes propõe a colocação de trechos⁴⁵ de qualquer música conhecida que vier à lembrança, erudita ou popular, sem controlar o tempo, mas com uma média aproximada. Pode haver improvisos nestas transições ou até intercalando com fragmentos de qualquer música “perfeitamente reconhecível” pelo público – é o momento em que Gilberto Mendes chamou de “liberdade descontrolada”.

Na partitura, são dadas instruções para estes fragmentos e suas montagens: dinâmica, ataques, andamentos e, de preferência, elaborar os trechos com bastante irregularidade, não completando as citações das músicas superconhecidas. Prestar atenção também no que os outros instrumentistas (ou o *playback*) estão fazendo e, principalmente, silenciar ao ouvir a citação de outro colega, ou seja, parar momentaneamente, e depois prosseguir na sua linha, ou simplesmente fazer em *pianíssimo*.

5.2. Participação de Willy Corrêa de Oliveira no Festival Música Nova

A atuação de Willy Corrêa de Oliveira no Festival Música Nova, de acordo com os programas e com o depoimento de Gilberto Mendes⁴⁶, começou dentro da vanguarda, após a volta da viagem a Darmstadt, em obras como *Música para Marta* – apresentada no primeiro Festival, em 1962, pela Orquestra de Câmara de São Paulo, regente Olivier Toni.

No ano seguinte, Willy e Gilberto Mendes realizam um ensaio público com explicações das obras experimentais para vozes de autoria deles. Em *um movimento vivo* (1963), poesia de Décio Pignatari, estreada pelo Madrigal Ars Viva, direção Klaus-Dieter Wolff, a obra de Willy se posiciona ao lado de *nascemorre* de Mendes, também com poesia de Pignatari. “São obras realizadas de uma forma que não se fazia na Europa – faziam lá dodecafônica, atonal, enquanto que nós éramos com poesia concreta”, diz Mendes⁴⁷. Por isso, ao Festival foram trazidos os poetas concretos irmãos Campos, Pignatari e Ronaldo Azeredo para uma mesa redonda e ensaio público das obras.

⁴⁵ Esses trechos podem ser preparados previamente também.

⁴⁶ Em depoimento à autora, em 02/05/2005.

⁴⁷ Idem.

Em 1964 uma sessão com audição de discos, exposição de partituras, comentários e debates, a cargo de Willy, preenchiam o espaço didático que o Festival também representava, em busca da formação de um público. Havia comentários sobre Arte Moderna, *Neue Musik*, Música Nova no Brasil, a estética de Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez, John Cage ou Maurício Kagel.

Com a retomada do Festival em 1968, Willy Corrêa de Oliveira realiza a palestra “Alguns dados sobre a comunicação” – fato pioneiro, pois formalmente não se apresentavam conceitos em torno da música e sua ligação com a comunicação. Nessa ocasião, a atuação de Willy junto à publicidade ainda estava acontecendo (ele sairia no ano seguinte para se integrar à docência na Universidade de São Paulo) – Willy atuou em empresas como a J. Filmes, Thompson, Mauro Sales e tinha interesse na *pop art*, que estava inclusive circulando pelos meios de comunicação de massa, via publicidade.

Ainda nesse ano, a obra *Kitsch 1 a 5*, executada pelo pianista Paulo Affonso de Moura Ferreira, demonstrou a valorização do *kitsch* para mostrar um diferencial com a arte formal. Já *Ouviver a música* – para piano e cordas, tocada pela Orquestra de Câmara de São Paulo, tendo como regente Olivier Toni e Paulo Affonso de Moura Ferreira ao piano, coloca-se ao lado de *Blirium* de Gilberto Mendes – estão dentro de uma estética próxima da publicidade, mais intelectualizada, com o uso sinais gráficos, desenho em quadrinhos, mídia e publicidade.

Em 1970, foram apresentadas as *Três canções para baixo e piano* (primeira audição brasileira), tendo ao piano Jorge Peixinho e o baixo Klaus-Dieter Wolff. Essas peças estão dentro do estruturalismo à moda de Darmstadt.

Já em 1972 um grande feito do Festival foi a realização da obra *Aus den Sieben Tag*, de Karlheinz Stockhausen com direção de Willy Corrêa de Oliveira e atuação de seus alunos do departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes – ECA – da Universidade de São Paulo – USP. Stockhausen ficou sabendo dessa apresentação, que foi mostrada em sua forma integral⁴⁸.

Em 1977, o Grupo de Percussão do Conservatório Musical Brooklin Paulista, com regência de Cláudio Stephan, soprano Edmar Ferretti, estréiam a obra *Memos*, precedida de análise musical e literária feita pelos próprios autores Willy Corrêa de Oliveira e Augusto de Campos (poema). Segundo Mendes, *Memos* ainda está inserida dentro da vanguarda.

⁴⁸ Veja mais sobre essa apresentação no Capítulo 3.

Em 1979 ocorre uma ampla discussão sobre os Manifestos Música Viva e Música Nova. Willy faz a conferência sobre o Manifesto Música Nova, enquanto que Hans-Joachim Koellreutter fala pelo Música Viva.

Já em 1980, com o espetáculo “...A estas horas tu sabes bastante de encontros e respostas...” Caio Pagano e Willy Corrêa de Oliveira se apresentam em duo. Era uma das primeiras demonstrações públicas de sua ruptura com a vanguarda – ele montava e “desmontava” a obra apresentada, para deixar claro o que pensava da música de vanguarda.

Com isso, ocorre a sua entrada na música politicamente engajada daí em diante, que o ausentou do trabalho compositivo por anos, em favor das causas sociais que abraçou. Entretanto, em algumas ocasiões, surgiam obras suas no Festival, à sua revelia, como em 1986 com a *Cantata de Aniversário* para soprano e clarinete texto de Bertolt Brecht ou *In Memoriam Wladimir Herzog* (ao piano Rubens Ricciardi, Madrigal da ECA com regência de Marco Antonio da Silva Ramos) e em 1989 – *Estudo In Memoriam Hanns Eisler: homenagem ao povo da DDR* (primeira audição brasileira), tendo ao piano José Eduardo Martins.

5.3. Tendências nos *Cursos Latinoamericanos de Música Contemporânea*

Em várias oportunidades Coriún Aharonián tem escrito a respeito das tendências composicionais contemporâneas da América Latina: ele já filosofou muito sobre o tema e aponta com critério o que diferencia o compositor latino-americano do europeu e quais as características que sinalizam um estilo latino-americano. No ano de 2000 ele escreveu um esclarecedor artigo para o *Leonardo Music Journal* no qual relata estas tendências, baseando-se em sua vivência no meio musical e provavelmente nos anos em que esteve por dentro da organização e participação nos *Cursos Latinoamericanos de Música Contemporânea* (já que grande parte dos compositores assinalados estiveram nos *Cursos*)

O tema é, para Coriún, antigo e recorrente, pois desde a vinda do italiano Luigi Nono ao Uruguai, em 1971, Coriún e Héctor Tosar já manifestavam a preocupação em assumir um papel próprio do latino-americano frente a uma música de tradição européia.

Héctor Tosar, proveniente de uma geração anterior a de Coriún, no começo de sua carreira, em fins dos anos 50, teve muita preocupação em buscar um estilo que configurasse o

ser latino-americano. Inclusive é relatado esse ideal por meio de uma tentativa de conjugar o latino-americanismo em sua obra (que sempre teve convergência com o atonalismo): “*Estaba muy atraído por Bartók*⁴⁹ (y lo sigo estando). Empecé en cierta medida a plantearme - como se planteó Ginastera - el problema de si nosotros no podríamos hacer algo parecido en Sudamérica. Así en la ‘Sinfonía concertante’ para piano y orquesta (1957/1959) se introducen elementos rítmicos y melódicos latinoamericanos. Ese momento fue fugaz.”⁵⁰

E, mais tarde, com surpresa⁵¹ Tosar veio a perceber que o compositor argentino Alberto Ginastera havia mesmo encontrado, no início de 60, um caminho próprio:

(...) *me encontré con Ginastera en el 1961 y me encontré con el salto que había dado. Con la Cantata para América mágica y con el Concierto para piano, que fue una sorpresa, porque era otro Ginastera. Ya lo estaba haciendo en ese momento, y yo no tenía conciencia en absoluto*⁵².

Na biografia de Héctor Tosar, escrita por Coriún Aharonián (1991), é relatado que o posicionamento dos jovens compositores, como Tosar e Ginastera, era difícil frente às instigantes linguagens européias, para quem nasceu em uma época de forte nacionalismo. Mais tarde o desejo seria outro: o de se tornar independente da vanguarda européia – a vinda de Luigi Nono ao primeiro *Curso Latinoamericano de Música Contemporánea*, em 1971, contribuiria ainda mais para essa tomada de posição, pois o consagrado compositor italiano também acreditava que os compositores latino-americanos deveriam seguir seus próprios caminhos.

Em um artigo sobre tendências latino-americanas de composição⁵³, Aharonián apresenta as tendências composicionais contemporâneas latino-americanas. O artigo mostra duas listas: uma de características das tendências e outra de autores responsáveis pela criação delas.

Na opinião de Coriún Aharonián, as possibilidades são:

⁴⁹ Ver nota 34.

⁵⁰ Coriún Aharonián. *Héctor Tosar – compositor uruguayo*, p. 31.

⁵¹ Em fins de 50 e início de 60, o único evento em que os compositores latino-americanos podiam se encontrar era o Festival de Caracas, e foi no qual Tosar ouviu as novas peças de Ginastera.

⁵² Coriún Aharonián. Op. cit., pp.100-101.

⁵³ Coriún Aharonián. “Origins - An Approach to Compositional Trends in Latin America” in *Leonardo Music Journal* 10 (2000) 3-5, obtido na página da Internet <http://muse.jhu.edu/demo/lmj/10.1aharonian.html> em 14/09/2003.

1. Sentido de tempo latino-americano em relação ao sentido europeu: as obras latino-americanas são mais curtas e mais concentradas do que a dos europeus;
2. processo não-discursivo ou a-discursivo das peças musicais: há uma estrutura de zonas expressivas no lugar de um permanente desencadeamento de células (este, um processo mais europeu);
3. blocos expressivos, em concordância com o item anterior;
4. elementos reiterativos de células comuns de herança ameríndia e afro, devido a mestiçagem;
5. austeridade no sentido de despojamento, na linguagem, nos recursos expressivos e nos meios técnicos e até na estética da pobreza, na tecnologia da pobreza;
6. violência e um gosto pelas pequenas coisas. Violência do grito abafado e gosto pelas pequenas coisas como ternura, calor, hipersensibilidade, delicadeza, refinamento, como um prazer fino e expressivo dos detalhes sonoros.
7. silêncio. Conquista dos músicos contemporâneos e na América Latina é uma conquista como um símbolo cultural;
8. presença do primitivo. Colocação da sua verdade cultural, não mais como o exotismo etnocêntrico, mas pesquisa conceitual, meios de ação e reação, comportamento semântico, liberdade no temperamento;
9. atenção em criar novas tecnologias. Os próprios compositores se interessaram em buscar novas formas de tecnologia e mesclar com experiências de instrumentos não-europeus, das heranças indígena e afro.
10. quebrar as fronteiras entre popular e erudito, por uma preocupação em se comunicar e ele dá como exemplo que muitos compositores têm atuado nas duas áreas, com trabalhos simultâneos bem criativos.
11. consciência ideológica. Como exemplo, ele cita o Minimalismo, que no hemisfério Norte ele julga como movimento repetitivo, regressivo, neo-reacionário, e até fascista; enquanto que aqui no Sul é um modo de expressar aquela estrutura reiterativa, de economia de meios;
12. Magia. Interesse dos compositores latino-americanos em explorar a herança musical, buscando re-encontrar a função mágica da música;

13. Identidade cultural. Estar atento à “penetração imperialista”. Como? Percebendo o ambiente, a sua localidade, o estado social, psicológico, de sons e timbres, ouvir as vozes ao redor e materializando essa preocupação social e econômica.

E a lista de Aharonián com 17 compositores e suas obras-chave latino-americanas é:

1. *Austeras* (1975/1977) do argentino Oscar Bazán (1936-).
2. *La casa sin sosiego* (1991) do argentino Gerardo Gandini (1936-).
3. *Creación de la tierra* (1972) ou *Omaggio a Catullus* (1974) da colombiana Jacqueline Nova (1936-1975).
4. *Imágenes de una historia en redondo* (1980) ou *Evocación profunda y traslaciones de una marimba* (1984) do guatemalteco Joaquín Orellana (1937-).
5. *Trópicos* (1975); *Tramos* (1975); ou *La visión de los vencidos* (1978) do argentino-brasileiro Eduardo Bértola⁵⁴ (1939-1996).
6. *Todavía no* (1979) ou *Sendas* (1992) da argentina-uruguaia Graciela Paraskevaídís (1940).
7. *Música ritual* (1971/1974); *Caminos de cornisa* (1983); ou *Arenas* (1987) do argentino Mariano Etkin (1943-).
8. *Canto del alba* (1979); *Reflejos de la noche* (1984); ou *Responsorio in memoriam Rodolfo Halffier* (1988) do Mexicano Mario Lavista (1943-).
9. *eua'on* (1981) do Mexicano Julio Estrada (1943-).
10. *Música de la calle* (1980) ou *Urbanización* (1985) do porto-riquenho William Ortiz (1947-).
11. *Seco, fantasmal y vertiginoso* (1986) do chileno Eduardo Cáceres (1955-).
12. *La ciudad* (1980); *Triptica* (1986); ou *Cantos de tierra* (1990) do boliviano Cergio Prudencio (1955-).
13. *La danza inmóvil II* (1988/1991) do uruguaio Fernando Condon (1955-).
14. *Do lado do dedo* (1986) do brasileiro Chico Mello (1957-).
15. *Prostituta americana* (1983) ou *Organismos* (1987) do brasileiro Tato Taborda Júnior (1960-).
16. *Midimambo* (1992) do brasileiro Tim Rescala (1961-).
17. *Tulipanes negros* (1990) da argentina Cecilia Villanueva (1964-).

⁵⁴ Bértola trabalhou em Belo Horizonte, onde era professor do departamento de Música da Universidade Federal de Minas Gerais.

Pode-se dizer que de toda a categorização acima, exposta por Coriún, as obras e os compositores estiveram ligados à vanguarda estruturalista, em sua grande maioria, mas somente à medida em que quiseram criar seus próprios modelos ou, como afirma Aharonián, seus “contramodelos” a partir do que foi digerido dos centros europeus. Na lista de obras propostas por Aharonián, praticamente todos os compositores passaram pelos *Cursos* o que significa que boa parte dessas obras também foram lá apresentadas.

As tendências estudadas e apontadas por Aharonián no referido artigo mostram uma lógica que permeia todo seu trabalho e na extrema relação e compromisso com uma ética, desde o seu próprio modo de compor e utilizar os elementos que o identificam como ser latino-americano até a escolha dos artistas convidados aos *Cursos*. O que é extremamente diferente em sua análise é que ele vê muito mais diferenças entre os latino-americanos e europeus do que a maioria dos estudiosos, que sempre encontram com facilidade a herança européia, principalmente a civilização greco-romana. Talvez por ter lutado para encontrar o tão esperado “caminho próprio”, Aharonián identifique com muito mais clareza todas as diferenças conquistadas pelos latino-americanos e valorize muito mais cada referência própria.

Figura 23 - Coriún Aharonián, em foto da contra-capla do livro *Educación, Arte, Música*.

Todas as tendências e técnicas que surgiram ao longo do Festival e dos *Cursos* mostraram, com grande força, como se deu a ruptura com o passado Romântico e Nacionalista na América Latina. Os dois eventos se tornaram, por décadas, o cenário propício para se vislumbrar as várias mudanças de rumo e perceber os diferentes tipos de pensamentos e fases dos músicos ali envolvidos.

Conclusão

Durante esse trabalho, buscaram-se evidências de que houve uma resistência por parte dos músicos da chamada música erudita em relação aos regimes autoritários que se formaram na América Latina, em quase sua totalidade a partir dos anos 60. Dentro da música erudita foi detectado que o grupo ligado à Música Nova melhor representou essa resistência, tendo como objeto principal de estudo o Festival Música Nova e sua posterior articulação com os *Cursos Latinoamericanos de Música Contemporânea*. Esses dois eventos foram tomados e analisados como centralizadores dessa ação de resistência, com a obstinação e militância de seus organizadores. Ambos não nasceram para se opor a qualquer regime, mas as circunstâncias históricas os fizeram caminhar para isso: um lado estético, mas também político.

Enquanto ações extremadas da esquerda armada provocaram uma enorme reação dos governos autoritários, a música permeou a situação, mostrando, até quando pôde, a sua atitude de oposição, principalmente na área popular, tentando levantar as massas. Paulatinamente, essa atitude foi sendo minada em suas bases, calando vozes contrárias ao regime, na maioria das vezes por meio do acossamento e do exílio imposto aos artistas da MPB e da canção de protesto nos demais países latino-americanos.

No entanto, na área erudita, conclui-se que houve bem menos atenção por parte dos órgãos de repressão. O aparelho da censura não fôra preparado para analisar o material proveniente da música erudita, ainda menos o da Música Nova, a qual acumulou ao longo da história um grande número de tendências e técnicas, comentadas no **Capítulo 5**. Os casos de repressão encontrados durante a pesquisa estiveram mais ligados à linha comportamental, ou seja, à vigilância em favor da manutenção da ordem social, por meio de “observadores” junto a reuniões públicas (como o Festival Música Nova e os *Cursos Latinoamericanos*), como é relatado no **Capítulo 3**.

Essa falta de informação do governo militar possibilitou a continuidade do trabalho de compositores e intérpretes que, mesmo com baixa remuneração, vinham ao Festival e aos *Cursos* e privilegiavam esses ambientes musicais, carente nas condições estruturais, mas rico no intercâmbio de informações e idéias. O Festival Música Nova foi mesmo providencial para a formação de uma nova geração de músicos no Brasil, muitos dos quais estrearam como artistas em seus palcos – e o mesmo pode ser dito dos *Cursos*.

Aliada a essa falta de informação dos órgãos de Censura, foi marcante a questão da ausência de apoio financeiro oficial em ambos eventos. Isso pode ser visto como algo que acabou se revertendo a favor dos dois grupos, já que proporcionou uma certa autonomia na realização do Festival e dos *Cursos*, como espaços privilegiados e catalisadores da produção da vanguarda pós-segunda guerra e suas futuras tendências.

Em relação à vanguarda, a realidade das ditaduras latino-americanas acabou impondo, apesar de toda luta, seu modelo de política cultural retrógrado; na MPB isso ocasionou uma quebra no rumo que a geração de 60 vinha tomando, mas não foi o que aconteceu na Música Nova. Foi possível prosseguir a discussão sobre os caminhos da Música Nova e foi viável, graças ao Festival, a própria realização de sua produção no Brasil e demais países latino-americanos ligados aos *Cursos*.

Assim, tem-se como principal conclusão desse trabalho que, apesar de não existir comparação com a MPB em termos de amplitude, a Música Nova, dentro de suas proporções, acabou realizando também um ato de resistência, muito particular, fato comprovado pelos seguintes dados da pesquisa:

1. Não-alinhamento e/ou postura ideológica oposta a dos regimes ditatoriais, por parte dos membros-organizadores do Música Nova bem como dos membros dos *Cursos*, além da maioria de seus participantes. Essa postura acabou refletida nos eventos até mesmo no formato, como nos *Cursos*, no qual tudo era deliberado em forma de assembléia.
2. Todos os casos de ameaça, perseguição moral e risco de prisão apontados no trabalho comprovam que músicos da área erudita também correram perigo, como foi estudado no **Capítulo 3**.
3. Adesão de um elenco de artistas, nacional e internacional, que comparecia aos *Cursos*, de forma solidária, demonstrando seu apoio à causa latino-americana. Cremos que era alcançado um *status* ao se participar do evento¹, ligando seus nomes à luta pela democracia.
4. Ligação da estética das músicas à ideologia dos participantes, demonstrada no **Capítulo 4**, como no caso da “música politicamente engajada” (suas obras e seus

¹ O *VII Curso*, por exemplo, realizado em São João del-Rei, em 1978, alcançou o número de 27 professores. (Ver Catálogo dos *Cursos*, em Anexos).

convidados²), a partir de 1979 no Festival Música Nova, além de obras de autores consagrados como Cardew, Brecht, Weill e Eisler, e do repertório apresentado ao longo dos *Cursos*, principalmente de autoria de Coriún Aharonián, que demonstrava sua recorrente preocupação com a situação político-social da América Latina.

5. A partir de 1979 uma lenta abertura é iniciada no Brasil. Esse fato não foi acompanhado pela MPB, pois a década de 80 é tida como pouco significativa em termos comparativos com o que havia sido feito antes. Já na Música Nova o momento era de “música politicamente engajada”, aproveitando o tempo de abertura; logo foi direcionado um tom mais político ao Festival, prosseguindo assim após o fim da ditadura militar, a partir de 1985, mesmo quando ainda se receava que os militares pudessem voltar.
6. A ruptura com as linguagens nacionalista e tradicional já em si representa uma posição ética para alguns músicos atuantes, como vimos no **Capítulo 2**, como forma de se opor ao “neocolonialismo” e uma maneira de revisar a história da dominação da América Latina pelos europeus. Nesse sentido, houve a intenção de se encontrar um caminho próprio em relação à Europa, tida como fonte, e uma posterior superação de sua influência. Essa ruptura foi demonstrada nos palcos do Festival e dos *Cursos*.
7. A quase clandestinidade com que os *Cursos Latinoamericanos de Música Contemporânea* eram realizados confirma também seu caráter político.
8. Fica demonstrada a articulação entre os dois eventos pela ação dos organizadores do Festival ao convidar mais de 40 nomes, ao longo dos anos, que também transitaram pelos *Cursos*, e vice-versa.

Mostramos no **Capítulo 1** que o revolucionário espírito de época logo no início dos anos 60 chocou-se com a corrente nacionalista, proveniente das questões deixadas pelo meio do caminho desde o Modernismo de Mario de Andrade, passando pelo grupo Música Viva e pela Carta Aberta de Camargo Guarnieri. Entretanto, o Nacionalismo dos 60’ não possuía uma uniformidade; havia compositores nacionalistas por diversas razões, ora políticas ora estéticas, ambas ou nenhuma. Da mesma forma, a vanguarda dos 60’ na Música Nova logo se encaminhou para diferentes termos, como vimos no **Capítulo 5**, conceituados principalmente

² Representativos compositores estrangeiros, como Luca Lombardi, Wilhelm Zobl e Frederic Rzewski.

por Willy Corrêa de Oliveira, que foi a pessoa que mais teorizou os momentos de rupturas, principalmente os seus próprios.

Também foi visto nos **Capítulos 1 e 2** que tanto o Festival quanto o *Curso* foram realizados pelas mãos de pessoas que atuaram fora da esfera oficial, fora dos setores governamentais, que deveriam promover a Cultura e as Artes em seus países. O tipo de apoio dado pelos ministérios ou pelas secretarias da Cultura foi pouco significativo, irrisório. A ausência da mão do Estado também revela que a continuidade de ambos só foi possível graças à sociedade civil organizada e militante que, essa sim, levou adiante os projetos. No caso do Festival, foi de fundamental importância a Sociedade Ars Viva e no *Curso Latinoamericano* o *Núcleo Música Nueva* de Montevideu. O Instituto Goethe igualmente teve boa participação, possibilitando muitas vezes a vinda de estrangeiros. Isso tudo mostra que tanto o Festival quanto o *Curso* tinham visibilidade dentro da comunidade intelectual internacional, mesmo sem a anuência do Estado.

Nesse tipo de Estado, no Brasil pós-Golpe, e mais ainda depois do AI-5, o comando militar exigiu cada vez mais um posicionamento claro das políticas públicas que reforçasse os ideais da “revolução”, e isso favoreceu a corrente nacionalista em detrimento da música nova, praticamente uma desconhecida para os órgãos oficiais.

Com isso, governo e sociedade ficaram de costas: não houve oportunidades para as organizações civis, como sociedades e associações culturais ligadas à música nova, pois estas **não possuíam um perfil fisiológico** para tratar com os interlocutores da ditadura, muito pelo contrário, estavam ligadas à utopia política e ética que norteou os mesmos movimentos das demais áreas artísticas dos 60': um projeto de “intervenção cultural transformadora”³ em um clima de solidariedade presente na América Latina como um todo.

Porém, não se pode afirmar que o projeto de revolução almejada pela esquerda, com sua ligação partidária ou de ideologia marxista, tenha sido um cânone, uma resolução fechada entre os artistas atuantes na Música Nova. Sem alcançar uma unanimidade, há a possibilidade de que muitos músicos (estudantes e professores) tenham passado pelos *Cursos* sem ao menos se dar conta de que se tratava de algo além da estética, bem como no Festival, muitos nomes que lá estiveram podem ser classificados como apolíticos. Vale dizer que houve poucas brechas, e que foi muito mais significativa a vinda de pessoas ligadas a posições de esquerda.

³ Heloisa Buarque de Holanda e Marcos Antonio Gonçalves. *Cultura e participação nos anos 60*, p. 43.

É sintomático que no programa do Festival de 1968, ano da retomada da mostra após três anos de paralisação (1965 a 1967), viesse escrito “para um melhor conhecimento da música latino-americana”. Laços foram sendo formados entre quem estava fazendo algo pela música nova no Brasil e os músicos do Cone Sul, que também começavam a se organizar e tinham interesse em um intercâmbio, visando sair do isolamento que a própria condição de fazer uma música à parte da tradição clássica muitas vezes impunha. A idéia de uma articulação nasceu casualmente, como se viu no **Capítulo 1**, por meio da vinda do uruguaio Conrado Silva a São Paulo, em uma Bienal de Arte. Os pontos em comum (a estética nova e a opinião política contrária às ditaduras) de ambos os lados propiciaram as idas e vindas de músicos aos eventos: o *Curso Latinoamericano* começa sua trajetória em 1971 e o Festival entra na década de 70 já com uma base em termos de renome no meio musical.

Fora do ambiente musical, o Festival Música Nova teve também boa penetração; sempre foi satisfatória a cobertura da Mídia, não necessitando qualquer tipo de assessoria profissional para auxiliar a divulgação, muito pelo contrário, a própria Imprensa se empenhava em ir atrás das informações sobre os espetáculos. Isso aconteceu tanto pela atuação da crítica especializada que cobria a vida musical nos jornais de grande circulação quanto pela idéia de “notícia” em si que o Festival trazia, principalmente após o escândalo que provocou o concerto de 1965, no Teatro Municipal de São Paulo, com direção de Diogo Pacheco. O “banimento” da música nova dos meios oficiais trazia-lhe um ar irreverente, alternativo, que atraía a Imprensa, aproximava muito os estudantes como público cativo e poupava-lhe do julgamento da Censura.

Apesar de não necessitar de comparações para comprovar seu valor, o Festival Música Nova pode ter sua importância aferida quando pensamos em outro evento de música erudita no Brasil: o Festival de Campos de Jordão. Esse sempre teve apoio financeiro do Estado e de empresas, trouxe nomes de peso do exterior em várias ocasiões, porém não está dentro do quadro internacional quando se pensa na música erudita. Já o Festival Música Nova, sim, se posiciona como uma mostra que alcançou destaque no exterior, inserindo-se dentro do conceito de Música Nova; o Festival alcançou um renome que já o colocou dentro da história da música ocidental. Ou seja, quem faz música erudita tradicional em qualquer parte do mundo não tem obrigação de já ter ouvido falar do Festival de Campos. Já o musicista que faz Música Nova tem no Festival santista um ponto de referência.

No caso do *Curso Latinoamericano*, não havia mesmo interesse em se fazer publicidade do evento; nunca foi enviado material para jornais ou revistas de circulação, pois

havia o receio de uma “checagem” de quem fazia e de quem viria aos *Cursos*. Logo na primeira edição, em 1971, isso ficou claro, com a vinda de Luigi Nono, que provocou uma “batida policial” no local. Com o agravamento da situação em meados da década de 70, a organização foi evitando cada vez mais o alarde. Com essa idéia de ser quase um evento clandestino, à parte de qualquer calendário oficial da difusão cultural do Estado, o *Curso Latinoamericano* nunca solicitou verbas a qualquer órgão oficial.

Também é clara a conclusão de que o extraordinário movimento de renovação que a Música Nova proporcionaria às Artes no Brasil, em linhas gerais, foi esvaziado pelo Golpe de 64, e o posterior endurecimento em 68. Principalmente no que se refere à educação musical, a música nova foi praticamente “banida” da formação musical⁴. Com isso, os músicos interessados na nova linguagem tinham de buscar informações nas relações pessoais com os próprios compositores dos 60’, e daí a importância dos dois eventos como aglutinadores das novas informações.

Ao lado de jovens compositores como Florivaldo Menezes, Livio Tragtenberg, Paulo Chagas, Roberto Victorio e Rubens Ricciardi, outros já renomados foram igualmente apresentados no Festival como Aylton Escobar, Cláudio Santoro, Edino Krieger, Jorge Antunes, Lejaren Hiller, Mario Ficarelli, Marlos Nobre e Michel Philipot. Do mesmo modo, os *Cursos* realizaram esse papel de apresentação de novos nomes à comunidade musical, muitos dos quais brasileiros. Além de uma geração surgida em São Paulo, como Rodolfo Coelho de Souza (que nos anos 80 organizaria uma extensão do Festival na cidade de São Paulo, junto com Conrado Silva) e Rubens Ricciardi (que levou o Festival a Ribeirão Preto, nos anos 90), outra geração surgiu também participando ora do Festival ora dos *Cursos*, como os cariocas Tato Taborda, Tim Rescala e Vera Terra.

Ao ser finalizado o último *Curso Latinoamericano*, em 1989, na cidade de Mendes, no interior do Rio de Janeiro, em sua 15.^a edição, tendo na organização José Maria Neves, Coriún Aharonián, Graciela Paraskevaídis, Cergio Prudêncio e Conrado Silva, foi apresentado um documento no qual se informou que uma etapa estava finalizada e que agora caberia às novas gerações realizar um novo trabalho.

Hoje a militância naqueles termos chegou ao fim. Já não há mais motivos para se reprimir opções estéticas ou ideológicas. No Festival, a organização atual crê que seu

⁴ Incluem-se nessa formação musical a programação de concertos, registros fonográficos, grade de emissoras de TV e rádio.

compromisso é dar continuidade ao caminho aberto para os novos compositores, para criar um novo público e, enfim, estimular uma produção que saia do óbvio.

“Sair do óbvio”, “música de excêntricos”, “coisas raras”, “irreverência”, “escândalos”... são termos que foram surgindo durante a pesquisa quando se buscava a história da Música Nova no Brasil e na América Latina. Termos que iam e vinham associados com a não aceitação do continuísmo e da falta de escolhas. A natureza da Música Nova em si mesma já a impulsiona para uma força criadora que a faz questionar o estabelecido, por isso a aproxima do inesperado, do imprevisível e daí do incontrolável. Para quem quer deter o poder, nada pior do que isso. A diretriz de seu discurso não é facilmente imaginada; seus argumentos e gestos não seguem as mesmas direções da música com recursos tonais. O clima de total estranheza fragmenta, pulveriza, fere a organização linear e temporal da música tradicional. Tudo isso desestabiliza e causa uma insegurança no que se havia habitualmente aprendido.

E “para que serve a utopia?” Na Música Nova, ela serviu para fazer alguns músicos caminharem por seus próprios pés e encontrarem seu lugar na História da Música.

ANEXOS

A - Cruzamento de nomes¹ – Festival Música Nova e *Cursos Latinoamericanos de Música Contemporânea*

1. Alberto Villalpando (Bolívia)
2. Beatriz Balzi
3. Beatriz Román
4. Caio Pagano
5. Carles Santos (Espanha)
6. Carole Gubernikoff
7. Conrado Silva
8. Coriún Aharonián
9. Dieter Kaufmann (Áustria)
10. Edelton Gloeden
11. Eládio Perez Gonzalez (Paraguai/Brasil)
12. Eunice Katunda
13. Fernand Vandenbogaerde (França)
14. Gilberto Mendes
15. Grupo de Percussão Agora
16. Hans-Joachim Koellreuter
17. Harold Emert (Estados Unidos)
18. Hector Tosar
19. Jocy de Oliveira
20. Jorge Peixinho (Portugal)
21. José Vicente Asuar (Chile)
22. Leo Küpper (Bélgica)
23. Luiz Carlos Vinholes
24. Margarita Schack
25. Michel Philippot (França)
26. Peter Schuback (Suecia)
27. Peter Roggenkamp (RFA)
28. Maria Tereza Linares (Cuba)
29. Maria Tereza Sande (Uruguai)

¹ Levantamento a partir de programas dos dois eventos.

30. Mesías Maiguashca (Equador/RFA)
31. Norah de Almeida
32. Rodolfo Coelho de Souza
33. Sara Herrera (Uruguai)
34. Tato Taborda
35. Tim Rescala
36. Vânia Dantas Leite
37. Zoila Gomes (Cuba)
38. Willy Correa de Oliveira
39. Wilhelm Zobl (Áustria)

B – Texto da canção *Marcha de la Unidad Popular*

Marcha de la Unidad Popular

Sergio Ortega

Grito:

El pueblo unido jamás será vencido!

El pueblo unido jamás será vencido!

Cantado:

De pie cantar, que vamos a triunfar,
avanzan ya banderas de unidad
y tú vendrás marchando junto a mi
y así verás tu canto y tu bandera
al florecer. La luz de un rojo amanecer
anuncia ya la vida que vendrá,

De pie marchar, que el pueblo va a triunfar;
será mejor la vida que vendrá,
A conquistar nuestra felicidad
y en su clamor mil voces de combate se alzarán;
dirán canción de libertad.
Con decisión la patria vencerá.

Y ahora el pueblo que se alza en la lucha
con voz de gigante gritando; adelante!

Grito:

El pueblo unido jamás será vencido!

El pueblo unido jamás será vencido!

Cantado:

La patria está forjando la unidad;
de norte a sur, se movilizará,
desde el salar ardiente y mineral,
al bosque austral, unidos en la lucha
y el trabajo, irán, la patria cubrirán.
Su paso ya anuncia el porvenir.

De pie cantar, que el pueblo va a triunfar.
Millones ya imponen la verdad;
de acero son, ardiente batallón,
sus manos van llevando la justicia y la razón.
Mujer, con fuego y con valor
ya estás aquí junto al trabajador.

Y ahora el pueblo que se alza en la lucha
con voz de gigante gritando; adelante!

Grito:

El pueblo unido jamás será vencido!
El pueblo unido jamás será vencido!

Susurrado:

El pueblo unido jamás será vencido!
El pueblo unido jamás será vencido!

C - Entrevista com Gilberto Mendes, realizada em 14/03/2003.

- Fale um pouco da geração de compositores pós 2.^a guerra e desse momento.

. A história da música brasileira às vezes não bate bem com o que aconteceu na Argentina, Uruguai, porque no Brasil foi muito forte a discussão sobre Nacionalismo e Vanguarda. Foi muito forte especialmente no Brasil por causa do Mario de Andrade. O Mario de Andrade havia escrito nos anos 30, 40 o famoso ensaio da música brasileira no qual ele estabelece as bases de toda uma doutrina de uma música nacionalista, e curiosamente nos anos 50 houve na União Soviética uma grande discussão sobre arte moderna em geral, foi liderada por um alto dirigente, equivalente a ministro da Educação, era o chamado Jdanov. No fim dos anos 40 e decorrer dos anos 50 isso foi muito forte no Brasil por causa do partido comunista. Então essa coincidência, essa identidade entre o pensamento do Jdanov e do Mario de Andrade muitos anos antes - Mario de Andrade defendeu a mesma tese, praticamente, adaptada à coisa brasileira, mas em essência a crítica a arte de vanguarda, a arte burguesa, como era chamada, era a mesma. Então eu diria que no Brasil foi especialmente forte esse negócio, o que não foi nos outros países latino-americanos porque não houve essa identificação.

- Você acha que Argentina e Uruguai estavam mais ligados a tradição européia...

. Não, também havia compositores nacionalistas normalmente porque o Nacionalismo vem do Romantismo, que trouxe o Nacionalismo. Chopin era nacionalista, Mussorgsky, Grieg. Mas não era uma bandeira também, queriam fazer música com base na música da terra deles, do folclore da terra deles. Somente a Alemanha é que parecia ter uma linguagem já abstrata, desenvolvida, do passado de dois, três séculos antes. Então esse Nacionalismo brasileiro, o Nepomuceno, não tinha nada a ver com essa pendência, nacionalismo natural. Agora quando surge uma coisa de vanguarda entra em choque com isso. No Brasil o choque foi maior porque o Nacionalismo virou uma doutrina partidária, aí deixou de ser aquele Nacionalismo fruto do Romantismo; fazer uma música nacional contra o Classicismo. Aqui ficou uma coisa política. Eu diria que nos outros países latino-americanos também, mas não com a força que teve no Brasil, por causa do Mario de Andrade – era muito forte, ele impressionava, a argumentação, ele escrevia muito bem, era muito inteligente. Mas nesse momento essa identidade do que ele falou com o Jdanov, e a força que o PC tinha, não força política, mas uma força pela intelectualidade. Tanto que aqueles primeiros compositores que seguiram Koellreutter – Guerra-Peixe, Santoro e Eunice Catunda, pra pegar esses três

principais, se voltaram contra ele. Os três largaram a vanguarda pra fazer música nacionalista, só que uma música nacionalista noutro estágio – se você pegar o Nacionalismo do Guarnieri é uma coisa, do Santoro já é outra. Querendo ou não já é um nacionalismo com influências remotas, que seja do Bartók, estas coisas todas, então não é um Nacionalismo do Guarnieri.

A outra coisa que deu muita força no Brasil a esse Nacionalismo foi o Guarnieri, que tomou uma posição política, escreveu a Carta Aberta. Eu li essa Carta Aberta no jornal no primeiro dia que ela foi publicada, no Estadão – eu li, cortei, tenho ela aí até hoje. Primeira mão. E por que ele fez isso? Ele nem político era. Mas o irmão dele, o Rossini, que eu conheci muito, o Rossini é que deu toda aquela doutrina pra ele. Tanto que a Carta repete o linguajar do Jdanov. Então foi muito forte isso no Brasil. O clima dos anos 50 era esse.

- E a confraternização mundial na época ...

. Essa confraternização que houve na época, digamos que não foi uma confraternização artística, foi humanística. Foi do ser humano, da felicidade de uma guerra que acaba, da paz de novo, dos ideais – foi uma guerra que uniu muito as pessoas. Foi uma verdadeira guerra entre o bem e o mal. Ficou bem caracterizado a luta entre o bem e o mal, o mal era o Nazismo. Então foi muito bonito, grandes sacrifícios, batalhas extraordinárias. Logo após a guerra teve uns três a, no máximo, cinco anos de uma euforia mundial, parecia que o mundo após tal tragédia ia confraternizar-se pela primeira vez, mas não continuou. Mas eu não diria que com isso se irmanaram os compositores, os escritores. Irmanaram-se na verdade todas as pessoas, quem era a favor de um homem novo, de uma sociedade nova, podia ser escritor, poeta, cineasta, músico, físico, o que fosse, se uniu, espiritualmente. Sentia-se no ar. E depois começa a acabar, a se divulgar a Guerra Fria. Os Estados Unidos, que tinham sido até aliados da Rússia, na luta contra o Nazismo, os filmes americanos refletiam isso (a *Canção da Rússia*, a *Estrela do Norte*) uma possível amizade entre Estados Unidos e Rússia. Mas isso durou pouco. O capitalismo não deixou, logo os Estados Unidos iniciaram a famosa Guerra Fria.

- O Coriún falou que Uruguai, Chile e Argentina mais próximos ao panorama mundial enquanto que Brasil México Venezuela e Colômbia ainda mais atados à geração anterior – figuras forte, folclore rico.

. É verdade, mas eles têm folclore bom, só que é diferente; o folclore brasileiro, como o cubano e o norte americano, tem a influência negra, o ritmo negro, enquanto que países como Argentina, Chile, Venezuela têm mais a espanhola, mas o nosso é mais forte, a de

influência espanhola é mais leve, é mais música de salão. Ao negro a gente deve a música popular urbana; a música popular destes países é mais folclore mesmo não é propriamente urbana. Aqui nasceu a música urbana; *fox trot* nos EUA, a rumba em Cuba, o samba no Rio, coisa de cidade grande, músicas “suja” que recebem todas as influências, já o folclore é “puro”. Coriún tem razão em afirmar sobre o folclore e sobre figuras fortes.

Nós tivemos o Villa-Lobos. Embora os nacionalistas sejam muito ligados a ele, mas nós de vanguarda somos igualmente ligados. Ele não foi só compositor nacionalista, foi compositor de vanguarda. Ele foi tão nacionalista como Bartók e Stravinsky foram também, só porque os três utilizaram ritmos folclóricos e certas constantes melódicas rítmicas de seus países, só por esse lado, mas eles fizeram música de vanguarda de seu tempo, de qualquer maneira não deixou de marcar a coisa brasileira. Quem puxou isso para o erudito foi o Guarnieri, o Mignone também, mas o Mignone não era um homem teórico, não era polêmico, não lançou manifesto, não se preocupou, chegou até a fazer algumas músicas dodecafônicas, só que não gostou e parou. Mas o Guarnieri foi forte nisso, formou uma escola, de estilo de música, teve muitos seguidores – Oswald Lacerda etc., então o clima dos anos 50 era esse.

Era uma grande luta teórica no Brasil, se por um lado tinha se iniciado uma vanguarda brasileira, uma nova geração: Cláudio Santoro, Guerra-Peixe, Eunice Catunda, que começava a fazer música dodecafônica, serial, atonal sem nada a ver com essa coisa de raízes, eles mesmos, por razões do partido, uns seis anos depois deste congresso de Praga repudiaram isso, escreveram cartas criticando o Koellreuter, inclusive, ficaram inimigos por uns tempos. Então a situação foi de frente para o Nacionalismo. A própria vanguarda virou Nacionalista. É quando eu entro na história. Eu estudei um pouco com o Santoro, eu tive seis aulas com ele, então eu sofri uma influência mais dessa geração, a minha música de caráter nacionalista ela já vem como o *Ponteio* meu. O Santoro tinha um *Ponteio* para cordas que eu achava muito bonito e nesse momento que eu estudei com ele eu também escrevi um para orquestra ele nem chegou a ver porque ele logo foi pra Europa. Eu fiz, mandei pra um concurso, mas não peguei nada. Até quem ganhou foi a Tirza Setti, uma compositora moderna. Essa peça era de caráter brasileiro, mas não tem nada a ver com Camargo Guarnieri. Já era outro Nacionalismo, fundado no Santoro, no Bartók, nesse tipo de coisa. E fins dos anos 50 eu mudei de novo, me liguei ao Toni, ao Rogério, que regia a orquestra de câmara de São Paulo, e voltei às minhas origens que sempre foi uma música mais cosmopolita. Eu sou muito internacionalista, no meu modo de ser, o que não exclui coisas brasileiras, eventualmente eu faço, mesmo hoje em dia, mesmo nos meus momentos de vanguarda eu de vez em quando combino muito com certo caráter brasileiro. Eu não sou purista, eu não consigo ser uma linha só.

Aqui houve um momento de um férreo predomínio, mesmo as pessoas interessadas em vanguarda, Santoro, Catunda, Guerra e Edino Krieger, que eram amigos do Koellreutter, mesmo eles passaram a fazer música nacionalista. Isso não aconteceu na Argentina, nem no Chile.

É o que aconteceu comigo, eu não mexi com nada, na verdade, de música nacionalista, mas acatei, acatei comigo mesmo, naquela época eu não era conhecido musicalmente, mas já fazia. Já tinha umas composições, mas acatei e passei a fazer música nacionalista, como esse *Ponteio*, muitas canções, como uma obediência política.

Então eu diria que aquele conagraçamento não era musical ou poético, era humanista, do mundo, era unânime, e incluía os artistas. Era uma coisa natural, de esperança, nasceu uma fase rosa, acabou a guerra, aquele bruto sofrimento mexeu com o mundo inteiro, até em Santos, então foi um alívio, e a vitória do bem, e também a União Soviética que foi aliada dos Estados Unidos, ganharam a guerra, e a gente que era de esquerda viu uma chance do comunismo vencer, a União Soviética era muito forte também como os Estados Unidos. Então foi uma fase assim, mas que acabou ...

E particularmente no Brasil a coisa da música é isso: o que aconteceu aqui foi muito forte e eu acredito porque aqui foi um domínio da música nacionalista, mesmo o pessoal interessado em vanguarda, que por coincidência era comunista, eu era, Rogério Duprat era, o Toni era, todos nós éramos direta ou indiretamente ligados ao Partidão, se não éramos do próprio Partidão, éramos simpatizantes muito próximos, então a gente acatava, era uma espécie assim de ordem.

E aí em consequência da própria discussão desse manifesto, na própria Rússia houve uma polêmica forte, e já se esboçou algo contra, alguns anos depois, na própria União Soviética, tanto que condenaram Shostakovitch e depois o reabilitaram. Então fins dos anos 50 os comunistas, no caso, eu, Rogério... continuávamos comunistas mas contra as restrições da arte de vanguarda como arte burguesa a serviço do imperialismo.

Aí surgiu o nosso movimento, que girava em torno da orquestra de câmara de São Paulo, eu Rogério Duprat o irmão dele o Regis, o Toni que regia a orquestra, depois entra o Willy, que veio morar aqui em Santos, ficou meu amigo, levei ele pra lá, se integrou nisso aí.

- Já nos anos 60 com a formação desse grupo havia opositores à estética musical? E à posição política? Enfraqueceu um pouco o Nacionalismo?

. A gente fala em grupo, mas foi um grupo muito efêmero.

- Você falou que direta ou indiretamente vocês eram ligados à esquerda, ao partido, algo assim, e os opositores à estética musical de vanguarda eram opositores também na parte política?

. Não, porque muitos nacionalistas eram também comunistas. Eu não saberia dizer quem. Bom, Mignone era comunista. Mignone era..., pelo menos foi naquela época; tenho impressão que foi ele que eu ouvi pelo rádio aquela sinfonia de Shostakovitch da Batalha de Leningrado regido por ele creio que no estádio de São Januário no Rio. Mignone era comunista, Guarnieri não, o irmão dele sim. Teórico, vinha a Santos dar aula pra gente, o Rossini, ele era poeta, um poeta esquecido, ninguém fala dele.

Guarnieri era apolítico, Mignone era político, era mais um simpatizante. Dizer que o Mignone era de uma ala nacionalista não é por exemplo como dizer de Guarnieri, porque o Guarnieri tinha posição mesmo, escreveu aquela Carta, tinha uma escola de alunos que o seguiam. O Mignone não tinha nada disso, alunos, ninguém diz que é da escola Mignone como se diz da escola Guarnieri, como é Teodoro Nogueira.

- O Gnattali tem mais...

. Do Gnattali talvez você vai encontrar mais no Rio. Eu tenho a impressão que essa turma do Gnattali era tudo do Partidão. Eu tenho impressão. Alguns deles eram e faziam uma música nacionalista. Os nossos opositores eram estéticos mesmo. Quando a gente lançou o Manifesto, houve uma polêmica grande no jornal *A Gazeta*. Primeiro foi surgindo um por um. Com a orquestra de câmara, na qual o grupo girava em torno, íamos nos apresentando; primeiro foi o Rogério, depois eu, depois o Willy, até que em 1961, fins de 61, fizemos um concerto.

A Orquestra de câmara de São Paulo tinha apresentado o *Concertino* do Rogério Duprat para oboé, trompa e cordas em 1958-59 e 60 apresentou uma obra minha para duas trompas e cordas, eram obras já seriais e em fins de 61, em dezembro, um grande concerto junto à 5.^a Bienal de São Paulo em um concerto no teatro Cultura Artística, televisionado ao vivo pela TV Excelsior. O Décio Pignatari fez um cartaz lindo em forma de poema, os dizeres do programa. Foi televisionado ao vivo, mostravam as partituras, foi muito legal.

Aí nesse concerto cada um fez uma obra especial. Eu fiz uma chamada *Música para 12 Instrumentos*, com música dodecafônica, o Willy fez *Música para Marta* a namorada dele com quem ele se casou, para grupo de câmara também, o Rogério fez *Organismo* um poema concreto do Décio, com orquestra e partes solistas de canto, o Cozzella compôs algo para piano eu acho, mas não fez especialmente, ele já a havia tocado. E junto com Pierre Boulez,

as *Estruturas*, parte delas com David Machado e Paulo Herculano, um quarteto de Maiusumi, compositor japonês de vanguarda e uma peça de Stockhausen.

Então foi a primeira vez que nós fomos apresentamos juntos num programa e acho que foi a primeira vez que se tocou Stockhausen e Boulez no Brasil, tenho impressão. Do Stockhausen tocaram uma célebre peça aleatória, a peça para piano n.º 9 com o pianista Gilberto Tinetti, que nunca mais se interessou por isso na vida dele. As *Estruturas* do Boulez fez o David Machado, que se tornou regente depois e já morreu, e o Paulo Herculano que era um pianista muito ativo na época.

Aí nós passamos a ter essa noção de grupo, a nos reunirmos, conversarmos, e em 1962 inicio o Festival Música Nova aqui em Santos. Em 1963 nasce o Manifesto, nós todos assinamos, mais algumas pessoas, como Julio Medaglia, também assinaram. Aí houve uma polêmica em São Paulo, no Teatro de Arena, uma polêmica grande. O Marlos Nobre, que estava começando, discutiu a área dele, nacionalista, vanguarda mas nacionalista, ele era outro tipo de vanguarda, contra nós, mas depois teve um grande debate num jornal, *A Gazeta*.

- Mas no Teatro de Arena foi pensado por quem em fazer essa discussão?

. Isso tudo era coisa de São Paulo; quem via isso tudo era o pessoal que morava lá, o Rogério, o Toni, o Décio Pignatari, aí a gente ficou muito ligado com o pessoal da Poesia Concreta.

- Então dá pra concluir que esses núcleos/grupos de música nova eram os lugares onde se pensavam, discutiam a problemática do compositor? Não era uma coisa que se podia esperar uma discussão que viesse do pessoal nacionalista.

. Não. A gente estava se insurgindo contra essa gente. A gente achava que a vida musical brasileira estava um marasmo nacionalista. O próprio Partidão era responsável por isso. Nós mesmos fomos nacionalistas, estávamos voltando à vanguarda, tínhamos um passado nacionalista.

- Então a postura mais crítica era do pessoal de vanguarda.

. Ah, sim. O panorama musical brasileiro era muito retrógrado, eram aqueles compositores nacionalismo tacanho, mas o Toni tocava as duas alas, na hora de escolher a programação ele era imparcial, primeiro porque ele foi aluno do Guarnieri, ele foi aluno do Koellreutter, dos dois extremos. Então ele tocava música do Oswaldo Lacerda, Teodoro Nogueira, aquela escola do Guarnieri também tocava. Mas eles não tinham uma postura

intelectual. Eu costumava dizer eles são músicos como quem escreva a máquina num banco. Intelectualmente muito nulos. A gente então procurou amizade com outras áreas, com Poesia Concreta, com Arquitetura, com as Artes Plásticas, convivíamos com essa gente. Nós éramos músicos ligados a eles. Eles abriram a revista *Invenção*, que é da poesia concreta.

- E a política cultural? O Nacionalismo tinha um apoio ...

. O Nacionalismo tinha, continuava tendo e de certo modo eu diria que tem até hoje um pouco mais do que a gente. Há uma certa tendência a quem faz uma música tonal, que agrada mais a corrente nacionalista, que é natural, é uma música mais fácil – tem maior aceitação.

Mas então a nossa posição gerava uma polêmica mais intelectualizada, entrava músico nisso, mas entravam muitas pessoas e São Paulo teve uma polêmica na *Gazeta*: quem atacou o nosso Manifesto foi o professor Sá Porto, que era músico, e ele estudava com o Guarnieri; agora, o Guarnieri não respondia o que quer fosse, ele era ótimo músico, um excelente compositor, mas não respondia. Então o Sá Porto, talvez a pedido do Guarnieri – isso é suposição minha, ou talvez o Guarnieri não tenha querido entrar nessa história contra nós, como ele foi contra o Koellreutter, botou o Sá Porto, que tinha base filosófica boa, ele era um homem muito culto, ele fez um negócio contra nós, mas em alto nível, não teve esculhambação, foi em termos filosóficos.

Aí quem falou pela gente na *Gazeta* foi o Rogério Duprat, que também tem um grande embasamento filosófico e é um homem culto. Aquele Manifesto é praticamente dele, a gente tinha as idéias, mas basicamente o principal foi dele. Então ele respondeu lá. Aí o Geraldo Ferraz aqui de Santos, que era o redator chefe da Tribuna, era o segundo marido da Pagu, ele era um jornalista de trânsito internacional (não era um jornalista de Santos, ele morava aqui porque ele sofria do coração então não podia morar mais em São Paulo, daí o dono da *Tribuna*, o Nascimento, o conhecia e lhe deu trabalho. Eu conheci ele com a Pagu aqui em Santos.) Ele dirigia *A Tribuna* em Santos e era responsável por uma página literária muito boa, ele pegava quem ele achasse os melhores pra escrever. E eu já estava escrevendo na *Tribuna* nesse tempo aí ele me chamou e disse que o professor Sá Porto estava querendo publicar aquele manifesto também na *Tribuna*. Ele (o Ferraz) era meu amigo, ele protegia a gente, mas ele era também imparcial. “Eu vou publicar o manifesto e um de vocês que responda, acho melhor você”. Então, eu respondi em Santos, o Rogério respondeu em São Paulo, e eu respondi em tão alto nível que ele ficou meu amigo depois, acho que porque eu

falei que apesar de tudo estava vindo de um compositor ter debatido com a gente, acho que ele gostou de eu tê-lo chamado de compositor.

Aí começou o ciclo do Festival, são 40 anos.

- No Festival o que mais se discutia? O conteúdo das obras, a técnica, a criação?

. Durante uns poucos anos, tres ou quatro anos teve uma grande oposição. A crítica detestava a gente, o Caldeira era um deles. O Caldeira até me elogiava, ele era professor do Conservatório Musical aqui em Santos. O Conservatório era muito bom, o Caldeira, Savino de Benedictis, Antonieta Rudge era a dona. Estudei com ela particularmente. Quando eu me formei em Teoria Musical eu escolhi o Caldeira como paraninfo. Eu fui o orador da turma. Eu escolhi um crítico de jornal, um homem sério. Então inicialmente ele tinha uma certa simpatia por mim, mas eu já comecei com uma peça serial que ele não gostava. E na primeira crítica que ele escreveu sobre uma peça minha ele saudou o compositor nascendo e já manifestou que infelizmente eu estava naquele caminho e daí pra frente ele me criticava. Menos quando eu fazia - eu digo que eu sou três compositores eu componho em vários gêneros –quando eu fazia alguma coisa nacionalista pro Madrigal Ars Viva, nacionalista eu não digo, mas tonal, dentro da tradição da música, aí ele elogiava, gostava. E uma vez ou outra ele elogiava, eu lembro que ele elogiou o *Ashtmatour*, ele achou engraçado, achou que era uma bobagem, mas tinha uma certa coisa assim.

- Você falou no artigo da *Revista Música* que transferiu o mesmo tipo de doutrinação política para o festival...

. Isso foi acontecendo aos poucos. Quando a gente começou o festival não foi nada político, foi estético. Foi uma tomada de posição, de uma música nova que ninguém mostrava – o festival nasceu para mostrar a nossa música. Um festival não profissional, eu não sou produtor, eu não sou empresário, ninguém. Ele nasceu pra mostrar a nossa música, como um grupo de rock aí, que forma um grupo, que arruma um dinheiro aqui e acolá pra mostrar a sua própria música. Esse festival era realmente pra mostrar a nossa música, que era só a nossa, aí aos poucos foi conseguindo adeptos, com o Festival aos poucos foram se chegando a nós, Rodolfo Coelho de Souza, Delamar Alvarenga que foi pra Alemanha e já morreu, o Jamil Maluf, ele começou como compositor e pianista, ele se apresentou algumas vezes no festival. Então começou a surgir adeptos. Em Santos um cidadão que morava aqui que era aluno do Guarnieri, Almeida Prado, começa a me procurar, (...) vivia na minha casa, tanto que volta e meia ele diz que foi meu aluno – ele nunca foi meu aluno – mas ele diz que foi porque aquelas

conversas que ele tinha comigo foram verdadeiras aulas. Mas aí ele queria se apresentar no festival, eu dizia: “Ô Almeida Prado, o nosso Festival é contra a regressão. Ele nasceu, não para ser contra alguém, mas digo ele nasceu esteticamente para fazer face àquilo. Você teria que fazer uma música no estilo da gente”. Eu sou o responsável pela mudança do Almeida Prado. Ele largou o Guarnieri, ele mudou a linha pra entrar no nosso festival. Ele mudou a linha e foi em frente. Ele foi pra Europa, se desenvolveu nessa linha. Só que ele ainda guarda muita coisa guarnierista dele, como eu guardo muita coisa também do meu momento nacionalista. Então o festival era isso. Era mal visto, criticado, mas a gente tinha apoio do jornalismo.

- Pela coragem?

. Não; era porque a gente era novidade, né? A gente estava enfrentando, levantando polêmica e também porque paralelamente a gente fazia coisas escandalosas. Uma vez em 1965 o Diogo Pacheco fez um concerto no Teatro Municipal, é comparável a Semana de 22. Teve matéria de página inteira no *Jornal do Brasil* do Rio de Janeiro, no *Correio da Manhã*, do Rio, na *Última Hora* de São Paulo, todos os jornais de São Paulo, mas o *Última Hora* pôs na primeira página - o Municipal quase vem abaixo, virou notícia policial, tal escândalo, o pandemônio que houve no teatro por causa da música de vanguarda, porque era a primeira vez que se mostrava no teatro Municipal uma música assim. Então tinha freqüentador habitual que se revoltou.

Mas então era isso, o jornalismo apoiava, tinha mais material que hoje em dia, a grosso modo, naquela época a gente tinha mais. Eu lembro que quando *Santos Football Music* estreou teve várias matérias: *Veja*, *Istoé*, tinha um programa tipo *Cara a Cara* assim que era uma artista de teatro que fazia, Karin Rodrigues, e que me chamou. Desciam a Santos. Esse economista o Luiz Nassif – a revista *Veja* veio sete vezes a Santos para cobrir o Festival e uma vez veio o Nassif, que estava começando no jornalismo. Ele tem formação musical.

Mas então por causa desse apoio maciço da mídia o festival ficou muito famoso, mas não que gostassem da nossa música propriamente dita, era por causa do escandaloso, que era pra eles, não é que fosse uma música, que a gente pretendesse causar escândalo, era pela própria natureza, ser diferente.

Mas aí a coisa começou a se espalhar. O próprio Koellreutter formou na Bahia um núcleo lá (...) eram meio ligados a nós, tiveram a vida deles, mas um olhava o outro com simpatia. Aí fiquei amigo do Lindemberg Cardoso, do Cerqueira, ... foi se formando uma rede.

- Isso que você falou de transferir os ideais políticos...

. Agora a política vai entrando aos poucos. Primeiro ela entra assim – dá uma parada no próprio festival. A gente fez em 62, 63 e 64 veio o golpe. Teve o golpe de 64 e 68. Em 68 é que engrossou mesmo a coisa. Em 64, derrubaram o Jango, depois teve o Castelo Branco e o Festival parou três anos. Parou e podia ter acabado até. Não houve em 65,66 e 67. E recomeçou em 68 com outro nome, aliás o primeiro também não teve nome – umas 2 ou 3 vezes teve outro nome – o Evêncio da Quinta, aquele jornalista, atuou em uma época que teve governo eleito aqui em Santos, apesar da ditadura, foi eleito o Silvio Fernandes Lopes, que chamou o Evêncio pra ser da comissão municipal de Cultura. Ainda não existia a secretaria de Cultura.

Mas aí o Evêncio me chamou e falou que eu fizesse uma semana de cultura de vanguarda. Quando começou, começou muito ligado a nós, ao nosso grupinho, mostrar a minha música, a do Willy, do Rogério, mas agora tinha mais dinheiro. Eu me lembro que o Diogo Pacheco que escrevia sobre música no *Estadão* veio cobrir o Festival. Escreveu seis ou sete matérias sobre o Festival. Já imaginou? Um festival feito em Santos. Veio a Orquestra de Câmara, veio o Conrado Silva, pela primeira vez nós trouxemos uma pessoa do exterior. Por meio das Bienais em São Paulo, o Willy fez amizade com ele.

- Ele também foi aluno do Tosar

. Foi aluno do Tosar e era um dos organizadores dos *Cursos Latinoamericanos*. O Willy disse que havia conhecido um uruguaio interessante, que veio ver a Bienal de São Paulo e procurou conhecer a gente aqui. O Willy falou do festival para ele e eu o convidei. Ficou hospedado na minha casa. O Festival no começo era... cheguei a hospedar uma vez na minha casa o Tosar, o Coriún, os dois; desalojei os meus filhos da cama, eles dormiram no sofá. Um festival pobre – mas era interessante isso, gente sofrida, né? Lutando pela vida. Vieram 4 do Uruguai pro Festival, o Tosar, o Coriún, uma cantora e uma pianista. As duas moças ficaram em casa de moças do Ars Viva e os dois ficaram em minha casa.

Pela primeira vez eu apresentei uma pessoa do exterior, ele ficou meu amigo, às vezes vinha à minha casa passar um mês. Eu fui responsável pela instalação dele na Universidade de Brasília porque quando me convidaram uma vez para dar aula lá eu não quis; ele estava em casa passando férias, eu chamei-o de lado e disse que eu não poderia ir, era muito complicado, meus filhos moravam aqui e tal, e eu não queria ir pra lá.

- Isso foi em que ano, 70?

. Antes de 70, talvez 69.

- Por que será que ele aceitou? Ele já estava sem espaço lá no Uruguai?

. É que todo mundo desses países, Chile, Argentina, Uruguai... eles padeceram muito.

O Tosar era o maior nome da música do Uruguai...

- O Tosar foi obrigado a sair, foi destituído dos cargos dele em 73 e teve que sair do país em 79, foi para Porto Rico.

. Teve de mudar de país, que coisa desagradável. No Brasil o único caso parecido é o Santoro. Não é um caso idêntico, não vou dizer que ele se auto-exilou; ele foi porque era perigosa a situação; ele ia acabar sendo preso. O Santoro, o Décio Pigntari e o Cozzella - e quase eu - eles foram dar aula na Universidade de Brasília, com o Darcy Ribeiro, o famoso reitor, naquela universidade de vanguarda. Então, depois do golpe foram todos destituídos, despedidos e correram perigo.

Em 68 começou a grande repressão, tortura; até então a repressão não tinha sido ainda violenta, não torturavam ...

Veio aqui em Santos um interventor militar e ele criou a Secretaria de Cultura. Antes tinha comissão de cultura e membros, ninguém ganhava nada; não se ganhava absolutamente nada e a gente coordenava toda a atividade cultural da cidade. E a partir de 68 teve a secretaria. Comissão de Cultura sempre houve antes. Comissão de Cultura era uma coisa, uma pessoa de destaque da cidade, um advogado, quase sempre, que um dia por semana se reunia com os membros e discutia os problemas culturais da cidade, planejava-se coisas e os funcionários da prefeitura faziam as coisas, sem ganhar nada. Eu fiz parte três vezes, em 62 quando eu voltei da Europa com o Willy, fomos juntos pra Europa, tínhamos sido escolhidos.

Foi o seguinte: o candidato Luis Lascala foi eleito e não tomou posse; morreu num acidente, aí entrou o vice (José Gomes), houve até uma polêmica porque achavam que ele não devia assumir. Esse chamou um amigo dele, o radialista Afonso Vitale. Aí não deu certo, aí ele pôs o Narciso de Andrade, o repórter, e o Narciso chamou a gente, eu, o Roldão Mendes Rosa, os *caras* que lidavam com arte, teatro em Santos. Quando eu cheguei da Europa eu fiz parte dessa comissão e de uma outra seguinte. Mas ninguém ganhava nada.

O interventor criou a Secretaria e botou o filho dele como secretário.

Desde 64 a gente tinha muito medo. Eu tinha muito medo de ser preso porque eu fui do Partido.

- Você era comunista “de carteirinha”, como dizem.

. Não eu não tinha carteirinha. Essa história de ter carteirinha eu não sei se é verdade. Nunca vi ninguém com carteirinha. O Partido era no anonimato, você tinha até nome de guerra lá...

- Você tinha nome de guerra?

. Sim.

- E o seu qual que era?

Era Ramiro.

Eu fiz parte de uma célula grã-fina do partido – de médicos, advogados. (...) Mas era uma célula que deu tal trabalho pro Partido. (...) Havia muitos desentendimentos ente os membros.

A gente tinha como fachada o chamado clube de arte.

(...) O clube de arte nasceu do clube de gravura, que era o Mario Gruber, todos os comunistas, gravuristas do Sul. O Mario Gruber fundou o clube de gravura em Santos, depois ele mudou-se pra São Paulo e deixou o clube com a gente. Só que eles quiseram ampliar aquela idéia da gravura como meio de disseminar o comunismo, foi ampliado para o Clube de Arte. Eu me encarregava do setor musical. Mas as nossas brigas, eu não briguei, deu tanta confusão, era tanto *burguesão*. Vinha um *cara* falar, Pedro Motta, que era um grande jornalista do Rio, vivia clandestino, o nome de guerra dele era Ari, ele vinha a Santos dar aula de Marxismo pra gente.

- Nesse clube?

. Na casa dos membros pertencentes ao Clube. Era tudo gente da aristocracia santista, um famoso médico. O médico era o Oscar von Pfull, oncologista. Lembro-me até que uma vez ele foi preso, acho que em 64, e ele disse: “Podem me prender, mas pessoas estão sob meu tratamento vão morrer”. Aí parece que não o prenderam, ficou vigiado. A mulher dele era irmã do Paulo Autran.

(...) Mas aí depois eu me afastei. Um irmão meu me chamou e falou, “você ia ser advogado, largou o negócio pra ser músico”. Me deu uma chacoalhada; eu percebi e disse pra mim mesmo que iria deixar essas coisas: “Eu vou ser músico”.

Então eu estava tentando, esse *Ponteio*... Eu já havia composto um monte de canções – que anos depois seriam cantadas em São Petesburgo, em dois concertos, eu estive lá. Mas eu estava guardando tudo – aquela *Sonatina* minha foi editada, uma edição linda que fizeram –, eu tinha umas composições acho que de 1953 ... mas eu não era conhecido. Eu ia guardando e me meti em política, essas coisas todas. Mas aí eu resolvi ir mais a São Paulo, a viver mais da

música. Depois a gente criou a sociedade Ars Viva em Santos, o Klaus-Dieter Wolff já estava aqui. Então eu me afastei da política e acho que com isso eu não deixei vestígios para que em 64 fossem atrás de mim. A célula que eu pertenci era muito elegante. Ninguém tinha carteirinha, isso aí era história. Como é que podia ter carteirinha sabendo que tinha outro nome. Você não pode nunca ter nome de nada.

- E a ligação internacional do Festival?

. A ligação internacional nossa foi com os vizinhos latino-americanos: Conrado Silva, Uruguai; atrás do Conrado, veio o Coriún, o Tosar... Estava aberta a brecha, e sempre a gente se moveu muito no sentido de estar com gente aproximada ideologicamente. Mesmo sendo grande compositor, *fascistão*, ... poderia até admirar a música do *cara*, mas não queria *papo*.

Então a gente sempre procurou estar ligado com gente assim aproximada ideologicamente, alguns não, neutros, mas trazer um renomado fascista não, nem pisaria. No Festival ainda pisa, de repente, pode pisar um Stockhausen se ele quisesse vir, já pisou o filho. Mas no *Curso Latinoamericano* jamais – era ponto de honra, o Stockhausen jamais pisaria. O Luigi Nono esteve lá. ... Um monte de gente, gente boa mesmo, não precisa ser de esquerda, mas no mínimo generosa, aberta. Mas um tremendo mau caráter ou gente ligada ao poder não. No Brasil equivale dizer gente ligado ao Itamaraty, gente que foi protegida pelo Itamaraty durante a ditadura. Gente que se valeu da ditadura, de ser apadrinhado.

D- Entrevista com Coriún Aharonián em 27/09/2004¹.

- Quais são as origens dos *Cursos Latinoamericanos de Música Contemporânea*

. Há muitas vertentes que convergem. Uma das idéias era uma discussão que eu tinha vários anos antes sobre a situação geral de isolamento na América Latina e sobre a situação colonial em diferentes aspectos, um deles sendo o fato que o jovem latino-americano tinha poucas ou às vezes nenhuma possibilidade de uma formação séria na área da música erudita, sobretudo em relação aos níveis da metrópole, das áreas metropolitanas. Isso tudo tem uma relação com toda uma colocação da problemática da música na América Latina, da criação musical, do que é colonial, no qual o modelo continua sendo metropolitano. E a possibilidade de estabelecer contra-modelos fica limitada porque pra fazer contra-modelo você tem que dominar o modelo; depois você pode tentar contradizer o modelo. Pra isso você precisa ter uma formação de primeiríssimo nível, senão você está fazendo besteira provinciana. Existe esse isolamento a respeito dos centros de poder, mas também a mitificação desses centros. É uma coisa muito complexa, tem muitas pontas.

Outra coisa é o isolamento mútuo que existe na América Latina entre os compositores que estão fazendo coisas, mas que não sabem o que está fazendo o vizinho. Então, a condena sempre de começar de zero, sobretudo porque também em nossos países não existe memória. O passado é apagado, não existe nem documentação nem frequência a respeito disso, mesmo com os mitos. O aspirante a compositor que deveria conhecer bem o seu próprio passado para ter um conflito, freudianamente falando, para conseguir matar o pai, não consegue matar o pai porque não conhece o pai; não tem pai, não tem avô, não tem tio, não tem nada. Cada vez está começando do zero e cada vez é *naif*, ingênuo.

Outra vertente: a gente tinha uma experiência muito interessante de combater isso com a iniciativa do Instituto Di Tella em Buenos Aires, com o Alberto Ginastera como diretor de seu Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (um pouco por acaso; em todo caso ele fez muito bom trabalho nesse campo, não como compositor, mas sim como provocador de coisas). Consistia a idéia de dar por dois anos uma formação muito sólida a jovens compositores da América Latina escolhidos por concurso de excelência cada dois anos, com limite de idade, 35. Eles recebiam muito bom pagamento para viver em Buenos Aires, com todos os gastos pagos de transporte, o compositor e a família se tivesse. O Di Tella tinha uma

¹ Originalmente em Português, editada pela autora.

equipe de docentes locais, mas trazia docentes de primeiríssimo nível europeus e norte-americanos pra fazer cursos curtos intensivos, em princípio de dois meses. Durante os sucessivos biênios, diferentes caras de diversos países da América Latina tiveram uma relação direta com compositores de primeiríssimo nível como Luigi Nono, como Xenakis, etc. Alguns não tão sensacionais, mas bons. Mas uma coisa interessante é que essa presença dos bolsistas, o fato de estar morando, convivendo o tempo todo durante dois anos lá, nada mais que fazer que estar produzindo música, sendo todos da América Latina, fazia que lá fosse laboratório de, digamos, subversão artística, porque os *caras* estavam discutindo a problemática latino-americana. Eles não tinham outra saída: inevitavelmente, eles estavam discutindo a problemática do compositor. Então, muito do movimento posterior aos meados do 60 na América Latina tem a ver bastante com essa presença do Di Tella em Buenos Aires, do Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales. O problema que tinha esse centro é que era muito caro, era caríssimo, então dependia totalmente de financiamentos externos. Internos era a Fundação Di Tella, mas que tinha um teto, ou a Ricordi argentina. E externos, que eram a Fundação Rockefeller, e a Fundação Ford, que nessa época soube-se que estava a serviço da CIA. Por exemplo, a vinda de Luigi Nono foi paga pela Fundação Rockefeller; é engraçado mesmo. Isso era a inteligência administrativa do Ginastera e do diretor geral do Di Tella, que era um engenheiro muito inteligente, Enrique Oteiza, que fez possível uma série de coisas que eram realmente impossíveis. Como o assunto era tão caro e como as agências que estavam pagando isso descobriram que era subversivo, deixaram de pagar. Então o Centro Latinoamericano morreu sozinho: teve oito períodos de dois anos e depois morreu.

Nesse momento vários de minha geração tínhamos sido alunos de lá e tínhamos a experiência de primeira mão a respeito do que podia ser positivo dessa experiência e alguns dos aspectos que consideramos negativos, inclusive a ética-estética do Ginastera, que era um compositor muito discutível do ponto de vista da ética artística; era um cara que a gente discutia muito.

Outra das vertentes era a da experiência européia. A gente tinha a experiência dos cursos internacionais de férias de Darmstadt, e foi uma experiência muito interessante. Durante o curso de 1970 eu pessoalmente escrevi um monte de coisas as quais nunca se deveriam fazer se alguma vez fizéssemos um curso na América Latina. Isso ainda eu acho que segue sendo válido, era uma espécie de decálogo do que não se deveria fazer na América Latina e que se fazia na Europa. Aliás, o ano 1970 em que eu estive pela primeira vez foi o “maio de 68” do Darmstadt. Foi uma revolta incrível, com enfrentamentos muito

interessantes, com discussões muito interessantes. O grupo “latino-europeu” e o americano (porque os estadunidenses estavam conosco) enfrentamos a centro-germânica, mesmo os estudantes que estavam já se vendendo ao poder. Foi uma coisa sumamente interessante e também foi muito útil. Ao ponto que no primeiro Curso Latinoamericano o sueco Folke Rabe disse numa discussão... “mas isso que vocês estão fazendo é antidarmstadt” e a gente disse “bom, não é a intenção da gente fazer um antinada”, e ele “não, mas isso é um antidarmstadt”. É engraçada, pelo menos, esta observação de um europeu.

Também havia outras coisas que convergiam: conversas, por exemplo, sobre as possibilidades de organizar alguma estrutura nova. Esse é um problema que a gente tem muito na América Latina, que parte da educação colonial. Nos educaram para ser castrados vocacionais. A educação nos faz castrados, nós ficamos contentíssimos em ser castrados e não nos damos conta de que estamos castrados e que esse é o grande negocio do imperialismo – a gente não pode fazer as coisas por si mesmo. E o imperialismo continua fazendo por nós. E depois vem o protesto do “coitado, está aqui nesse país onde não se pode fazer nada”. E o problema é que ele – quem for – não está de fato fazendo nada pra reverter a situação. Saindo de um festival na Alemanha, em 70, eu e Mariano Etkin ficamos na frente da estação de trem não sei quanto tempo conversando ao ar livre sobre as desgraças que a gente achava lá. Lá foi uma espécie de uma promessa: quando voltarmos ao sul, deveríamos fazer uma coisa concreta, construtiva. Depois disso – embora ele tenha participado dessa coisa de uma idealização de alguma coisa, desta coisa prévia, dessa etapa prévia – o Mariano não quis ter nenhuma relação com o compromisso organizativo.

- Como surgiu o *Núcleo Música Nueva* de Montevideu?

. Isso era a base que nós tínhamos. Nós fundamos o NMN em 1966, éramos quatro alunos do Héctor Tosar: Conrado Silva, Daniel Viglietti, Ariel Martínez e eu. Tínhamos fundado um núcleo realmente pequeno de quatro alunos. Depois estivemos discutindo a coisa entre nós, vendo que esse problema de fazer uma coisa de pequeno grupo fechado era um dos defeitos das instituições na América Latina, que morriam ou ficavam esclerosadas. Em 1968 fizemos um alargamento, uma abertura da instituição para outros, e se fez uma certa institucionalização do mesmo que já se tinha iniciado em 1966, com muita atividade. Então o NMN começa em 1966, mas a estrutura definitiva – sempre não hierárquica – se estabeleceu em 1968. Aqueles que estavam mais ou menos informados sobre o que acontecia internacionalmente tínhamos visto que um dos problemas do provincianismo era a coisa

voluntária de ficar isolado e que provavelmente o fato de tentar pertencer a alguns dos organismos que já existiam que agrupavam instituições de países diversos podia ser uma forma de sair desse isolamento. Estávamos nos informando, e aparentemente era conveniente fazer uma instituição só de compositores que poderia ser pessoa jurídica e tudo mais. Fizemos uma instituição irmã do Núcleo, com praticamente os mesmos, com a diferença que o Núcleo estava – e está – aberto a compositores e intérpretes e musicólogos e estudantes, e a Sociedade Uruguaia de Música Contemporânea – que tomou o nome da internacional – estava limitada a compositores. Mas isto nos permitiu pedir para nos incorporar a Sociedade Internacional de Música Contemporânea e foi importante durante o período da ditadura. A ditadura começou no Uruguai em dezembro de 1967, primeiro uma ditadura amável, com Parlamento (mas Parlamento decorativo que aceitava a suspensão de garantias constitucionais permanentemente), até o golpe franco de Estado, em 1973. No total durou 17 anos. Nestes 17 anos o fato de nós estarmos ligados a uma instituição internacional foi importante para os *milicos*. Como éramos músicos que faziam coisas raras e tinham alguma vinculação com o exterior, nos deixaram um pouco mais tranquilos. Contudo, cada um de nós teve problemas, teve histórias, as proibições, etc., etc.

Quando surgiu a idéia dos cursos latino-americanos, eu coloquei a iniciativa ao Tosar, que era o presidente da Sociedade Uruguaia, e ele achou muito bom, muito positivo, muito importante, e acompanhou a coisa, mesmo sendo ele menos jovem. Foi decisivo porque a gente era muito jovem para a imagem institucional. Tínhamos os contatos, muitos contatos mesmo no país, contatos que foram muito afetivos depois, mas para algumas coisas era muito importante ter alguma pessoa mais velha que estivesse plenamente compenetrada no assunto, que estivesse participando realmente (não decorativo, que aliás seria pouco ético de usar um “velhinho” para decorar e para apresentar ao exterior). Enquanto Tosar aceitou realmente participar do projeto, foi importante realmente. E nestes anos ele teve uma atitude muito ativa, de defesa da latino-americanidade, da procura de uma coisa própria. Para ele, o fato de os alunos dele estar pensando em uma saída, nesse jeito, foi uma idéia excelente e ele acompanhou completamente. Isso foi decisivo para o começo dos cursos.

O primeiro se convocou pela Sociedade Uruguaia de Música Contemporânea. Depois, internamente foi se decidindo se tornar independente uma coisa da outra pouco a pouco. No Segundo Curso era autônomo, e no Quinto já estava independente. Tinha sido decidido que os responsáveis seriam Tosar e eu, com colaboração, nos primeiros anos, de outros companheiros: María Teresa Sande, Conrado Silva, Miguel Marozzi. Mais tarde mudaram

alguns nomes. No Primeiro, ainda não estava bem definida a estrutura que iria ter depois: a coisa de ser grupo militante, internacional que vai reger a maior parte dos Cursos. A equipe foi integrada entre 1976 e 1989 por Conrado Silva, Graciela Paraskevaidis e eu, mais Héctor Tosar (1976 a 1978), José Maria Neves (1977 a 1989), Miguel Marozzi (1976), Emilio Mendoza (1981 e 1982) e Cergio Prudencio (1984 a 1989). Entre os colaboradores principais estiveram Marly Bernardes Chaves (1982), Eduardo Bértola (1977), Marta Guerrero de Cano (1977), Violeta Hemsy de Gainza (1977 a 1982), Margarita Luna (1981), Luis Mendoza (1985), Anna Maria N. L. Parsons e John F. Parsons (1978, 1979), Marta Sima (1986) e Maria Stella Neves Valle (1978, 1979).

- Você citou problemas desse pequeno grupo de compositores. E aqui no Brasil, no Festival Música Nova, havia uma pessoa que vigiava, gravava os espetáculos...

. Ah, nós tínhamos sempre os “encarregados”. Em cada concerto do Núcleo tínhamos algum *cara* – normalmente já o conhecíamos – que sentava no fundo com um gravador grande em uma mala, que colocava no chão. Ele estava em cada concerto, o que era bom, pois tínhamos sempre mais uma pessoa. Chegamos a ter mais de um “encarregado”. Tanto Graciela como eu tivemos alguma conferência com dois gravando. Porque eram responsáveis de instituições diferentes. A gente também procurava alguns temas no limite ou além do limite.

- O Gilberto Mendes, na juventude, foi militante do Partido Comunista.

. Eu não, eu estava mais ligado a posições guevaristas.

- O Gilberto ficava preocupado com isso. O que chamava a atenção era se a pessoa havia pertencido ao PC. Ou em qualquer reunião pública, eles mandavam alguém.

. No Uruguai estava expressamente proibido fazer reunião com mais de três pessoas, depois de um certo momento, mas a gente conseguiu fazer coisas. A gente tinha que procurar um jeito de fazer. Por exemplo, no primeiro Curso, nós já tivemos a presença de um grupo policial que chegou para pedir a documentação de todo mundo que estava participando, porque tinham a informação de um conhecido agitador comunista ali presente. Era o Luigi Nono. Mas ninguém ficou assustado, isso foi a coisa mais importante. Eu acho que a coisa

mais educativa foi esse aspecto: você fazia as coisas e continuava a fazer. E ninguém ficou assustado realmente. Dava pra sair fugindo rápido, mas ninguém fugiu, todo mundo deu o documento e acabou. Os *caras* não sabiam o que fazer. O que iam fazer com todos esses caras aí fazendo música, absurdos, num canto do Uruguai? Era ridículo; e não conseguiram achar coisas. Mas o fato era continuar. Isso era importante. Eu acho que, na resistência, essa decisão (que no Uruguai foi muito forte) de alguns que decidiam ficar e resistir foi muito importante para a continuidade histórica. O que não aconteceu por exemplo no Chile. No Chile aconteceu um corte geracional muito forte que ainda está tendo repercussão porque não tem gerações intermediárias e tem uma falta de transmissão de coisas aos jovens de duas ou três gerações que faltam. Enquanto que isso não aconteceu no Uruguai. Tivemos outros problemas. Eu acho que isso foi importante porque todos os cursos foram feitos com esse espírito.

- Mas alguma coisa mais grave, uma prisão, avisos...

. Bom, depois do 4.º, quando a gente ia fazer o 5.º, faltando 15 dias para o começo. Estávamos fazendo o curso no acampamento internacional da Confederação Latino-americana das Associações Cristãs de Moços, que era no Uruguai, em Cerro del Toro. E é um lugar bastante positivo no sentido de que era mais confiável para a relação com as autoridades uma coisa assim que outro lugar que poderia ser suspeito. Tínhamos a experiência de ter feito quatro sem problema, exceto esse pedido de documentação – e certamente nos outros três cursos havia a vigilância permanente, bom mas isso a gente já estava acostumado, não era novidade. Mas depois do 4.º, quando estávamos preparando o 5.º, faltando 15 dias para o começo, o novo secretário geral da Confederação Latino-americana das Associações Cristãs de Moços, que era uruguaio, disse: “Vocês não vão fazer o próximo curso”. “Por quê?” “Porque eu decidi que vocês não vão fazer”. Era um dia de calor incrível, o dia em que eu estava me casando. Ele era um cara que aparentava ser de esquerda. Nesse caso os responsáveis legais éramos o Tosar e eu. Então eu disse: “Por que não? Vocês estão comprometidos conosco, temos já arranjado tudo, já pagamos uma parte”. E ele: “Não, não, se vocês fizerem o curso eu denuncio vocês ao exército”. Foi em dezembro de 1975. Nós em questão de dois dias conseguimos uma nova sede e postergamos a data para uma semana depois. Foi um desespero: conseguimos mudar para Buenos Aires, na sede do Instituto Goethe, onde o diretor era um cara progressista. Lá também a situação estava difícil, mas levamos tudo pra lá em dias. Foi uma coisa incrível, uma operação de filme, de novela brasileira. Essa foi uma ameaça concreta.

- Por que em 73 não teve o curso então?

. Em vez de dezembro trocamos para janeiro. Porque na assembléia de fechamento, de avaliação, feita ao fim do segundo curso, a turma protestou porque o mês de dezembro não era bom para argentinos, era um problema simplesmente de achar o momento do ano que fosse bom para a maior parte dos latino-americanos que pudessem vir. Por exemplo, nunca conseguimos ter número suficiente de chilenos porque academicamente janeiro é um mês ativo no Chile. Mas fora disto a razão da troca foi a assembléia. O princípio essencial dos Cursos era a discussão de tudo. Ao final de cada curso fazia-se uma avaliação do curso inteiro e se projetava para o futuro. A gente propunha coisas, propunha mudar tal coisa, e mesmo durante o curso tínhamos propostas e se mudavam coisas. Por exemplo, normalmente o curso começava com uma quantidade de horas de trabalho mais ou menos lógica e vários cursos acabaram com 11 horas diárias de trabalho, o que era uma loucura, mas a gente agüentava, pedia e agüentava. Isso era realmente maravilhoso. Tinha uma fome de conhecimentos na América Latina nesta geração que era lindíssimo. O prêmio mais importante que a gente recebia era essa fome, dia-a-dia, durante as duas semanas. A gente fazia duas semanas muito intensivas com um dia de descanso, em geral no meio. Com o critério de que, para pessoas normais, depois de um período de cansaço precisa ter um dia de ar. Algumas vezes mesmo os alunos pediam para não fazer o dia inteiro, fazia-se então ainda meio dia de trabalho, pela manhã, mas normalmente o regime era esse: uma semana de trabalho, um dia de descanso, uma semana de trabalho.

Houve um critério importante com o qual os Cursos se orientaram desde o começo: era não apenas para compositores ou estudantes de composição, mas sim também para intérpretes, porque na América Latina nós temos que produzir intérpretes interessados na música atual. Normalmente a estrutura acadêmica produz intérpretes que chegam com muita sorte a Debussy, se chegar. Em geral não passam de Tchaikovsky. Então, o treinamento que eles tem é para ficar bobões. E tem uma alienação total com a criação latino-americana e especialmente a latino-americana atual. Então, era preciso provocar mais interesse dando informação àqueles que puderem ter já algum interesse. Além disso, os Cursos estavam dirigidos a musicólogos e a educadores. Isso foi uma importante inovação e provocou várias mudanças na área, em vários países latino-americanos, no pensamento de alguns dos educadores pioneiros da época. Porque normalmente educador musical não tem idéia do que

está acontecendo com a música que se faz hoje, nem erudita nem popular. A relação com a música do educador musical é geralmente muito pouca.

- Olhando os programas, me pergunto como aconteceram coisas, como algumas peças foram apresentadas em plena época desse regime. Era difícil discernir o conteúdo, mas algumas coisas nos programas eram “perigosas”... Como é que ninguém da censura viu isso? Ou você arriscou?

. O problema é que tudo é um pouco mais complexo do que parece, mas também é mais complexo quando o *cara* arrisca. Quando está disposto a arriscar e não tem medo de perder a vida, que é o problema principal. O sistema educa para o medo da morte, e se você perder o medo da morte acaba o susto. Porque não pode acontecer nada mais do que isso. Então não tem nenhuma novidade, você não ficará assustado, o susto acaba. Você pode estar nos limites. Eu acho que nos termos gerais poderia se dizer uma coisa desse tipo. Agora, em nossos países a gente conseguia aprender a trabalhar com limites que eram muitas vezes incríveis. Mas a gente dia-a-dia ia aprendendo. A gente poderia contar histórias pessoais, minhas, de outros, mas eu acho que não é o que interessa a seu trabalho.

Eu era professor secundário por concurso, eu era intocável no sentido legal, mas eles tinham que tirar, e me tiraram. Isso custou alguns anos. Não chegava o momento de me jogar fora e eu pensei “bom, eles me esqueceram”. Em certo momento chegou, e foi horrível. Falei com um advogado amigo meu. Era uma situação complicada. Os advogados não podiam defender presos políticos porque eram ameaçados de morte, poderiam ser mortos. Mas ficaram três, quatro ou cinco, defendendo presos políticos mesmo assim. Aquele que era meu amigo, o escritor Carlos Martínez Moreno, diz pra mim: “Isso é muito sério, o que estão fazendo com você. Você, ou entra no jogo e responde todas as perguntas, mas você sem intervenção de advogado porque eles vão ver o estilo, ou você vai embora. Ou você entra no jogo ou você já está saindo do país. Hoje.” Eu decidi que eu não estava saindo do país, nem hoje nem amanhã. Eu fiquei e respondi. Alguns meses depois teve um *surmenage* grosso mesmo. Eu fiquei quase do outro lado, podia ter passado ao manicômio, não passei mas foi um estresse realmente muito violento. Eu agüentei. Era engraçado porque os burocratas da repressão também não são perfeitos, felizmente, então eu conheci finalmente o dossiê, que tinha dados muito incríveis: “Você telefonou tal dia a tal hora em Paris com fulano de tal requerido com o número tal pelo exército uruguaio”. Era pra sair fugindo, né? “Você tomou avião para Cuba em Santiago de Chile tal dia a tal hora, o que você foi fazer lá? Você

participou de ato do setor feminino de apoio a república espanhola, você falou nesse ato.” Era evidentemente de um burocrata que pegou o papel e que errou a pasta, uma pasta que devia estar antes ou depois da minha. Eu tive que assinar e tive depois que fazer um depoimento por escrito. Tinha muita coisa. Por suposto as respostas tinham a ver com o resultado. Eles ficaram nove meses sem resolução. Só nove meses depois me comunicaram que eu estava cessante, interdito. E em todo esse tempo eu não recebi salário; eu tinha a minha filha de dois meses quando começaram a não pagar. Fizeram-me trabalhar um mês inteiro sabendo que eles já tinham resolvido o assunto, só para me fazer dano. Esses pequenos detalhes.

- Qual era sua atividade?

. Minha profissão para ganhar a vida é ser diretor de corais.

Dois anos antes disso, os militares tinham decidido que no Uruguai ninguém mais poderia ter barba. Então um dia estou entrando num liceu e o porteiro diz pra mim: “O senhor não pode entrar”. Ele me conhecia de todo dia, e estava incomodado, é certo. “É ordem”. “Ordem de que?” “O senhor não pode entrar tendo barba”. “Mas eu tenho barba, o que eu posso fazer? Por favor, chame o diretor.”. Chega o diretor: “Isso é ridículo, mas você não pode passar”. Daí eu disse: “Escuta, isso não tem sentido, eu vou dar aula”. E ele: “Bom, você passa hoje, mas depois o responsável sou eu, eu vou ter que arranjar alguma coisa”. Eu fiz a aula. Imagina, todos os professores do país tiraram a barba em dois dias. Eu fiquei quase sozinho no país. Ficou mais um cara, mais velho do que eu, com uma pequena barba tipo Lênin. Era um cara que não era de esquerda, e não tirou. Algumas semanas mais tarde num dos liceus (eu trabalhava em quatro) o diretor estava me esperando na entrada. Ele disse: “Escuta, você tem que fazer alguma coisa com a barba. Você está me comprometendo”. Respondi: “Eu tenho barba, o que eu posso fazer?” E ele: “Eu vou perder o meu posto.” Eu falei: “Não, escuta, eu posso arriscar o meu posto, mas não o seu posto; eu não tenho nenhum interesse em colocar você fora do posto, não é minha intenção. Você diga o que eu posso fazer para deixar você fora do assunto”. E ele: “Mas como fazemos?”. Eu respondi: “Pergunte ao coronel”. Porque cada instituição tinha um coronel que era interventor. Eu não sabia quem era o coronel, mas perguntar ao coronel era uma solução lógica. Bem, eu estava saindo do ensaio, de dar aula, e o cara estava esperando na porta: “Eu perguntei ao coronel”. “E o que ele disse?” “Ele disse que você faça um informe para mim e que eu eleve para ele. Eu acho isso totalmente absurdo, mas, por favor, você não poderia fazer alguma coisa?” “Que devo

fazer?” “Escreva tudo que você puder.” “Quando?” “Você não poderia amanhã mesmo trazer?” “Mas amanhã é sábado.” “Sim, sábado”. Ele estava desesperado – perderia a carreira.

Eu fiz uma coisa em brincadeira total, dizendo: “Eu uso barba desde tantos anos, bem todo mundo me conhece com essa cara eu não posso mudar de cara para dar aula. Eu sou artista e tenho barba, mas eu sou também baixinho, calvo e uso óculos, eu não posso mudar de aspecto para dar aula...” Isso era duas páginas. Passou uma, duas semanas..., quando eu entrava, se tinha um funcionário que não sabia ainda eu dizia: “Está em trâmite” e continuava.

Quatro meses depois chega a resposta do coronel dizendo: “Autoriza-se ao professor tal o uso da barba no desempenho de suas funções”. Era uma resolução especial. Ficou a brincadeira. Dizia-se “Coriún tem carteira de barba”. Essas coisas aconteciam.

Eu tinha a minha irmã em prisão política, 11 anos e meio, eu ia visitá-la e também chegou o assunto da barba na prisão. Um dia eu cheguei, o guarda me disse que eu não podia passar. Eu disse: “Por favor, chame o coronel”. “O coronel não está”. “Eu tenho que falar com ele, tenho a minha irmã lá, eu tenho que falar com o coronel, o senhor não pode me impedir”. Ele falou ao telefone e o homem que estava do outro lado disse que eu apresentasse um escrito. A mesma coisa. Eu fiz quase exatamente o mesmo escrito: que eu era artista, compositor, que era conhecido, que eu tinha essa cara e não podia mudar de cara para visitar minha irmã. E que eu tinha uma obrigação moral para com a minha irmã e eu tinha que fazer a visita.

- Sua irmã era ativista de algum grupo?

. Ela estava vinculada com os Tupamaros. Mas era estudante e professora de inglês, tinha jogado panfletos e coisas assim, e tinha viajado a Líbia, Líbano e França. Eles fizeram uma pena enorme, desmesurada, o que legalmente chama-se *ultrapetita*. O juiz militar dava uma pena duas, cinco, dez vezes mais longa do que o fiscal pedia. Foi condenada a 16 anos mais dois anos de seguridade, com o qual ela não podia ser *ex-carcerada* a meia pena.

- Teve uma brasileira famosa que ficou presa no Uruguai. Flavia Schilling

. O pai, Paulo, foi amigo meu. Eu não soube mais deles...

- Ela é professora na USP.

. Se você conseguir contato com ela, eu gostaria de mandar um abraço. Há 20 anos que eu não tenho notícias dela. Conheci-a quando ela era menina. O pai era muito boa pessoa, era um exilado brasileiro. Era amigo de outros que nem eram de esquerda muito radical, como o Décio Freitas, por exemplo, que estando exilado no Uruguai escreveu o livro sobre Palmares.

- E isso que eu falei dos programas dos Cursos, também passava “batido”; ninguém sabia o que estava conhecendo.

. Ficava-se no limite do risco sempre. Consciente do que cada um estava fazendo e continuar tentando fazer. Então você achava a forma de continuar fazendo as coisas que podiam enfrentar a situação. Por suposto, tinha limites que você ia deduzindo dia a dia do que ia acontecendo ao redor. Então você ia descobrindo que podia fazer isso e aquilo não. Isso se chegar até aqui ainda era possível. Não podia dizer tal palavra que virava palavrão. Mas você não dizia essa palavra, e dizia outra. Por exemplo, os músicos populares que teve o Uruguai – o ato político mais importante foi o movimento jovem de música popular – tinham censura prévia. Quando eles apresentavam as 18 canções que iam colocar no programa e o serviço de censura riscava 8, com carimbo de não aprovado, como faziam o concerto? Aos poucos eles chegaram a idéia de que apresentavam 40, 50 letras de canções que eram deles e de canções que não eram, só para deixar loucos os caras. Tinham que carimbar um monte de páginas. Ficavam totalmente doidos. Mas depois eles achavam também forma de fazer mal. Por exemplo, tinham autorizado um trio que ia cantar e proibiam um dos membros do trio. O trio estava autorizado, mas o Daniel (Viglieti) estava proibido, então aconteceu show que durava vários meses tendo a luz no banquinho vazio desse cara. Todo mundo entendendo. Ou por exemplo o cara que ia cantar dizendo: “hoje não iremos poder cantar tal canção”. Todo mundo dizendo “bravo!”, lindíssimo. Os *caras* arriscavam-se a cada dia, mas era lindo. Ficava uma coisa que você achava que estava sendo útil, historicamente útil. Isso, hoje, com essa atitude pós-moderna, é difícil de entender.

- É que era mais o coletivo, hoje o importante é você ser feliz, o indivíduo?

. Exatamente. E quanto aos cursos foi isso. Por exemplo, o primeiro curso que se fez no Brasil, se fez em São João del-Rei e a abertura foi feita pelo prefeito, em plena ditadura. O prefeito era um Neves, dom Octávio. Era parente do José Maria, certo, que foi quem

organizou o assunto. Ele veio, fez um discurso e foi embora. E para o encerramento foi tão inteligente que não veio ficar lá durante o encerramento inteiro, ele pediu ser avisado o momento preciso para ele falar. Ele veio e disse a minha bênção pra vocês e foi embora, e não molestou. No seguinte, houve outra situação engraçada. Tínhamos que fazer a coisa o mais barato possível, para que fosse acessível aos jovens. A idéia era essa. Havia vários aspectos: fazer a coisa muito barata de alojamento e de comida, e fazer-la itinerante para baratear também a passagem de viagens. O grande problema na América Latina são as distâncias. Não foi possível fazer completamente, mas se fez alguma coisa de itinerante. Então, no seguinte a gente não conseguia nem camas, nem nada. Podíamos usar o edifício de um colégio de irmãs, mas não as salas não tinham camas.

- Vocês nem pensavam em procurar nada governamental mesmo, não é?

. Era impossível. 15 cursos se fizeram sem apoio governamental nenhum, nada dos governos dos países. Exceto República Dominicana, que houve alguma coisa, mas não direto.

Então finalmente as camas e os colchões vieram dos militares de uma instituição para o serviço militar na região de São João del-Rei. Com muito gosto o encarregado disso mandou um monte de camas e colchões. Passamos dois dias arrumando tudo, e os alunos tiveram onde dormir. Era muito perigoso, claro. Essa jogada foi uma das mais perigosas: colocar o dedo na casa militar foi realmente o limite máximo.

- A conjuntura toda da América Latina e também essa rede de solidariedade que acabou sendo montada é que também influenciou a escolha das pessoas que vinham dar aulas, baseado já nisso.

. A escolha tinha vários aspectos. Primeiro, a gente ia fazendo listas de pessoas que se considerava poderiam ser úteis pra formação de jovens da América Latina, fossem da metrópole, fossem da própria América Latina. No caso da América Latina era muito difícil conseguir que alguém pagasse os gastos de transporte do professor convidado. Tínhamos que achar soluções. O que se fazia durante o ano pela equipe, que ia agrupando os candidatos por país ou entidade que podia financiar. Recebiam-se propostas na avaliação ao fim de cada curso. Recebiam-se propostas, se escreviam as propostas, e os professores que participavam de um curso apresentavam muitas vezes propostas de outros que eles consideravam que poderiam ser muito úteis, e podiam estar interessados em participar. Isso era muito

importante. Em geral era uma coisa assim de encadeamento, mas uma das tarefas principais era fazer listas de possíveis professores, intérpretes, compositores, educadores, musicólogos que alguém propunha e que a gente achava que podiam ser úteis, e de caras que fossem éticos, porque esse era um ponto central: tinham que ser *caras* éticos.

- Mas éticos diz-se já na política?

Em todos os sentidos. O cara que não fosse ético não podia ser apresentado como modelo. Isso foi central. Tinha-se uma pessoa que dizia esse *cara* é um “filho da mãe”, então já a coisa parava até ver se era certo ou não. Igual que tivemos um ou outro que não era tão bonzinho, mas isso também acontece, não é fácil. O ponto seguinte era que aceitasse vir militantemente, sem interesse econômico. Aí se produzia uma seleção natural. Era muito difícil que um filho da mãe aceitasse vir sem pagamento para uma coisa militante onde ele ia perder uma ou duas semanas da vida dele em um lugar ignoto da América Latina onde ninguém ia glorifica-lo. Foi incrível no sentido que atuou como filtro, e uma grande parte dos participantes foram *caras* muito legais, pessoalmente também. Isso foi muito importante.

O segundo passo era escrever à pessoa, dizer que a gente gostaria de te-lo como professor, no próximo curso ou em um dos próximos cursos, e as condições são essa e essa. Depois do terceiro curso mais ou menos todo mundo sabia quais eram as condições; não tínhamos que explicar muito. Se já tínhamos alguma fonte de financiamento a gente já dizia. Se não, a gente dizia: “será que você poderá conseguir alguma coisa?”.

Então diferentes formas se iam procurando e finalmente chegamos a cada curso com uma lista de pessoas que tinham aceitado vir e tínhamos resolvido o problema da vinda. Mas, como não era uma coisa com contrato, em dado momento, por uma razão ou outra, sempre mudava alguma coisa. Algum professor que não estava confirmado ficava confirmado no *ultimíssimo* momento, então não estava anunciado. A gente era muito cuidadoso com o anúncio de nomes e tentamos inclusive fazer gerar uma confiança na qualidade dos cursos em si mesmos, independentemente dos indivíduos que iam estar como docentes em cada um. Era muito difícil comprometer a presença de José ou Pedro ou Maria, porque estes poderiam mudar, Maria mudar por Olga porque Olga tinha achado o financiamento no último momento e Maria ficou sem financiamento, ou José tinha tido uma gripe muito violenta e não tinha possibilidade de vir, ou estava assustado porque alguém havia dito que o interior do Brasil era muito pouco saudável. Tivemos histórias de todo tipo.

- Então se convidavam as pessoas dentro dessas linhas.

. Depois disso, então, entrava todo esse processo em que o filtro poderia ser de muitas razões. Por exemplo, tal instituição que tinha aceitado colaborar finalmente não colaborava, não aceitava o senhor tal e qual e mandava outro, um amigo da casa etc.. Isso foi uma luta também, precisou desenvolver uma estratégia de trabalho e a gente conseguiu também arranjar as coisas. Mas o fato é que tivemos sempre compositores de primeiríssimo nível e intérpretes de primeiríssimo nível e musicólogos de primeiríssimo nível, durante os 15 cursos.

- Por isso você diz naquele artigo que foi um ato de resistência e aqui no Brasil eu vejo que o Festival passou a fazer isso.

. Também o Festival de Ouro Preto.

- Organizado pela pianista...

. Berenice Menegale. Ela fez uma espécie de homenagem aos Cursos. O Eládio Pérez-González disse para todo mundo no último Festival que a Berenice organizou em Belo Horizonte que eles tinham usado a informação e o modelo dos Cursos Latino Americanos. Depois de o Eládio estar em Cerro del Toro ele voltou ao Brasil e vários dos que estavam em Cerro del Toro foram convidados a Ouro Preto.

- E o que vocês esperavam do público? Os próprios alunos eram o público que assistiria as audições. E o que vocês esperavam da reação desse público?

. Discussão. Eu acho que o centro dos cursos era sobretudo a provocação de discussão. Absolutamente tudo tinha que ser discutido, o que ao início de cada Curso estabelecia uma situação de violência para muitos dos alunos que vinham da realidade latino-americana comum, de fechar a boca. Mas pouco a pouco todo mundo entrava no jogo e começava a discutir forte mesmo.

- Porque a pessoa estava acostumada com aquela aula tradicional.

. Também o período das ditaduras tinha estabelecido um comportamento no qual a discussão estava totalmente proibida. Mesmo nos concertos do *Núcleo Musica Nueva* onde tínhamos debates e os militares proibiram. Discussões com o público sobre uma música? Isso era considerado perigoso.

E os cursos conseguiram manter. Foi uma questão de princípios. Conseguiram manter a discussão como base, como eixo da coisa. E mesmo alguns amigos como Gilberto faziam brincadeira. Ele dizia; “Hoje não temos brigado, Coriún”. Era uma coisa lindíssima. A briga ficava por um lado como necessária e por outro lado era linda. Porque o que o sistema educativo comunicava era: não, briga não; briga é ferir ao outro, é atacar.

- É falta de respeito – você não pode dizer a verdade, o que você está pensando.

. E você não pode dizer ao professor que não concorda.

- Ah, muito menos.

. A gente conseguiu estabelecer a “falta de respeito” a um superior. Não existia um superior, o professor era um igual, que era respeitado porque tinha antecedência, porque tinha nível, não porque tinha poder. Conseguimos, eu acho, em certa medida abolir o princípio do poder.

- O Eduardo Cáceres em um artigo comenta que ele foi tocar “Homenagem a Liszt” de autoria dele próprio e foi questionado, eu não lembro se por você ou pela Graciela....

. Eu não me lembro...

- Eu achei muito interessante porque realmente o pessoal era...

. Sim, a discussão era forte mesmo.

- Você acha possível que nesses anos todos dos cursos algum convidado ou algum aluno tenha passado despercebido totalmente da questão política?

. Sim. Você tem sempre uma impermeabilidade possível na capacidade de compreensão das pessoas. Tem pessoas que não ouvem.

- Ou acham que música não tem que se envolver com política.

. Não, certo. Mas mesmo assim nos cursos o princípio de fazer discussão gerava que aqueles que estavam mais politizados iam comunicando a politização a outros. Mas a discussão não era necessariamente política.

Não era explicitamente política, isso também é importante, porque ninguém era tão idiota para fazer uma discussão desse tipo porque não era o assunto. O problema era a discussão do fazer musical. Evidente, porque depois de anos a gente vê que houve alunos que não entenderam absolutamente nada. Um monte. Certamente aconteceu também com o Gilberto no Festival, muitos colaboradores que também não entenderam. Isso é inevitável. Você está dando aula e tem um grupo de alunos lindíssimo e você fica contentíssimo e dois anos depois você encontra um deles não sei onde. Você está falando com ele e você descobre nesse momento que ele não entendeu nada do ano inteiro que esteve com você. Então você diz: “Bom, há coisas assim, a condição humana é esta”. Você fez o esforço, depois...

O importante é que aquilo lá não era política no sentido habitual, superficial, mecânico.

- Eu digo do lugar do poder, da dialética.

. Sim, no sentido de fazer pensar. E estabelecer uma responsabilidade, respeito à sociedade, do fazer do artista, que era o problema. Nesse sentido era político: fazer entender ao artista que era responsável frente à sociedade do que ele estava fazendo. O *não-direito* do artista de jogar lixo acima dos outros. Então é isso.

E - Entrevista com Dieter Schnebel, em 10/08/2005, durante o 40.º Festival Música Nova, em Santos.¹

- Qual foi sua participação nos *Cursos Latinoamericanos de Música Contemporânea*?

. Eu tenho amizade com Coriún Aharonián e Graciela Paraskevaídis há mais de 25 anos. Eu gosto muito deles e nos tornamos amigos há muito tempo. Coriún e Graciela organizavam estes *Cursos* e eles me convidaram pela primeira vez para Itapira (interior de São Paulo, 1981, VII Curso), porque o evento acontecia a cada ano em um país e nesse ano foi no Brasil. Nessa ocasião a situação política no Brasil era difícil e esses *Cursos* eram muito politizados, não somente no Brasil como em todos os países da América do Sul. Em 1985 a situação no Uruguai mudou e o país se tornou livre e o *Curso* aconteceu no Uruguai, em Piriápolis, foi quando eu encontrei Gilberto Mendes. Também, nesses *Cursos*, dois estudantes foram, mais tarde, a Alemanha: Chico Mello e Rubens Ricciardi. Tenho muita conexão com Coriún e Graciela, que de tempos em tempos também vão a Alemanha. Creio que sete anos atrás eu estive aqui, convidado por Chico Mello; foi minha primeira estada no Rio de Janeiro e em São Paulo. Nessa ocasião, aproveitei para ir novamente a Montevideú para ver meus amigos. Então, há uma maravilhosa continuidade dos *Cursos*. Agora mesmo, após o último concerto aqui no Festival Música Nova vou a Montevideú rever Coriún e Graciela novamente.

- Como era a atmosfera nos *Cursos*?

. Era uma atmosfera maravilhosa. Nós tínhamos duas semanas para trabalhar. Era um trabalho árduo. Os estudantes queriam obter informação, muita informação do que se fazia na Europa, Alemanha especialmente; queriam saber o que fazíamos por lá.

- Coriún falou sobre discussões após os concertos.

. Sim. Coriún é uma pessoa que tem uma posição muito estrita, de uma linha ideológica. Eu não sou tão ideológico.

- O senhor acha que participar dos *Cursos* foi um tipo de resistência às ditaduras, ou representou um tipo de apoio?

. Sim, foi. Eu me lembro de Itapira. A situação política no Brasil estava muito difícil por causa do governo militar, em 1981. Eu me lembro de uma noite, nós fomos ao centro da

¹ Traduzida do Inglês e editada pela autora.

cidade tomar uma cerveja e um dos membros dos *Cursos* começou a cantar uma canção, uma canção política, e logo todos os outros começaram a seguir a canção, batendo seus garfos, seus copos na mesa, acompanhando o rapaz.

- Eu li um artigo de uma musicóloga alemã, Beate Kutsche², em que ela analisa suas obras dos 50', a partir de uma visão de que sua obra experimental e de cunho religioso (*dt*, *31,6* e *Glossolalie*) provocou uma discussão, uma reação por parte da Igreja tradicional.

. Você sabe, eu também sou um teólogo; além da Música e Musicologia, eu tenho formação em Teologia e Filosofia, e então eu fiz também composições com propósitos espirituais e essa música espiritual está junto com a experimental, mas isso era difícil para a Igreja. Entretanto, a partir dos 90' isso não foi mais problema. Agora, eu sou aceito pela Igreja, mas há 20, 30 anos atrás era muito difícil.

- Muitos musicólogos colocam sua obra no pós-modernismo. O senhor não concorda.

. Eu não sei, exatamente, o que é o pós-modernismo. Se existe um compositor moderno e um compositor pós-moderno. Pós significa depois. Eu quero ser *antes*. Claro, eu uso meios tradicionais, às vezes, mas a razão disso é devido à técnica, são situações em que a música nova pode usar todos os materiais. Meu amigo John Cage disse, já em 1937 em um manifesto, que o futuro da música nova (*new music*) será ser a música de todos os sons ("*all sounds music*"). Nos 80', alcançamos essa situação, desse conceito "all sounds music". Nós já podemos usar esses sons e um de meus mais importantes professores, Ernest Bloch, um filósofo alemão, que escreveu dois importantes livros: "O Espírito da Utopia" e "O Princípio da Esperança", mostra uma teoria nesses textos, a de que o espírito do passado não está tão perto, mas sim o do futuro. E eu sinto isso e gosto muito disso: ao dar aulas, quando vou a festivais - a esperança. Na música existe um monte de possibilidades. Minha intenção é usar essa infinidade de possibilidades e isso é o *meu* pós-modernismo. Não voltar atrás.

- Isso significa que Utopia e Vanguarda estão no mesmo caminho?

. Sim. Eu acho que a função da vanguarda é abrir a música para a utopia.

- Eu li que o senhor também se integrou a um tipo de grupo antinazista.

² "Avant-Gardist Voices as Protest against a Conservative Christian Institution: Contemporary Sacred Musica in West Germany of the 1950s", disponível em <http://fmcs.us/2005/15kutsche.htm>.

. Sim. Na segunda guerra, há 60 anos atrás, eu fui uma criança nazista, mas depois eu mudei meu pensamento. Tornei-me um antinazista e também um antimilitarista. Depois, eu li Marx e me tornei um socialista. E agora eu espero que o socialismo, mas o bom socialismo, volte outra vez. Nós precisamos dele.

F - CATÁLOGO DAS 15 EDIÇÕES¹ DOS CURSOS LATINOAMERICANOS DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA² (1971-1989)

SEDE E DATA:

Primeiro: Cerro del Toro, Uruguai, 8 a 22 de dezembro de 1971.
Segundo: Cerro del Toro, Uruguai, 13 a 22 de dezembro de 1972.
Terceiro: Cerro del Toro, Uruguai, 3 a 17 de janeiro de 1974.
Quarto: Cerro del Toro, Uruguai, 3 a 17 de janeiro de 1975.
Quinto: Buenos Aires, Argentina, 7 a 21 de janeiro de 1976.
Sexto: Buenos Aires, Argentina, 3 a 16 de janeiro de 1977.
Sétimo: São João Del Rei, Brasil, 9 a 22 de janeiro de 1978.
Oitavo: São João Del Rei, Brasil, 7 a 21 de janeiro de 1979.
Nono: Itapira, Brasil, 8 a 22 de janeiro de 1980.
Décimo: Santiago de los Caballeros, República Dominicana, 4 a 18 de janeiro de 1981.
Décimo primeiro: Uberlândia, Brasil, 14 a 28 de janeiro de 1982.
Décimo segundo: Tatuí, Brasil, 3 a 17 de janeiro de 1984.
Décimo terceiro: San Cristóbal, Venezuela, 16 a 30 de julho de 1985.
Décimo quarto: Cerro del Toro, Uruguai, 3 a 17 de janeiro de 1986.
Décimo quinto: Mendes, Brasil, 2 a 16 de janeiro de 1989.

INSTITUIÇÕES QUE PRESTARAM APOIO:

Governos de: Argentina, Áustria, Bélgica, Brasil, Canadá, Cuba, Espanha, Finlândia, França, Guatemala, Holanda, Itália, México, República Dominicana, Uruguai e Venezuela.
<i>Generalitat</i> de Catalunha, Espanha.
Centro para la <i>Difusión de la Música Contemporánea</i> do Ministério de Cultura de Espanha
Governos estaduais de Minas Gerais e São Paulo, Brasil.
Municipalidades de São João del-Rei, de Itapira e de Uberlândia, Brasil.
Departamento de Cultura da cidade de Hamburgo, R.F. de Alemanha.
Associação para a Difusão do Pensamento Francês, França.
Associação Francesa de Ação Artística, França.
Banco de la República de Bogotá, Colômbia.
British Council, Grã-bretanha.
Centro de Cultura de <i>Santiago de los Caballeros</i> , República Dominicana
<i>Confederación Latinoamericana de Asociaciones Cristianas de Jóvenes</i>
<i>Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología</i> , México
<i>Consejo Nacional de Cultura</i> (CONAC), Venezuela
Conservatório Dramático e Musical Carlos de Campos, Tatuí, Brasil

¹ Catálogo produzido de acordo com Cáceres (1989; 78-84) e Aharonián (correspondência enviada à autora em outubro de 2004).

² Não incluiremos nesse trabalho o catálogo do Festival Música Nova, por este ainda estar em atividade e porque o pesquisador Antonio Eduardo Santos em sua tese de Doutorado (2000) já havia realizado um trabalho semelhante à catalogação dos programas do Festival Música Nova, em quase sua totalidade.

Conservatório Universitário de Música, Uruguai
<i>Deutscher Musikrat</i> , República Federal de Alemanha
<i>Elektromusikstudion</i> (EMS), Suécia
<i>Facultad de Artes de la Universidad</i> de Chile, Santiago de Chile
Funarte, Ministério da Cultura, Brasil
<i>Indiana University</i> , Estados Unidos da América
Instituto Goethe de Buenos Aires, Argentina
Instituto Goethe de Montevideu, Uruguai
Instituto Goethe do Rio de Janeiro, Brasil
Instituto Nacional de Música, Brasil
<i>International Association for the Study of Popular Music</i>
<i>Goethe-Institut München</i> , República Federal da Alemanha
<i>Göteborgs Universitet</i> , Suécia
Núcleo Música Nova de São Paulo, Brasil
<i>Núcleo Música Nueva</i> de Buenos Aires, Argentina
<i>Núcleo Música Nueva</i> de Montevideu, Uruguai
<i>Núcleo Táchira de la Orquesta Nacional Juvenil</i> , Venezuela
Orquestra Filarmônica de Bogotá, Colômbia
<i>Rikskonsserter</i> , Suécia
<i>Sociedad Argentina de Música Contemporánea</i>
<i>Sociedad Uruguaya de Música Contemporánea</i>
<i>Svenska Institutet</i> , Suécia
<i>Sveriges Radio</i> , Suécia
<i>Swedish International Development Authority</i> , Suécia
Syntesis/São Paulo, Brasil
<i>Universidad de la República</i> , Uruguai
<i>Universidad Nacional</i> de Colômbia
<i>Universidad Nacional Experimental del Táchira</i> , Venezuela
<i>Universidad Pedagógica Nacional</i> de Bogotá, Colômbia
Universidade Federal de Uberlândia, Brasil
<i>University of California at Santa Cruz</i> , Estados Unidos de América

ALUNOS PROVENIENTES DE:

Argentina, Bolívia, Brasil, Colômbia, Costa Rica, Chile, Equador, Estados Unidos de América, França, Guatemala, Irlanda, Israel, Itália, Marrocos, México, Panamá, Paraguai, Porto Rico, República Dominicana, Uruguai, Venezuela.

PROFESSORES:

Judith Akoschky (Argentina) (X, Curso)
Coriún Aharonián (Uruguai) (I, II, III, VI, VII, IX, XI, XIII, XV)
Norah de Almeida (Brasil) (VIII)
Álvaro Martins Andrade (Brasil) (IX, XI)
Louis Andriessen (Holanda) (VI)
José Vicente Asuar (Chile) (II, VII)
Beatriz Balzi (Argentina/Brasil) (IX)

Jan Bark (Suécia) (I, X)
Françoise Barrière (França) (IV)
Oscar Bazán (Argentina) (I, II, V, VII, IX)
Eduardo Bértola (Argentina/Brasil) (I, II, IV, V, VII, XII)
Adélia Bezerra de Meneses (Brasil) (XII)
León Biriotti (Uruguai) (V)
Lars-Gunnar Bodin (Suécia) (XI)
Jacques Bodmer (Espanha/Suíça) (II)
Konrad Boehmer (Alemanha/Holanda) (II, III, VII)
Pierre Boeswillwald (França) (XI)
Eduardo Cáceres (Chile) (X)
Abel Carlevaro (Uruguai) (II)
Dirce Ceribelli (Brasil) (VIII, IX)
Christian Clozier (França) (IV, VII)
Maria Teresa Corral (Argentina) (VIII)
Willy Correa de Oliveira (Brasil) (VII)
Micheline Coulombe Saint-Marcoux (Canadá) (VIII, X)
Emma Curti (Argentina) (II, V)
Vania Dantas Leite (Brasil) (VII)
Brian Dennis (Grã-bretanha) (VIII)
Hilda Dianda (Argentina) (V)
Otto Donner (Finlândia) (IX)
Ellie Anne Duque (Colômbia) (XIV)
Chaké Ekizian (Brasil) (XI)
Harold Emert (Estados Unidos da América) (VIII)
Odette Ernest-Dias (França/Brasil) (IX, XI)
Julio Estrada (México) (XII)
Mariano Etkin (Argentina) (I, III)
Marlene Fernandes (Brasil) (VIII)
Eduardo Fernández (Uruguai) (XIV)
Graciela Figueroa (Uruguai/Brasil) (IV)
Mariano Frogioni (Itália/Argentina) (III, VI)
Victor Fuks (Brasil) (XV)
Martinho Lutero Galati (Brasil/Moçambique) (IX)
Carlos Galvão (Brasil) (VIII, IX)
Gerardo Gandini (Argentina) (V, VI)
Silvana Garcia (Brasil) (XII)
Edelton Gloeden (Brasil) (IX)
Zoila Gómez (Cuba) (XIV)
Marga Grajer (Argentina) (VII)
Vânia Granja (Brasil) (IX)
Dante G. Grela (Argentina) (IV)
Grupo Percussão Agora (Brasil) (IX)
Marco Antônio Guimarães (Brasil) (VII)
Violeta Hemsy de Gaínza (Argentina) (III, IV, VII, X)
Hans-Joachim Hespos (República Federal de Alemanha) (XI)
Klaus Huber (Suíça) (XI)
Nicolaus A. Huber (República Federal da Alemanha) (XIII)

Yannis Ioannidis (Grécia/Venezuela) (III)
Bernarda Jorge (República Dominicana) (X)
Martine Joste (França) (XII)
Eunice Katunda (Brasil) (VIII)
Dieter Kaufmann (Áustria) (VII)
Milko Kelemen (Iugoslávia/República Federal da Alemanha) (VIII)
Hans-Joachim Koellreutter (Alemanha/Brasil) (VII, VIII, X, XI, XII)
Leo Küpper (Bélgica) (VII)
Eduardo Kusnir (Argentina/Venezuela) (X, XI, XIII)
Helmut Lachenmann (República Federal da Alemanha) (VIII, X)
Maria Lavista (México) (X)
Jorge Lazaroff (Uruguai) (XII, XIV)
Maria Teresa Linares (Cuba) (XIV)
Mesías Maiguashca (Equador/República Federal da Alemanha) (VI)
José Ramón Maranzano (Argentina) (VI)
Ariel Martínez (Uruguai/Argentina) (XIV)
Maria Amália Martins (Brasil) (IX)
Leo Masliah (Uruguai) (XIV)
Héctor Massa (Uruguai) (III)
Philippe Ménard (Canadá) (XII)
Gilberto Mendes (Brasil) (VII, XI, XIV)
Emilio Mendoza (Venezuela) (X, XI)
Misha Mengelberg (Holanda) (XV)
Josep Maria Mestres Quadreny (Espanha) (VIII)
James Montgomery (Estados Unidos da América/Canadá) (IX)
Gordon Mumma (Estados Unidos da América) (IV, VI, X)
José Maria Neves (Brasil) (VII, VIII, X, XI, XIII, XV)
Luigi Nono, (Itália) (I)
Reinhard Oehlschlägel (República Federal de Alemanha) (XV)
Jocy de Oliveira (Brasil) (5 III)
Rubén Olivera (Uruguai) (XI, XIV)
Joaquim Orellana (Guatemala) (IV, XIII)
Sigune san Osten (República Federal de Alemanha) (VI)
Caio Pagano (Brasil) (IX)
Graciela Paraskevaídis (Argentina/Uruguai) (IV, V, VII, VIII, XI, XIII)
Roque de Pedro (Argentina) (V)
Jorge Peixinho (Portugal) (VII)
Eladio Pérez González (Paraguai/Brasil) (IV)
Michel Philippot (França) (VII)
Renée Pietrafesa (Uruguai) (XIV)
Guilherme de Alencar Pinto (Brasil) (XIV)
Cergio Prudencio (Bolívia) (XI, XII, XV)
Folke Rabe (Suécia) (I, VII, X)
Jorge Rapp (Argentina) (V, VI, VII)
Fernando von Reichenbach (Argentina) (I, II)
Jorge Risi (Uruguai/República Federal da Alemanha/México) (I)
Martha E. Rodríguez Meto (Colômbia) (XIV, XV)

Peter Roggenkamp (República Federal de Alemanha) (XIV)
Beatriz Román (Brasil) (XI)
Alfredo Rugeles (Venezuela) (XI)
Göran Rvdberg (Suécia) (XIII)
Herman Sabbe (Bélgica) (XII)
Tadamasa Sakai (Japão) (VII)
Arturo Salinas (México) (XV)
María Gandelalla Salsano (Argentina) (V)
Maria Teresa Sande (Uruguai) (IV)
Carles Santos (Espanha) (XI)
Margarita Schack (República Federal de Alemanha/Brasil) (VII, VIII, XI)
Dieter Schnebel (República Federal de Alemanha) (IX, XIV)
Dieter Schönbach (República Federal de Alemanha) (IV)
Peter Schuback (Suécia) (VIII, X, XIII)
Gabriele Schumacher (República Federal de Alemanha) (VI)
Esther Scliar (Brasil) (VII)
Conrado Silva (Uruguai/Brasil) III, V, IX, XI, XII, XIV, XV)
Carlos da Silveira (Uruguai) (VIII, XIV)
Keith Swanwick (Grã-bretanha) (VII)
Tato Taborda Júnior (Brasil) (XIV, XV)
Philip Tagg (Grã-Bretanha/Suécia) (XI,)
Werner Taube (República Federal de Alemanha) (VII)
Ricardo Teruel (Venezuela) (XIII)
Emilio Terraza (Argentina/Brasil) (VIII)
Héctor Tosar (Uruguai) (I, II, III, V, VI, VII, XII)
Luis Trochón (Uruguai) (XII, XIV)
Fernand Vandembogaerde (França) (VI, X)
Jesús Villa Rojo (Espanha) (IX, XV)
Alberto Villalpando (Bolívia) (VII)
Luiz Carlos Vinholes (Brasil) (VIII, X)
Cornelia Vivanco (Argentina) (V, VIII)
Wilhelm Zobl (Áustria) (IX, XI, XV)

PROFESORES ASISTENTES:

César Junaro (Bolívia) (XV)
Eliseo Rey (Argentina) (V)
Carlos da Silveira (Uruguai) (IX)

CONFERENCISTAS:

Judith Akoschky (Argentina) (VI)
Inge J. Buddenberg de Bayei Lhal (Alemanha/Uruguai) (I)
Jean-Claude Bernardet (França/Brasil) (XI)
Vida Brenner (Argentina) (III)
Eduardo Cáceres (Chile) (XIV)

Abel Carlevaro (Uruguai) (I)
Rubén Cassina (Uruguai) (III)
Rodolfo Coelho de Souza (Brasil) (VIII)
Cecilia Conde (Brasil) (XII)
Ricardo Cravo Albin (Brasil) (VIII)
Roberto Escobar (Chile) (VII)
Eduardo Galeano (Uruguai) (I, II)
Violeta Hemsy de Gáinza (Argentina) (VI)
Carlos Garcia (Venezuela) (XIII)
Carol Gubernikoff (Brasil) (XV)
Noé jitrik (Argentina) (III)
Bernarda Jorge (República Dominicana) (XIII)
Olga Larnaudie (Uruguai) (XIV)
Braulio López (Uruguai) (XIV)
Hilda López (Uruguai) (XIV)
Alfredo Marcano Adnanza (Venezuela) (XI, XIII)
Miguel Marozzi (Uruguai) (II)
Manuel Martínez Carril (Uruguai) (XIV)
Carlos Alberto Martins (Uruguai) (IV)
Gilberto Mendes (Brasil) (IX)
Luis Augusto Milanesi (Brasil) (XI)
Gilda Alves Montana (Brasil) (XI,)
Luis Felipe Noé (Argentina) (V)
Jorge Novati (Argentina) (V)
Elena Oliveras de Bertola (Argentina) (III)
Graciela Paraskevaídis (Argentina/Uruguai) (XIV)
Mercedes Reis Pequeno (Brasil) (VII)
Giancarlo Puppo (Itália/Argentina) (V, VI, XIV)
Tim (Luis Augusto) Rescala (Brasil) (XII,XV)
Amilcar Rodríguez Inda (Uruguai) (IV)
Elbio Rodríguez Barilari (Uruguai) (XIV)
Martha E. Rodríguez Meio (Colômbia) (XIII)
Jaime Roos (Uruguai) (XIV)
Irma Ruiz (Argentina) (V)
Ernst Schurmann (Alemanha/Brasil) (II)
Tato Taborda Júnior (Brasil) (XII)
Luiz Tatit (Brasil) (XII)
Leopoldo Torre Nilsson (Argentina) (VI)
Héctor Tosar (Uruguai) (XIV)
Leda Valladares (Argentina) (VI)
Noêmia de Araújo Varella (Brasil) (VII)
José Miguel Wisnik (Brasil) (XII)

ALUNOS CONVIDADOS A PARTICIPAR COMO PROFESSORES ASSISTENTES:

Julian Arena (Venezuela) (XIII)
Maria de Fátima Pinto (Brasil) (IX)

ALUNOS CONVIDADOS A FAZER CONFERÊNCIAS:

Aluisio Arcela (Brasil) (VII)
Antônio Carlos Cariello (Brasil) (II)
Eduardo Carrizosa (Colômbia) (XI)
Maria Susana Celentano (Uruguai) (XIV)
Laura Conde (Brasil) (II)
Jorge Córdoba (México) (IX)
Harry Crowl Júnior (Brasil) (XV)
Mohamed Chekrouni (Marruecos) (VII)
Igor de Gandarias (Guatemala) (XV)
Marga Graler (Argentina) (II)
Grupo Otras Músicas (Argentina) (XIV)
Sara Herrera (Uruguai) (II)
Ricardo Ibri (Brasil) (IV)
Débora Kac (Brasil) (II)
Alfredo Marciano Adrianza (Venezuela) (XII)
Emilio Mendoza (Venezuela) (VII)
Gilda Alves Montans (Brasil) (XI)
Carlos Pellegritso (Uruguai) (IV)
Guilherme de Alencar Pinto (Brasil) (XV)
Cergio Prudencio (Bolívia) (IX)
Tim Rescala (Brasil) (X)
Elbio Rodriguez Barilari (Uruguai) (IX, XV)
Marcela Rodríguez (México) (XIV)
Martha E. Rodriguez Meio (Colômbia) (XI)
Marta Sima (Argentina) (XIV)
Lawrence Singer (Estados Unidos da América) (X)
Pablo Steinberg (Argentina/México) (XI)
Tato Taborda Júnior (Brasil) (X)
Cornelia Vivanco (Argentina) (II)

COLABORADORES DA EQUIPE INTERNACIONAL PERMANENTE DE ORGANIZAÇÃO EM DIVERSAS OPORTUNIDADES:

Marly Bernardes Chaves (Brasil) (XI)
Eduardo Bértola (Argentina/Brasil) (VI)
Marta Guerrero de Cano (Uruguai) (VI)
Violeta Hemsy de Gáinza (Argentina) (si, XII, XIII, IX, X, XI)
Margarita Luna (República Dominicana) (coordenadora X)
Luis Mendoza (Venezuela) (coordenador XIII)
Anna Maria N. L. Parsons (Brasil) (VII, VIII)
John F. Parsons (Brasil) (VII, XIII)
Marta Sima (Argentina) (XIV)
Maria Stella Neves Valle (Brasil) (VII, VIII)

EX-INTEGRANTES DA EQUIPE DE ORGANIZAÇÃO:

Héctor Tosar (Uruguai) (primeiro presidente)
Miguel Marozzi (Uruguai)
Emilio Mendoza (Venezuela)
Maria Teresa Sande (Uruguai)

INTEGRANTES DA EQUIPE INTERNACIONAL PERMANENTE DE ORGANIZAÇÃO EM 1989:

José María Neves (Brasil) (presidente)
Coriún Aharonián (Uruguai) (secretário executivo)
Graciela Paraskevaídis (Argentina/Uruguai)
Cergio Prudencio (Bolívia)
Conrado Silva (Uruguai/Brasil)

COMPOSITORES³:

Louis Andriessem (Holanda, VI Curso)
José Vicente Asuar (Chile, II, VII)
Konrad Boehmer (RFA/Holanda, II, III, VII)
Eduardo Cáceres (Chile, XIV)
Cecília Conde (Brasil, XII)
Willy Correa de Oliveira (Brasil, VII)
Mohamed Chekrouni (Marrocos, VII)
Vânia Dantas Leite (Brasil, VII)
Hilda Dianda (Argentina, V)
Roberto Escobar (Chile, VII)
Julio Estrada (México, XII)
Gerardo Gandhini (Argentina, V)
Carlos García (Venezuela, VI)
Zolia Gómez (Cuba, XIV)
Marco Antonio Guimarães (Brasil, VII)
Violeta Hemsy de Gainza (Argentina, III, VI, VII)
Klaus Huber (Suíça, XII)
Yannis Ioannidis (Grécia/Venezuela, III)
Martine Joste (França, XII)
Dieter Kaufmann (Áustria, VII)
Hans-Joachim Koellreutter (Alemanha/Brasil, VII, XII)
Leo Küpper (Bélgica, VII)
Eduardo Kusnir (Argentina/ Venezuela, V)
Jorge Lazaroff (Uruguai, XII, XIV)
Maria Teresa Linares (Cuba, XIV)
Braulio López (Uruguai, XIV)
Mesías Maiguashca (Equador/RFA, VI)
Alfredo Marcano Adrianza (Venezuela, VII)

³ De acordo com Aharonián (1991:108)

Leo Masliah (Uruguai, XIV)
Philippe Ménard (Canadá, XII)
Gilberto Mendes (Brasil, VII, XIV)
Emilio Mendoza (Venezuela, VII)
Gordon Mumma (Estados Unidos, VI)
José Maria Neves (Brasil, VII)
Jorge Novati e Irma Ruia (Argentina, VI)
Rubén Olivera (Uruguai, XIV)
Sigune von Ostem (RFA, VI)
Graciela Paraskevaïdis (Argentina/Uruguai, V, VI, VII, XII, XIV)
Roque de Pedro (Argentina, V)
Jorge Peixinho (Portugal, VII)
Cergio Prudencio (Bolívia, XII)
Jorge Rapp (Argentina, V, VI, VII)
Tim Rescala (Brasil, XII)
Elbio Rodríguez (Uruguai, XIV)
Marceta Rodríguez (México, XIV)
Manha Rodriguez (Colômbia, XIV)
Peter Roggemkamp (RFA, XIV)
Jaime Roos (Uruguai, XIV)
Alfredo Rugeles (Venezuela)
Herman Sabbe (Bélgica, XII)
Tadamasa Sakai (Japón, VII)
Margarita Schack (RFA/Brasil, VII)
Dieter Schnebel (RFA, XIV)
Gabriele Schumacher (RFA, VI)
Ernst Schurmann (Brasil, II)
Esther Seliar (Brasil, VII)
Carlos da Silveira (Uruguai, XIV)
Keith Swanwick, (Grã-Bretanha, VII)
Tato Taborda Júnior (Brasil, XII, XIV)
Philip Tagg (Grã-Bretanha/Suécia, XII)
Luiz Tatit (Brasil, XII)
Werner Taube (RFA, VII)
Luis Trochón (Uruguai, XII, XIV)
Leda Valladares (Argentina, VI)
Fernand Vandembogaerde (Francia, VI)
Alberto Villalpando (Bolívia, VII)

BIBLIOGRAFIA

ABRAMO, Cláudio. *A Regra do Jogo: o jornalismo e a ética do marceneiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ALBET, Montserrat. *A Música Contemporânea*. São Paulo: Biblioteca Salvat de Grandes Temas, 1979.

ADORNO, Theodor W.. “Por que é difícil a nova música” in: *Sociologia* (Gabriel Cohn, org.). São Paulo: Abril Cultural, 1986.

_____. *Filosofia da Nova Música*. São Paulo: Perspectiva, coleção Estudos; v.26, 1989.

ALEXANDER, Leni. “Luigi Nono” in *Revista Musical Chilena* ano XLIV, janeiro-junho, 1990, n.º 173, pp. 118-119.

AHARONIÁN, Coriún. “Música, Revolución y Dependencia en America Latina”, in *Boletín de Música*, Havana, n.º 118, janeiro-abril, 1990.

_____. *Héctor Tosar – compositor uruguayo*. Montevideu: Ediciones Trilce, coleção Espejos, 1991.

_____. “Origins - An Approach to Compositional Trends in Latin America” in *Leonard Music Journal*, n.º 10 pp. 3-5. São Francisco: 2000.
<http://muse.jhu.edu/demo/lmj/10.1aharonian.html>

_____. *Introducción a la música*. Montevideu: Tacuabé, 2.ª edição corrigida e aumentada, 2002.

_____. *Educación, Arte, Música*. Montevideu: Tacuabé, 2004.

ANTUNES, Jorge. *Notação na música contemporânea*. Brasília: Sistrum, 1989.

_____. (org.). *Uma poética musical brasileira e revolucionária*. Brasília: Sistrum, 2002.

APPLEBY, David P. *La música de Brasil*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.

AQUINO, Maria Aparecida de. *Censura, imprensa, estado autoritário, 1968-78: o exercício cotidiano da dominação e da resistência; O Estado de São Paulo e Movimento*. São

Paulo: 1990, Dissertação de Mestrado da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

_____. *Caminhos cruzados: imprensa e estado autoritário no Brasil*.

São Paulo, 1994. Tese de Doutorado da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

ARAÚJO, Paulo Cesar de. *Eu não sou cachorro, não: música popular cafona e ditadura militar*. Rio de Janeiro : Record, 2002.

ARDEVOL, José. *Música y Revolución*, Havana: Contemporáneos, Ediciones Union Diseño de Villaverde, 1966.

ASUAR, José Vicente. “Cursos Latinoamericanos de Música Contemporânea em Uruguay” in *Revista Musical Chilena* ano XXVII, julho-dezembro, 1973, n.º 123-124, pp. 79-81.

BAHIANA, Ana Maria. *Nada será como antes. MPB nos anos 70*. Rio de Janeiro. civilização Brasileira, coleção Retratos do Brasil; v.141, 1980.

BARRAUD, Henry. *Para compreender as músicas de hoje*. Tradução de J.J. de Moraes. São Paulo. Perspectiva, coleção Signos, 1975.

BÉHAGUE, Gehard *Music in Latin America: an introduction* New Jersey: Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1979.

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes (org.). *Modernidade: Vanguardas Artísticas na América Latina*, São Paulo: Memorial/Unesp, 1990.

BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica” in *Magia e técnica, arte e política - ensaios sobre a cultura*. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1987.

BENNETT, Roy. *Uma breve história da música*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar: 1986.

BOLLE, Adélia Bezerra de Meneses. *Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque*. São Paulo: Editora Hucitec, Série Estudos brasileiros, 1982.

BORGES, Jorge Luís. *Obras completas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

BOSSEUR, Dominique, BOSSEUR, Jean-Yves. *Revoluções musicais: a música contemporânea depois de 1945*. Tradução de Maria Jose Bellino Machado, Lisboa: Editorial Caminho, 1990.

BOULEZ, Pierre. *A Música Hoje*. Tradução de Reginaldo de Carvalho. 3.^a ed. São Paulo: Perspectiva, coleção Debates, v.55, 1986.

_____. “Aesthetics and the Fetishists” In *Orientations*. Paris: Domaine Musical, 1978.

CÁCERES, Eduardo. “Los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea – una alternativa diferente” in *Revista Musical Chilena* ano XLIII, julho-dezembro, 1989, n.º 172, pp. 46-84.

_____. “La Agrupación Musical Anacrusa y los Encuentros de Música Contemporánea” in *Revista Musical Chilena* ano XLIV, julho-dezembro, 1990, n.º 174, pp. 57-110.

CAGE, John. *De segunda a um ano*. São Paulo: Hucitec, 1985.

CAMPOS, Augusto Luis Browne de. *Balanço da bossa e outras bossas*. 4 ed. São Paulo. Perspectiva, coleção Debates; v.3, 1986.

_____. *Música de Invenção*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

CANETTI, Elias. *Uma luz em meu ouvido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

CARPEAUX, Otto Maria. *Uma nova história da música*. 4.a edição. Rio de Janeiro: Alhambra, 1977.

CARVALHO, Mário Vieira de. *Estes sons, estas linguagens*. Lisboa: Estampa, 1978.

COELHO, João Marcos. “Gilberto Mendes reativa seu festival de experimentalismos” in *Caderno 2 O Estado de São Paulo*, 09/07/2000.

_____. “O compositor face à realidade política” In *Folha de S. Paulo*, Ilustrada 09/09/1984, p.53.

_____. “O impacto dos sons para tempos de crise” In *Folha de S. Paulo*, Ilustrada 28/08/1983, p.62.

CONTIER, Arnaldo D. . *Música e Ideologia no Brasil*. 2 ed. São Paulo : Novas Metas, 1978, v.1.

_____. “A Sacralização do Nacional e do Popular na Música (1920-50)” in *Revista Música*. São Paulo: v.2 n.1 pp.5-36 maio 1991

- _____. “Modernismo e Brasilidade. Música, Utopia e Tradição” in: *Tempo e História*. 3 ed. São Paulo : Companhia das Letras, 1992.
- _____. “Utopia, Música e História : Kolheutter e o Jdanovismo no Brasil” in: *História & Utopias*. 1 ed. São Paulo : ANPUH, 1996.
- _____. “Edu Lobo e Carlos Lyra: o nacional e o popular na canção de protesto (os anos 60)” in: *Revista Brasileira de História*. , v.18, p.13 - 52, 1998.
- _____. “Chico Bororó Mignone” in *Anais II Simpósio Latino-americano de Musicologia*, Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1999, pp. 267-289.
- _____. “Os Centros Populares de Cultura e os Impasses Políticos” in: *XV Encontro Regional de História*, 2000, São Paulo.
- _____. “A Tropicália como tributária da cultura brasileira: ruptura e transformações”. In *Cadernos de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura*. São Paulo - SP: , v.1, pp.201 - 213, 2001.
- _____. “A MPB dos anos 60 e a indústria cultural” in *Caderno de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura*. São Paulo - SP: , v.1, 2002.
- COLI, Jorge. *Música Final*. Campinas: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1998.
- COPLAND, Aaron. *A Nova Música*. Rio de Janeiro: Gráfica Record Editora, tradução de Livio Dantas, introdução de Eleazar de Carvalho, 1969.
- CRAFT, Robert. *Conversas com Igor Stravinsky*, coleção "Debates" São Paulo: Editora Perspectiva.
- DALMONTE, Rossana. *Bério - entrevista sobre a música contemporânea*. Tradução de Álvaro Lorencini. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, Ensaios, debates, entrevistas; v.5, 1981.
- EUGÊNIO, Marcos Francisco Napolitano de. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na trajetória da música popular brasileira (1959-1969)*. São Paulo: 1999, 2 v., tese de Doutorado da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
- ENFOCO. Entrevista com Gilberto Mendes. “O meu ideal era ser compositor de um Brasil socialista”. Santos, outono de 1984, pp. 9-15.

ENSAYOS de la musicalatinoamericana. Havana: Casa de las Américas, 1982.

FRY, Peter. *Para Inglês ver – identidade e política na cultura brasileira*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

GARCÍA, Fernando. “Recordando a Luigi Nono” in *Revista Musical Chilena* ano XLIV, janeiro-junho, 1990, n.º 173, pp. 120-121.

GOLÉA, Antoine. *La música de nuestro tiempo*. Tradução para o Espanhol de Juan Vicente Melo. México: Ediciones Era, 1967.

GRIFFITHS, Paul. *Música Moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. Tradução de Clovis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

GROUT, Donald Jay ; PALISCA, Claude V. *História da música ocidental*. Tradução de Ana Luisa Faria. Lisboa: Gradiva, 1997.

GUERRINI JR., Irineu. *A música no cinema brasileiro dos anos sessenta – inovação e diálogo*. São Paulo: 2002, Tese de Doutorado da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

HOLANDA Heloisa Buarque de, GONÇALVES, Marcos Antonio. *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1990, coleção Tudo é História.

IANNI, Octavio. *O Labirinto Latino-americano*, Rio de Janeiro, Editora Vozes, 1993.

IAZZETA, Fernando. *Música: processo e dinâmica*. São Paulo: Anablume, 1993.

IKEDA, Alberto Tsuyoshi. *Música política: imanência do social*. São Paulo: 1995. Tese de Doutorado da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

KIEFER, Bruno. *História da Música Brasileira, dos primórdios ao início do século XX*, Porto Alegre: Movimento, 1982.

KOSTELANETZ, Richard. “Introduction: What is avant-garde?” in *The avant-garde tradition in literature* Buffalo, NY, Prometheus Books, 1982.

LEIBOWITZ, René. *Schoenberg*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

MANNIS, José Augusto e NOGUEIRA, Lenita W. M. (orgs.). *Musicon: guia da Música Contemporânea Brasileira: 1988*. Campinas: CDMC/Unicamp, 1998.

MEDAGLIA, Júlio “Música Não-música Anti-música” in *O Estado de S. Paulo*, 22/04/1967.

- MENDES, Gilberto. “*Musica Nuova Brasiliana: dati e problemi*” in *Revista Aut Aut*. Milão: Lampugnig Nigri Editore, n.º 109-110, 1969.
- _____. “A Música” in *O Modernismo*, coord. Afonso Avilla, 1975.
- _____. “Stockhausen e a “Neue Musik” brasileira: o compositor influenciou a geração do “manifesto música nova” no projeto de uma linguagem musical atualizada” in *Folha de São Paulo*, São Paulo, 15 jul.1988. Folhetim, 2-3.
- _____. “Música Moderna Brasileira e suas Implicações de Esquerda” in *Revista Música*, São Paulo v.2 (1): 37-42 maio 1991.
- _____. *Uma Odisséia musical – dos mares do sul à elegância pop/art déco*. São Paulo: Edusp, 1994.
- _____. Texto do programa do 37º. Festival Música Nova de Santos, 2001.
- _____. “Sons de uma história contemporânea”. In *Gazeta Mercantil*, obtido no site: <http://www.investnews.net/ultimasnoticias>, em 16/08/2005.
- MENEZES, Florivaldo. *Apoteose de Schoenberg*. São Paulo: EDUSP, 1987.
- _____. (org.). *Música eletroacústica: história e estéticas*. São Paulo: EDUSP, 1996.
- MONSEY, Paul. *Contact Magazine*. Londres n.º 31, outono de 1987.
- MONTEIRO, Francisco. “Música Nova, Vanguarda e Darmstadt - para a compreensão de uma estética musical” in *Revista Música, Psicologia E Educação*, Lisboa: n.º 3, Cipem, Outubro de 2001.
- MORAES, J. Jota de. *Música da Modernidade: origens da música do nosso tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- MORGAN, Robert P.: *Twentieth-century music: a history of music style in modern Europe and America*. W. W. Norton and Company, 1991.
- NEIGHBOUR, Oliver, GRIFFITHS, Paul, PERLE, George. *Segunda escola vienense*. Porto Alegre: L&PM, 1990.
- NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ricordi, 1981.
- OLIVEIRA, Willy Corrêa de. *Beethoven*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes, 2.^a edição, 1989.
- PAZ, Juan Carlos. *Introdução à Música de Nosso Tempo*, São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- PIGNATARI, Décio. *Informação. Linguagem. Comunicação*. São Paulo: Perspectiva, coleção Debates, 1973.
- PORTO, Regina. “Koellreutter e a 'estética': o compositor e professor alemão fala sobre as relações entre a música, as artes e a ciência” in *Folha de São Paulo*. São Paulo, 20/09/1987, p. A-49.
- PROGRAMAS do Festival Música Nova e dos *Cursos Latinoamericanos de Música Contemporânea*.
- PRUDÊNCIO, Cergio. “Graciela Paraskevaídís”, obtido no site www.puntoclasico.com La Paz, 1992.
- RICCIARDI, Rubens. “Conversas com o compositor Gilberto Mendes sobre música e política” In *VozCultura* 11 a 17/07/1986, p.17.
- RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- ROCHA, Janaina. “Gilberto Mendes teme a extinção da música erudita” in *Caderno 2 O Estado de São Paulo*, 21/08/2001.
- SALLES, Paulo de Tarso. *Aberturas e impasses: o pós-modernismo na música e seus reflexos no Brasil, 1970-1980*. São Paulo: Editora UNESP, 2005.
- SANTOS, Antonio Eduardo. *Os (des)caminhos do Festival Música Nova*, tese de doutorado do departamento de Semiótica da Pontifícia Universidade Católica – PUC, 2003.
- SCHAFER, R. Murray. *O ouvido pensante*. São Paulo. UNESP, 1991.
- SCHAEFFER, Pierre. *Tratado dos objetos musicais*. Brasília: Edunb, 1993.
- SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. Organização de Gerald Strang. Tradução de Eduardo Seincman. 3 ed. São Paulo. EDUSP, 1996.
- SEVERIANO, Jairo & MELLO, Zuza Homem de. *A canção no tempo. 85 anos de música brasileira*. 3.^a ed. São Paulo: Editora 34, v. 1, 1997.

- SILVA, Conrado. “Stockhausen e o tempo: as técnicas eletroacústicas permitiram mergulhar dentro do corpo do som, ampliando seu tempo interno” in *Folha de São Paulo*. São Paulo, 15 jul. 1988. Folhetim, 8-9.
- SOUZA, Rodolfo Coelho de. “O político Rzewski se inclui na linha de Chopin” In *Folha de S. Paulo*, Ilustrada 27/08/1989, F-3.
- STOCKHAUSEN, Karlheinz, TANNENBAUM, Mya. *Diálogo com Stockhausen*. Lisboa: Edições 70.
- TORRES, Rodrigo. “Luigi Nono” in *Revista Musical Chilena* ano XLIV, janeiro-junho, 1990, n.º 173, pp. 122-123.
- TRAGTENBERG, Livio. *Artigos musicais*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991.
- _____. “A gênese do som: a obra de Stockhausen discute problemas fundamentais da linguagem musical, como a estrutura microorgânica do som” in *Folha de São Paulo*. São Paulo, 15 jul. 1988. Folhetim, 4-5.
- VALENTE, Heloísa de A. D.. *Os cantos da voz: entre o ruído e o silêncio*. São Paulo: Annablume, 1999.
- VIGNAL, Marc. “À maneira de preâmbulo da ‘Escola de Viena’: música atonal, dodecafônica, serial.” in *História da Música Ocidental* – Jean & Brigitte Massin, pp. 973-977.
- VINTON, John. *Dictionary of Contemporary Music*. Nova York: E.P. Dutton, 1971.
- WEBERN, Anton. *O caminho para a música nova*. Tradução de Carlos Kater. São Paulo. Novas Metas, coleção Ensaios, v.7, 1984.
- WISNIK, José Miguel. *O coro dos contrários. A música em torno da semana de 22*. 2.^a ed. São Paulo. Duas Cidades, 1983.
- ZAGO, Rosemara S. B.. *Bastidores da criação musical de Gilberto Mendes*. Comunicação apresentada no IV Simpósio Latino-Americano de Musicologia - XVIII Oficina de Música de Curitiba, 20 a 23 de janeiro de 2000.
- ZAGONEL, Bernadete, CHIAMULERA S. M. (orgs). *Introdução à estética e à composição musical contemporânea : H. J. Koellreutter*. Porto Alegre: Movimento, 1985.
- ZERON, Carlos Alberto de Moura Ribeiro. *Fundamentos histórico-políticos da música nova e da música engajada no Brasil a partir de 1962: o salto do tigre de papel*. São Paulo:

1991, 2v, Dissertação de Mestrado da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

PARTITURAS

ITURRIBERRY, Juan José. Montevideu: Ediciones Art, série Guitarra uruguaya I., 2000.

MENDES, Gilberto. *Blirium c-9*. São Paulo: Ricordi, 1969.

_____. *Cidade, cite, city*. São Paulo: Serviço de difusão de partituras da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 1972.

_____. *Vai e Vem*. São Paulo: Serviço de difusão de partituras da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 1972.

_____. *Poema de Ronaldo Azeredo*. São Paulo: Serviço de difusão de partituras da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 1978.

_____. *Santos Football Music*. Brasília: Sistrum, 1979.

_____. *Enigmao*. Manuscrito, 1984.

_____. *Vila Socó, meu amor*. Manuscrito, 1984.

_____. *O Último Tango em Vila Parisi*. In revista *Artéria*, Secretaria Municipal de Cultura de Santos, pp. 51-62, agosto, 1990.

_____. *Nascemorre*. Nova York: Southern Music Pub. e Washington: Pan American Union. s/d

_____. *Motet em re menor*. Bruxelas: Alain Van Kerckhoven (Editor), série La nouvelle musique consonante, 1997.

SOUZA, Rodolfo Coelho de. *Estudo n.º 1 para violão e narrador*. São Paulo: Editora Novas Metas, 1978.

COMPACT DISCS

AHARONIAN, Coriún. *Gran Tiempo*. Montevideu: Ayuí/Tacuabé, 1995.

_____. *Los Cadadías*. Montevideu: Ayuí/Tacuabé, 2001.

MENDES, Gilberto. *Gilberto Mendes Chamber Music, The Spectra Ensemble*. Ghent (Bélgica): Vox Temporis Productions, e Prefeitura Municipal de Santos (apoio), 1996.

_____, PRADO, Almeida, VAZ, Gil N., e MARTINS, Roberto. *Música nova para vozes, Ars Viva*. São Paulo: Secretaria de Cultura (Lei de Incentivo à Cultura), 2000.

SANTOS, Antonio Eduardo. *Amor, Humor e outros portos, a música para piano de Gilberto Mendes*. São Paulo: Fapesp (apoio), 1998.