

A História do I Concurso Brasileiro de Composição de Música Erudita para Piano ou Violão

Clayton Vetromilla (Inst. Villa-Lobos da Univ. Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ)
cvetromilla@gmail.com

Resumo: A história do I Concurso brasileiro de composição de música erudita para piano ou violão co-patrocinado pelo Instituto Nacional de Música da Fundação Nacional de Arte e pela editora Irmãos Vitale revela aspectos da produção musical no Brasil durante a década de 70. Através de levantamento bibliográfico, de pesquisa no acervo do Centro de Documentação da Funarte e da consulta de periódicos da época, descrevemos a competição e estabelecemos as circunstâncias em que a mesma ocorreu.

Palavras-chave: Instituto Nacional de Música; Funarte; Política cultural; Anos 70.

The History of the First Brazilian Contest of Classical Musical Composition for Piano or Classic Guitar

Abstract: The history of the First Brazilian Contest of Classical Musical Composition for Piano or Classic Guitar, co-sponsored by the National Institute for Music of National Foundation of Art (Funarte) and the publishers Irmãos Vitale, reveals aspects of the musical production in Brazil in the 1970s. By tracing the bibliography, researching the documents of the Centre of Documentation of Funarte and consulting the periodicals of that time, we describe the competition and state its circumstances.

Keywords: The National Institute for Music; Funarte; Cultural policies; The 1970ies

1. Introdução

Vinculada ao Ministério de Educação e Cultura (MEC), a Fundação Nacional de Arte (Funarte) foi instituída pela Lei nº 6.312, de 1975, e regulamentada pelo Decreto nº 77.300, de 1976. Quando do início de suas atividades, o órgão agregava quatro institutos, um dos quais – o Instituto Nacional de Música (INM) – destinado a promover ações para estimular os diversos setores da música brasileira. Entre as atividades desenvolvidas pelo INM, encontramos o *I Concurso brasileiro de composição de música erudita para piano ou violão*, realizado em copatrocínio com a editora Irmãos Vitale, durante o biênio 1978/1979 na cidade do Rio de Janeiro.

Do total de 108 obras inscritas, dezessete foram pré-selecionadas para a etapa final, tendo sido premiados os compositores Alberto Kaplan, Maria Helena Rosas Fernandes, Guilherme Bauer, Pedro Cameron, Nestor de Hollanda Cavalcanti e Amaral Vieira. Objeto do interesse da crítica especializada, que situou o repertório do ponto de vista das expectativas contemporâneas, as obras premiadas podem ser consideradas representativas do papel que a música erudita brasileira deveria desempenhar no panorama da Cultura Brasileira. Assim, consideramos que os documentos aqui analisados guardam traços do nosso passado musical e cultural assim como que as críticas e os testemunhos por nós recolhidos ultrapassam a esfera dos acontecimentos que se propuseram a narrar de maneira objetiva, revelando nuances do contexto da época.

2. Sobre o concurso

KHALLYHABBY (1979, p. 8) fez um relato sucinto do *I Concurso brasileiro de composição de música erudita para piano ou violão* (doravante, *Concurso*). Realizado pelo INM em copatrocínio com a editora Irmãos Vitale (doravante EIV), a competição trouxe como ob-

jetivo expresso “incentivar a criação de composições eruditas brasileiras” e “imprimir graficamente as obras premiadas para melhor serem divulgadas”. Visando atingir brasileiros, natos ou naturalizados, sem restrição de idade, que poderiam participar com uma única obra inédita em cada categoria, excluída qualquer associação com outro instrumento ou fita magnética, do certame participaram 108 compositores (69 obras na categoria “para piano” e 39 “para violão”, tendo três participantes em ambas as categorias).

A etapa final do evento, ou seja, o recital de julgamento e premiação ocorreu nos dias 12 e 13 de fevereiro de 1979, na Sala Funarte, atualmente Cine-Teatro Belas Artes, Museu Nacional de Belas Artes, Centro, Rio de Janeiro. Edino Krieger (n. 1928), Henrique Morelenbaum (n. 1931) e Marlos Nobre (n. 1939) foram personalidades do meio musical que integraram a comissão julgadora que pré-selecionou as obras inscritas. As peças escolhidas para participar da etapa final do concurso foram avaliadas por uma comissão de premiação integrada por João de Souza Lima (1898-1982) e Yves Rudner Schmidt (n. 1933), além dos três nomes citados anteriormente.

Até o presente momento, identificamos a autoria de três obras inscritas que não foram pré-selecionadas para a fase final do certame: *Suíte da epopeia brasileira: peças características*, de Delsuamy Vivekananda de Medeiros (1938-2004), e *Bambuí*, de Norberto Pinto Macedo (1939-2011), ambas para violão; e *Fantasia*, de Antônio Gilberto Machado de Carvalho (n. 1952), para piano. Das dezessete obras pré-selecionadas para a etapa final do certame não foi possível identificar, até o presente momento, a autoria de *Olé, lione*, pseudônimo “Marceluan”; *Suíte nº 1*, pseudônimo “Jean François”, ambas para piano; e *Sistema, Informação e Evolução*, pseudônimo “Norberto Wiener”, para violão.

A seu respeito, sabemos apenas aquilo que relatou o compositor Ronaldo Miranda (1979, p. 2). Ele esteve presente aos recitais de julgamento e premiação de ambas as categorias do *Concurso* e fez um relato minucioso dos mesmos. Conforme suas impressões, “Com unidade estilística, mas expressivamente repetitiva quanto às soluções harmônicas”, a *Suíte nº 1* demonstra ter sido escrita por um compositor talentoso, que conhece linguagem idiomática do piano, porém, “Se a linguagem é um pouco *demodée*, e o primeiro movimento se alonga um pouco (apesar de o início belamente projetado), a vitalidade do tempo final e a coerência entre os movimentos consolidam a qualidade da peça”. Por sua vez, *Olé, lione*, segundo o mesmo crítico, a peça mais longa da categoria piano, se inicia com a delicadeza de uma peça de Robert Schumann, mas envereda “por uma tediosa sucessão de flashes (seriam variações?) gratuitos e nada valorizadores do potencial técnico do instrumento”. Finalmente, *Sistema, Informação e Evolução* é considerada uma obra arrojada para violão, mas um tanto desarticulada.

Das obras pré-selecionadas, identificamos a autoria de quatro, que não receberam prêmio. São elas: *Serenada*, posteriormente catalogada como Op. 113, de Ernst Widmer (1927-1990), e *Ciclus*, posteriormente revisada e denominada *Ditirambo*, de Giacomo Bartoloni (n. 1957), ambas para violão; e *In tensa ad tensa*, posteriormente intitulada *Sonata in tensa ad tensa*, ou *Sonata nº 4*, de Henrique David Korenchandler (n. 1948), e *Tocata*, de Leonardo Secioso de Sá (1954-2011), ambas para piano. A obra *Serenada* não foi executada por que, na noite anterior, a identidade do compositor inscrito com o pseudônimo “Caramuru”, foi revelada (Ernst Widmer).

Das obras pré-selecionadas para a final, duas receberam menção honrosa, mas não foram publicadas até o presente momento: *Vértice* e *Três peças*. A primeira, para piano, posteriormente catalogada como Op. 112, pertence a Ernst Widmer. A segunda, *Três peças* (extraídas da *Suíte*, 1975), para violão, pertence a Ernest Mahle (n. 1929). Receberam os primeiros lugares no *Concurso* e, posteriormente, foram editadas e gravadas em *long-play*,

na categoria piano, as obras *Suíte mirim*, de José Alberto Kaplan (1935-2009), primeiro lugar; *Ciclo*, de Maria Helena Rosas Fernandes (n. 1933), segundo lugar; e *Dirg*, de Guilherme Carneiro da Cunha Bauer (n. 1940), terceiro lugar na categoria piano. Na categoria violão, *Repentes*, de Pedro Bueno Cameron (n. 1948), primeiro lugar; *Suíte quadrada*, de Nestor de Hollanda Cavalcanti (n. 1949), segundo lugar; *Divagações poéticas*, de José Carlos do Amaral Vieira Filho (n. 1952), terceiro lugar; *Introdução, Ponteio e Toccatina*, de Lina (Ângela) Pires de Campos (1918-2003); e *Verdades*, de Márcio Côrtes da França Pereira (1958-1992), menção honrosa.

MIRANDA (1979, p. 2) relata que, após a última prova, os idealizadores do evento, o compositor Marlos Nobre, diretor do INM, e o empresário Fernando Vitale, diretor da EIV, subiram ao palco para discursar, comprometendo-se em dar continuidade ao projeto, abordando outros instrumentos ou combinações instrumentais, e reafirmando a importância de se editar obras de compositores brasileiros. De fato, a EIV veio a se juntar novamente ao INM para promover, durante o biênio 1980/1981, a realização do *II Concurso Vitale de composição musical para duo de violino e piano*. Contudo, continua Miranda, tais questões mereceriam uma abordagem mais ampla, para além da realização de um concurso anual. Caberia ao INM e à EIV realizarem projetos individuais ou conjuntos, com a finalidade de recuperar e editar “todo um importante acervo” bem como evitar que os compositores atuais (jovens ou veteranos) “continuem procurando o estrangeiro ou mantendo-se em manuscritos, por não serem divulgado em seu próprio país”.

O fato de os organizadores do *Concurso* promoverem a execução das obras finalistas foi algo salutar para o esclarecimento da plateia em geral, assim como para que o julgamento não ficasse limitado à leitura das partituras pelos membros da banca. Ainda segundo Miranda (1979, p. 2), “se esta providência proporcionou uma proveitosa audição das peças para violão (...), não se pode dizer o mesmo dos resultados obtidos pelas interpretações das obras para piano”. Embora, para KHALLYHABBY (1979, p. 8), a “excelente atuação dos intérpretes” tenha contribuído para o sucesso do evento, conforme Miranda (1979, p. 2), as obras para piano sofreram pela ineficiência dos jovens intérpretes (Maria Luiza Corker e Nelson José Góes Neves), cuja falta de familiaridade com o repertório da música contemporânea, bem como a “maturidade a construir”, interferiu consideravelmente no rendimento alcançado na maioria das execuções. Ao contrário, os intérpretes Sérgio Assad e Odair Assad propiciaram uma “proveitosa audição” do repertório violonístico.

Segundo ELLMERICH (1979, p. 6-7), em agosto de 1979, houve o recital de estreia e lançamento da partitura de oito das obras que receberam prêmios no certame, interpretadas por Achille Guido Picchi (*Suíte mirim, Ciclo, e Dirg*), ao piano, e Francisco Alexandre de Araújo (*Repentes*) e Edelson Gloeden (*Suíte quadrada, Divagações poéticas e Ponteio e Toccatina*), ao violão. Conforme MIRANDA (1980, p. 2), tal programa foi repetido na cidade do Rio de Janeiro em 03 de julho de 1980, no Instituto Brasileiro de Administração Municipal (IBAM), trazendo ao piano Ruth Serrão e ao violão os mesmos intérpretes. O relato do acontecido em São Paulo, feito por ELLMERICH (1979, p. 6), inclui a transcrição de parte do discurso de Thomaz Verna, diretor do Departamento Editorial da EIV, que, entre outros temas, tratou de afirmar o compromisso da empresa em “trabalhar pela música através de concursos ou outros meios – em busca de novos valores com o firme propósito de ajudar ao máximo o aprimoramento da cultura musical brasileira”.

Mais tarde, o repertório editado pela EIV foi gravado em discos produzidos com os auspícios do Pro-Memus vinculado ao INM. Ao abordar as obras vencedoras na categoria violão no *Concurso*, Moraes (1982, p. 12) pondera que, “recentes e assinadas por compositores alguns dos quais bastante jovens”, elas não participam efetivamente dos “problemas da

composição” da atualidade, mas, ao contrário, se apóiam em “fórmulas gastas e melhor exploradas por colegas seus do passado”. BAPTISTA FILHO (1985), por sua vez, considera o repertório como o que de melhor se produziu no Brasil dentro do cosmopolitismo característico da música contemporânea.

Em 1985, quando do lançamento pelo selo Pro-Memus do *long-play* no qual a pianista Ruth Serrão interpreta as obras premiadas no *Concurso*, BATISTA FILHO (1985, p. 3) afirma que o repertório é representativo não só de uma geração de compositores de alta significação para o panorama da nossa música contemporânea, mas também de intérpretes de igual calibre. Horta (1985, p. 3) também destaca a qualidade técnica das gravações e das interpretações da mesma coleção, porém, segundo ele, ao colocar os *Prelúdios tropicais*, de César Guerra-Peixe (1914-1993), ao lado do repertório premiado no *Concurso*, Ruth Serrão expõe o quão difícil é elaborar programas com obras exclusivamente brasileiras: “nossos temas têm ‘sabor local’ muito forte, como uma manga arrebatada numa alameda de Belém”.

Os textos críticos que acompanham os *long-plays* de Sérgio Assad (*Música nova do Brasil: Sérgio Assad, violão*) e Ruth Serrão (*Ruth Serrão, piano*) não só qualificam e situam a linguagem estética do repertório como também ressaltam a importância do violão e do piano para a formação da identidade musical do país. Por exemplo, Escobar (1980) afirma que o primeiro se tornou o intérprete dos sentimentos e a voz mais íntima da expressão nacional: cúmplice e companheiro, ébrio e sóbrio, “autor das madrugadas, recompromissado líder entre os jovens músicos e poetas, representativo das linhas curvas e saborosas de um corpo de mulher” e também “legítima presença nas salas de concerto em noites de gala”. Por sua vez, Silva (1984) parte de uma constatação de Manuel de Araújo Porto-Alegre (1806-1879) para quem, no século XIX, o Rio de Janeiro era considerada a “cidade dos pianos”, supondo ter sido o fascínio exercido pelas virtudes do instrumento que permitiu o florescimento de personalidades como Luigi Chiaffarelli (1856-1923) e Ernesto Nazareth (1863-1934), duas figuras vitais para a história de nossa música popular e erudita.

Tendo levantado fatos e comentários gerais a respeito do *Concurso*, abordamos a seguir as críticas que o repertório premiado recebeu quando de seu lançamento. Admitindo que elas expressem parcial, mas coerentemente, o ponto de vista adotado pelos membros da banca, as mesmas nos servem como referencial para deduzir os critérios utilizados pela banca para julgar as obras concorrentes.

3. Sobre os critérios de seleção

Das obras premiadas no *Concurso* que vieram a ser editadas pela EIV e gravadas pelo Pro-Memus, *Introdução*, *Ponteio* e *Toccatina* e *Verdades* receberam “menção honrosa”. Embora MIRANDA (1979, p. 2) tenha considerado a primeira linear e demasiadamente curta, por ocasião do recital de lançamento das partituras editadas, Ellmerich (1979, p. 6) considerou *Ponteio* e *Toccatina* representativa do nacionalismo “de boa árvore” da compositora. Conforme Escobar (1980), o díptico foi escrito na tradição técnica e expressiva das obras para violão do compositor Heitor Villa-Lobos (1887-1959) e, para NOGUEIRA FRANÇA (1980), ambas são peças agradáveis e bem escritas para violão. Segundo Miranda (1979, p. 2), *Verdades* foi a peça que alcançou o intento de adaptar aos recursos técnicos e sonoros do violão certos procedimentos utilizados na música contemporânea, destacando-se também pela concisão e equilíbrio formal, tratamento inventivo, vitalidade e fórmulas rítmicas vigorosas, bem como pela “constante preocupação (ou espontânea facilidade) para renovar o interesse estético”.

Das obras premiadas na categoria piano, *Dirg*, na visão de ELLMERICH (1979, p. 66), se subdivide em seções organizadas por meio de variações dos motivos apresentados inicialmente. Silva (1984) considera que a composição “é herdeira de concepções construtivistas, procurando expressar o som pelo som, através de contrastes dinâmicos, tímbricos e agógicos entre os diferentes motivos e suas modificações”. Para Horta (1985, p. 3), *Dirg* é uma peça “totalmente original, de violência inspirada, explorando contrastes tímbricos entremeados de perorações ardentes”, uma obra “de força poética e imensa liberdade”.

Ciclo é colocada por MIRANDA (1979, p 2) “entre o que de melhor se tem escrito na nossa atual produção para teclado”. Para ele, trata-se da obra que alcançou o melhor resultado entre as premiadas na categoria piano, pois a compositora explora com habilidade todo o potencial sonoro do instrumento. Conforme o crítico, “do início elegíaco e grave ao final de intensa luminosidade”, além de desenvolver pequenas células melódicas e rítmicas de maneira competente Maria Rosas Fernandes revela possuir a “noção precisa de estrutura formal e sábia dosagem do binômio repetição-variedade”. Segundo SILVA (1984), a obra é de vertente impressionista, remetendo não só a Claude-Achille Debussy (1862-1918), mas também a Oliver Messiaen (1908-1992).

Para MIRANDA (1979, p. 2), *Suíte mirim* inicia “com o estilo mozartiano-brasileiro” característico das sonatinas do compositor Camargo Guarnieri (1907-1993). Conforme o mesmo crítico, a peça evidencia a presença de “um autor de sensibilidade e bom trato pianístico”, embora careça de virtuosismo (talvez justificável pelo título) e unidade (devido às diferentes linguagens utilizadas). Na visão de ELLMERICH (1979, p. 7), a obra se destaca pelo aproveitamento sistemático de “escalas, linhas melódicas e ritmos típicos da música popular e folclórica brasileira, tudo numa perfeita linguagem pianística”. SILVA (1984), por sua vez, localiza a *Suíte mirim* dentro das correntes nacionalistas do século XIX, ou seja, o compositor serve-se de “modelos formais consagrados nos países de tradição musical culta”, embora sua “matéria sonora” possua “exigências próprias que trazem novas cores e enriquecem o conteúdo daqueles modelos, contribuindo, inclusive, para seu alargamento ou modificação”.

Do repertório violonístico premiado, *Divagações poéticas*, para MIRANDA (1979, p. 2), apresenta “ótimas ideias entre algumas redundâncias e dispersões estilísticas” e, segundo Ellmerich (1979, p. 7), está estruturada como “constantes metamorfoses, sempre dentro do sentido [presente] no respectivo título”. Escobar (1980) aponta que na obra contrastam momentos coloquiais e episódios livremente estruturados, “como a dizer da memória longínqua do instrumento nas primeiras pátrias”. NOGUEIRA FRANÇA considera que a complexidade formal da obra decorre das diferentes subseções apresentadas antes da recapitulação do primeiro tema ao final (1980).

MIRANDA (1979, p. 2) afirma que a *Suíte quadrada* possui como maior qualidade a estruturação harmônica, uma característica pouco encontrada nas obras para violão escutadas durante a final do *Concurso*. Nogueira França (1980) acrescenta que o interesse despertado pela peça se deve à sua escrita imaginosa: “dentro das formas de origem popular, a linguagem do autor é perfeitamente atualizada e escrita com incessantes variedades de compassos, enquanto demonstra conhecimento perfeito e criativo das possibilidades violonísticas”. Para ESCOBAR (1980), a *Suíte quadrada* é provocadora e, ao mesmo tempo, irônica. Nos títulos utilizados, as designações “Samba”, “Modinha”, “Valsa” e “Choro” nos remetem àquilo que se poderia chamar de uma suíte de danças, canções ou motivos brasileiros; por outro lado, somados, os adjetivos “simétrico”, “tonal”, “quebrado” e “enigmático” denunciavam tratar-se de uma crítica ou paródia de tais gêneros. Conforme o mesmo comentarista, a obra traz uma valiosa contribuição para a literatura violonística, tendo em vista sua estruturação composicional, bem como o *métier* do autor.

Repentes, segundo MIRANDA (1979, p. 2), “começa excepcionalmente bem, com um verdadeiro deslumbramento de técnica violonística”, entretanto, “o rendimento às vezes oscila (as harmonias são pobres), mas voltam inúmeras sequências em que o autor utiliza com muita propriedade e conhecimento os recursos virtuosísticos do instrumento em sua múltipla variedade”. Para ELLMERICH (1979, p. 6), a obra retrata momentos de emoções diversas, nas quais o compositor explora uma gama variada de recursos técnicos e sonoros do violão. Escobar (1980) afirma que *Repentes* é uma coleção de verdadeiros e estimulantes estudos para violão, “ricos e inteligentes, vivos e sensíveis”.

Os excertos aqui selecionados denotam o objetivo de localizar o repertório como expressão do estágio de desenvolvimento, ou seja, da elaboração composicional e do refinamento formal da música erudita brasileira alcançou ao utilizar o piano ou o violão como veículo de expressão. Ao mesmo tempo, por vezes comprometidos com as instituições patrocinadoras, os comentaristas colocam-se como responsáveis por confirmar o resultado do *Concurso*, tecendo apreciações elogiosas sobre o evento como um todo e particularmente sobre o repertório. A única exceção que encontramos é o texto de MORAES (1982, p. 12), que aponta para a existência de outros “problemas da composição”, considerando os procedimentos utilizados nas obras premiadas como “fórmulas gastas e melhor exploradas” por outros compositores do passado próximo.

As primeiras impressões a respeito do *corpus* aqui estudado nos levam a refletir sobre a capacidade da produção musical erudita brasileira expor e discutir questões significativas para cultura do país, sendo observados três critérios para julgar o repertório inscrito no *Concurso*. O primeiro, a utilização de recursos técnicos e sonoros idiomáticos ao piano ou ao violão, que se manifestam através de sequências de grande vigor instrumental e virtuosidade técnica, embora *Suíte mirim* seja uma obra pouco virtuosística. O segundo, o domínio de aspectos da técnica composicional, que se manifestam na unidade estilística, coerência entre os movimentos, inventividade e competência artesanal ou estrutura formal, por exemplo. O terceiro, influxos de procedimentos composicionais oriundos do atonalismo praticado na música erudita europeia das décadas mais recentes, que se manifestam na presença de elementos dodecafônicos e impressionistas, por exemplo; embora *Suíte mirim* e (*Introdução*), *Ponteio* e *Toccatina* se notabilizem pela presença de traços da música brasileira nacionalista devido ao aproveitamento sistemático de aspectos normalmente identificados como característicos da música popular e folclórica brasileira.

4. Análise

O ineditismo que se espera encontrar nas obras inscritas em tal tipo de competição normalmente decorre da expectativa dos organizadores de fomentar o repertório contemporâneo. Temos indícios conclusivos de que *Suíte da epopeia brasileira*, *Bambuí*, *Ciclus*, *Serenada*, *Verdades*, *Dirg*, *Suíte mirim*, *Divagações poéticas*, *Suíte quadrada* e *Repentes* foram escritas especialmente em virtude do certame. Supomos o mesmo de *Tocata*, *Vértice* e *In tensa ad tensa*, embora não tenhamos tido oportunidade de examinar as referidas partituras ou documentos que assim o comprovem. Por outro lado, *Fantasia*, *Três peças*, *Ciclo* e *Ponteio* e *Toccatina* (de *Introdução*, *Ponteio* e *Toccatina*) foram escritas por razões diversas.

No catálogo de obras de MAHLE (2008) não há menção a *Três peças*. Ocorre que, conforme informações prestadas por Maria Aparecida Mahle, esposa do compositor, a obra inscrita no *Concurso* é uma seleção de três números extraídos da *Suíte* concluída em 14 de dezembro de 1975, que, na ocasião do certame, ou seja, em 1978, não havia sido editada ou

estreada. O compositor não se recorda de quais movimentos da *Suíte* foram escolhidos para fazer parte das *Três peças*.

A partitura editada de *Ciclo* informa que a composição data do ano de 1977, período no qual Maria Helena Rosas Fernandes se bacharelou em Composição e Regência pela Escola Superior de Música Santa Marcelina, SP. Tal constatação nos leva a crer que *Ciclo* foi escrito objetivando cumprir com um dos requisitos para a conclusão do citado curso. A partitura manuscrita de *Fantasia* informa que a composição data do ano de 1977, período no qual Gilberto de Carvalho estudava no curso de Composição e Regência da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, MG. Tal constatação nos leva a crer que também a *Fantasia* foi escrita objetivando cumprir com um dos requisitos para a conclusão de um Bacharelado.

O catálogo de obras de LINA PIRES DE CAMPOS (2007) informa que durante o ano de 1977 estava “em preparação” uma obra para violão intitulada *Ponteio e Toccatina*. Muito provavelmente, com a finalidade de participar do *Concurso*, a autora incluiu uma *Introdução* ao díptico. Por um motivo que até o presente momento não pudemos esclarecer, a obra da compositora que veio a ser publicada pela EIV consta apenas de *Ponteio e Toccatina*, enquanto o autógrafo da partitura inscrita no certame contém três movimentos: *Introdução, Ponteio e Toccatina*.

É significativo também que, aos olhos da crítica, um aspecto aproxima *Ponteio e Toccatina* e *Verdades*: para executá-las é necessário que o intérprete possua domínio da técnica instrumental. Ou, em outras palavras, ambos os compositores obtiveram êxito em propor desafios que ampliassem o domínio dos recursos técnicos e sonoros do violão. Sabemos que Campos possuía uma trajetória consistente como compositora de estética nacionalista; e que Côrtes era um jovem violonista, explorando novas possibilidades sonoras oferecidas por um instrumento cuja técnica dominava com desenvoltura. Devemos considerar, porém, dois outros aspectos.

Primeiramente, o fato de ambos terem recebido menção honrosa demonstra que não se sustenta a hipótese de a formação acadêmica na área da composição musical ser um pressuposto suficientemente válido para alcançar domínio dos fundamentos das técnicas composicionais, aspecto passível de ser considerado relevante para selecionar e premiar os participantes de um “*concurso de composição de música erudita*”. Em segundo lugar, as obras citadas refletem, de maneira singular, um possível embate entre valorizar, de um lado, peças que se mantenham dentro da tradição e dos princípios da música nacionalista ou, de outro, aquelas que tendem a romper com essa tradição, utilizando princípios da música vanguardista.

Tal singularidade é observada também ao compararmos a trajetória dos compositores de *Suíte mirim* e *Repentes*, ambas vencedoras do certame. Segundo Kaplan (2004), foi somente a partir da *Suíte mirim* que começou a levar a sério sua atividade como compositor, pois, até então, “realizara tentativas que, salvo algumas raras exceções, terminavam na lixeira”. Devido ao resultado obtido no *Concurso*, sua atitude mudou. O fato de ter concorrido com compositores consagrados (Ernst Widmer, Guilherme Bauer e Maria Helena Rosas Fernandes) valorizou inegavelmente o prêmio recebido e, ainda conforme Kaplan, esse acontecimento foi determinante para sua carreira como compositor, pois lhe deu “a certeza de que os ‘rabiscos’ que costumava escrever nas horas vagas, tinham algum valor”.

Ao contrário, Pedro Cameron, à época, além do livro didático *Estudo programado para violão*, publicado pela EIV em 1978, já há havia composto outras três obras para violão: *Perspectivas*, segundo lugar no *Concurso internacional de composição para violão*, re-

alizado entre os anos 1975 e 1976, e publicado pela editora alemã Zimmermann em 1976; duas *Peças*, de 1971; e *Trilogia*, segundo lugar no *I Concurso nacional de composição – prêmio Isaías Sávio*, realizado em 1977. De tal ponto de vista, parece uma consequência lógica e inevitável que a obra *Repentes* tenha obtido o primeiro lugar no *Concurso*, pois pertence a um compositor e violonista com experiência prévia e bem-sucedida em certames que premiavam obras para violão. Tal situação difere bastante daquela na qual Kaplan se encontrava: um pianista, que se iniciava na carreira de compositor.

Evidentemente, porém, para o *Concurso* convergem múltiplas esferas de atividades ligadas a produção musical erudita brasileira (instituições, compositores, editores e instrumentistas, por exemplo), todos interessados em obter ganhos com o seu sucesso. Reunindo os diversos aspectos analisados, concluímos que o *corpus* estudado expressa a produção de uma parcela de compositores brasileiros com trajetórias distintas que, para atingir seus objetivos, escreveram obras que, acima de tudo, lhes agradaram e refletiam coerentemente suas próprias convicções estéticas. Portanto, além de um mecanismo institucional para consolidar a trajetória das entidades patrocinadoras, revela-se a tendência de consagrar uma parcela considerável de nomes ligados às correntes vanguardistas (Côrtes e Cameron, por exemplo), representadas também por membros da banca julgadora (Krieger e Nobre, por exemplo); embora não se descarte nomes cuja obra se notabiliza pelo diálogo com aspectos da música popular e folclórica (Campos e Kaplan, por exemplo), representados também por membros da banca (Souza Lima e Schmidt).

Em tal contexto, durante o período examinado, a expectativa em relação ao papel que a música erudita brasileira deveria desempenhar no contexto da cultura nacional passa pela sua capacidade de estabelecer um diálogo com a contemporaneidade. Ou seja, embora não se explicita ou explique de que maneira, os autores aqui arrolados, e também os organizadores do *Concurso*, almejavam apontar os caminhos a serem trilhados pela música erudita brasileira na busca de um motivo de Arte e Cultura nacional. Surge assim a indagação: em que medida a música erudita brasileira expressa e faz representar os anseios da sociedade brasileira? Ou, por outra, qual o setor da sociedade brasileira se faz representar pela música erudita brasileira?

O *Concurso* teve como destinatários imediatos compositores brasileiros atuantes, fomentando e ampliando as oportunidades para divulgar sua produção através da edição de partituras. Por outro, verificamos que o repertório premiado visava alcançar instrumentistas, intérpretes pianistas ou violonistas, interessados em executar música brasileira contemporânea. Ao mesmo tempo, o certame deveria repercutir também entre um público amplo de consumidores, que frequentam as salas de concerto, bem como entre a crítica que, além de ratificar o resultado, assume o papel de árbitro, defensor e protetor, dos interesses da música erudita no panorama da cultura nacional.

Em tal contexto, supomos ser o repertório premiado no *Concurso* aquele que melhor atendeu a parâmetros compatíveis não só com as regras de competitividade no mercado nacional de venda de partituras, representado pela EIV, mas também com a Política Cultural adotada pelo Governo brasileiro, representado pelo INM. Ou seja, se, de um lado, o perfil de tais instituições (EIV, uma empresa privada, e o INM, um órgão público) pode se confundir com os interesses daqueles que estão a sua frente, de outro, para o certame convergem múltiplas esferas envolvidas com a produção e circulação da música brasileira erudita da época. Por exemplo, compositores (membros da banca e concorrentes), patrocinadores (EIV e INM), críticos (que julgaram e descreveram acontecimentos e obras), pesquisadores (que analisaram e teceram generalizações sobre o repertório) e intérpretes (os pianistas e os violonistas que se habilitaram a executar o repertório).

Considerações finais

O *Concurso* se configura aqui, sobretudo, como uma estratégia para afirmar determinadas aspirações a respeito da música erudita brasileira contemporânea. Vinculada ao MEC, a Funarte foi instituída em 1975 e, entre as diversas ações desenvolvidas, realizou o *Concurso*, em copatrocínio com a EIV durante o biênio 1978/1979 na cidade do Rio de Janeiro. O conjunto de obras premiadas no certame é representativo da produção musical erudita brasileira da época, pelo menos do ponto de vista adotado pelo corpo de jurados do qual participaram figuras proeminentes do setor musical. Ao mesmo tempo, as obras que vieram a ser publicadas pela EIV e gravadas em *long-play* passaram a ser objeto do interesse da crítica especializada, que as situou do ponto de vista das expectativas contemporâneas a respeito da música erudita brasileira no panorama da Cultura Brasileira.

Em tal contexto, verificamos que a disputa, quando da realização do *Concurso*, se materializa nos prêmios em dinheiro e o contrato com a EIV para a publicação das obras, mas também, ao mesmo tempo, está em jogo uma espécie de selo, ou marca, de “Música Erudita”, segundo a visão do INM, encarregado pela Funarte, setor do MEC, de atender aos anseios do Governo Federal em relação à Arte e à Cultura brasileira contemporânea. As obras premiadas atenderam não só às necessidades expressivas de seus compositores, mas também às expectativas dos setores que promoveram o certame. Entre tais expectativas, fica a certeza de que o repertório premiado não se destinava ao intérprete altamente instruído do ponto de vista da técnica pianística ou violonística, nem deveria explorar os recursos mais avançados da escrita contemporânea.

Em resumo, ao contrário da tendência presente nos primórdios do século XX de se defender uma música erudita “do Brasil”, ao final da década de 1970, torna-se necessário uma música erudita “para o Brasil”, ou seja, que atinja uma parcela cada vez mais significativa e ampla do público. Por exemplo, o evento foi recebido pelos comentaristas como uma alternativa válida para se ampliar a inserção da música erudita no panorama cultural brasileiro, atendendo aos anseios de compositores, de intérpretes e de um público amplo de interessados. Pressupomos, por conseguinte, que, além da quantia em dinheiro e dos benefícios diretos decorrentes da premiação, para os inscritos estava em jogo a capacidade de se adequar ao regulamento do certame, atender aos critérios da banca julgadora e atingir os interesses dos patrocinadores, duas prestigiosas entidades de perfil muito diverso.

Ao especularmos sobre a contribuição do INM, valorizamos a entidade, quaisquer que sejam as conclusões a respeito dos méritos ou deméritos de iniciativas como a do *Concurso* aqui apresentado. Através de novas pesquisas, alcançaremos uma consciência mais profunda, ainda que não necessariamente linear, das peculiaridades do período e do papel desempenhado pela Funarte e, em especial, pelo INM no que diz respeito às disputas por afirmar convicções de ordem estética. De tal ponto de vista, o cosmopolitismo do repertório contemporâneo (experimental ou vanguardista) pode ser encarado excessivamente preso a modelos já ultrapassados como o dodecafonismo e o serialismo.

Referências

BAPTISTA FILHO, Zito. Com som e selo da Funarte, uma notícia do Brasil atual, *O Globo*, Rio de Janeiro, ano 61, n.18.914, Segundo Caderno, p. 3, 25 ago. 1985.

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

ESCOLAR, Ailton. *Música nova do Brasil: Sérgio Assad, violão* (texto do encarte). Rio de Janeiro: Funarte, p1980. 1 LP MMB 81.022.

FRANÇA, Eurico Nogueira. Festival Villa-Lobos/novembro 1980/21º ano de ausência (1959-1980)/MEC - SEAC - Museu Villa-Lobos. Catálogo. Rio de Janeiro, 1980. 84p.

HORTA, Luiz Paulo. A prata da casa. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 95, n.140, Caderno B, p. 3, 26 ago. 1985.

KAPLAN, José Alberto. Livreto do CD *Obras para piano*. PROCULT, 2004.

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

LINA PIRES DE CAMPOS: *catálogo de obras*. (Brasília: Ministério das Relações Exteriores – Departamento de Cooperação Cultural, Científica e Tecnológica, 1977).

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

MIRANDA, Ronaldo. Piano e violão no concurso da Vitale. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 88, n.315, Caderno B (Música/Em pauta), p. 2, 19 fev. 1979.

MIRANDA, Ronaldo. Um quarteto redescoberto. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 100, n.80, Caderno B (Música/Em pauta), p. 2, 27 jun. 1980.

MORAES, J. J. de. Um bom projeto da Funarte, mas que deve melhorar. *Jornal da tarde*, São Paulo, ano 17, n.5075, Divirta-se, p. 12, 24 jun. 1982.

SILVA, Flávio. *Ruth Serrão, piano* (texto do encarte). Rio de Janeiro: Funarte, p1984. 1 LP MMB 84.036.

Clayton Vetromilla - Professor de Violão no Instituto Villa-Lobos da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Atuou também na Escola de Música da Universidade do Estado de Minas Gerais e no Conservatório de Música da Universidade Federal de Pelotas. É Doutor em Música pelo PPGM da UniRio, tendo concluído o Bacharelado em Música na Universidade Federal de Minas Gerais e o Mestrado em Música (Práticas Interpretativas - Violão) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro.
