

Encontro anual de
INICIAÇÃO 
CIENTÍFICA DA UNESPAR

**NACIONAL VERSUS ESTRANGEIRO: POLÍTICAS CULTURAIS NO PERÍODO 1966-1975
E O CASO DAS OBRAS *RITMATA*, *MOMENTOS I* E *LIVRO PARA SEIS CORDAS*.**

Eric Henrique Moreira Evangelista (PIC, Fundação Araucária)
Unespar/Campus Curitiba I – Escola de Música e Belas Artes, ericchhenrique@yahoo.com.br
Fabio Guilherme Poletto (Orientador), fabio.poletto@unespar.edu.br
Unespar/ Campus Curitiba I – Escola de Música e Belas Artes I

RESUMO: Esta pesquisa aborda três composições escritas para violão solo em 1974: *Ritmata*, *Livro Para Seis Cordas* e *Momentos I*, dos compositores Edino Krieger (1928), Almeida Prado (1943-2010) e Marlos Nobre (1939), respectivamente. Essas obras tiveram gravação, edição e divulgação no exterior viabilizadas pelo Ministério das Relações Exteriores do Brasil, em processo intermediado pelo violonista Turíbio Santos. Parte deste trabalho visa mapear historicamente as Políticas Culturais existentes no período em questão e, mais especificamente, suas diretrizes para a difusão de obras musicais no exterior, a partir da pesquisa de documentos oficiais e consulta à bibliografia especializada. Em segundo momento, os registros em partitura das obras são abordados panoramicamente buscando avaliar seus elementos musicais mais evidentes. Este esforço analítico se configura a partir da escolha de características de linguagem ligadas a três parâmetros básicos: (i) duração, (ii) altura, (iii) intensidade, por sua vez, relacionados com as estratégias de notação musical empregadas pelos compositores. Finalmente, a pesquisa busca cotejar os objetivos das Políticas Culturais relativos à divulgação de obras musicais no exterior com as características mais evidentes das obras efetivamente divulgadas. Postas lado a lado, essas duas frentes de investigação indicam novas possibilidades para a compreensão das relações entre Música e Identidade Nacional no Brasil da segunda metade do século XX.

Palavras-chave: Música no Brasil. Nacional/Estrangeiro. Políticas Culturais.

INTRODUÇÃO

Este texto está dividido em dois tópicos, que apresentam resultados da pesquisa nas seguintes frentes: (i) Políticas Culturais durante o período 1966-1975, com ênfase na avaliação das diretrizes para a divulgação musical do Brasil no exterior. Contempla o mapeamento dos principais documentos oficiais que instituíram as bases para as Políticas Culturais do regime militar brasileiro em constante remissão às análises da bibliografia especializada sobre o tema. (ii) Avaliação das características construtivas das obras musicais, com base na análise de conjuntos de parâmetros ligados a duração e altura.

POLÍTICAS CULTURAIS DURANTE O REGIME MILITAR

As composições investigadas nesta pesquisa tiveram sua divulgação viabilizada no começo do governo do general Ernesto Geisel (1974-1979), penúltimo militar a ocupar o cargo de Presidente da República. O governo Geisel iniciou o processo de abertura democrática, que culminaria com a entrega do poder a um governo civil em 1985. Segundo Hingst (2013), as disputas entre os candidatos

Encontro Anual de Iniciação Científica da Unespar

da ARENA e MDB nas eleições presidenciais de 1974 apontaram sinais evidentes de desgaste do regime militar, sendo que “foram as primeiras eleições a demonstrar claramente a profunda rejeição ao regime militar” (2013, p. 164). Neste contexto, o governo Geisel tomou a cultura como vetor privilegiado para reaproximar setores da sociedade brasileira do governo e amenizar essa rejeição:

Geisel procurou atrair a classe média e certos grupos sociais para perto do regime, de modo a criar uma opinião pública favorável a seus projetos, promovendo a internacionalização de valores, formando uma nova visão de mundo, que fortalecesse o regime materializado, criando instituições e promovendo projetos culturais. (HINGST, 2013, p. 172)

A elaboração de políticas públicas oficiais no âmbito da cultura não foi iniciada no governo Geisel, tendo sido precedida por debates nos anos anteriores. A pesquisa de fontes apontou a existência de um órgão gestor da cultura denominado Conselho Federal de Cultura (1966) e de pelo menos três importantes projetos governamentais relativos à área: “Serviço Nacional de Música” (1969), o “Programa de Ação Cultural” - PAC (1973), e a “Política Nacional de Cultura” - PNC (1975). Uma análise panorâmica das principais diretrizes previstas nestas iniciativas pode fornecer maiores indicativos sobre as características das políticas culturais dos governos militares.

Conselho Federal de Cultura (1966)

O Conselho Federal de Cultura (CFC) foi criado pelo Decreto-Lei nº 74, de 21 de novembro de 1966, no governo do presidente Castello Branco (1900-1967), tendo gerenciado políticas culturais no Brasil até 1990. Segundo Calabre (2006), entre as responsabilidades do CFC constam, por exemplo, a liberação de auxílio financeiro, análises de projetos de leis e o estímulo à criação de Conselhos Estaduais de Cultura. O Conselho era composto por um colegiado de 24 membros representando as áreas de artes, letras e ciências e diretamente escolhidos pelo Presidente da República.

Segundo Paz (2011), o Conselho Federal de Cultura e o Ministério das Relações Exteriores dividiam responsabilidades no esforço conjunto de difusão da cultura produzida no Brasil, sendo o primeiro um órgão colegiado de suporte e o segundo, um organismo executor de políticas. Paz ainda afirma que “outra atribuição prevista para o Conselho em seu decreto de criação era auxiliar a realização de exposições, debates e festivais que promovessem a divulgação cultural e aprimorassem o conhecimento sobre regiões brasileiras, no país e no exterior” (2011, p. 32). Ao mesmo tempo, Paz revela que “no exterior as atividades de promoção da cultura nacional dependiam da iniciativa do Ministério das Relações Exteriores, que geralmente solicitava a colaboração de membros do Conselho Federal de Cultura em congressos e ou encontros internacionais sobre questões culturais” (2011, p.

Encontro Anual de Iniciação Científica da Unespar

33). Desta forma, percebe-se que, no âmbito da política externa, os esforços conjuntos do Conselho Federal de Cultura e do Ministério das Relações Exteriores viabilizavam a realização de eventos de todo tipo, objetivando construir determinado tipo de imagem da cultura realizada no Brasil. Para Paz (2011, p. 33), estes esforços tinham a clara intenção de “dar mais visibilidade à produção cultural nacional, [e] construir uma imagem positiva do país”. Contudo, percebe-se que, o escopo desta política pública era demasiado amplo, prevendo o estímulo às “manifestações culturais” sem delimitar ações específicas para as diferentes linguagens artísticas. Três anos mais tarde, essa preocupação ganharia corpo, na área da música, com a tentativa de criação de uma agência específica, o Serviço Nacional de Música.

Serviço Nacional de Música (1969)

O Serviço Nacional de Música concretizaria ambicioso projeto para a criação de uma agência de fomento, cujo principal objetivo seria fomentar a estruturação de sistema para a criação e circulação de obras musicais no país. Sua gestação indica preocupação defensiva do regime militar com a criação, disseminação e proteção da “música brasileira”¹. De forma mais particular, o Serviço Nacional de Música passava a constar como a agência responsável por divulgar a “música brasileira” no exterior, agora em conjunto com o Itamaraty, organismo central do Ministério das Relações Exteriores². Contudo, não obstante sua ambição inicial, o Serviço Nacional de Música, nunca passou do status de projeto. Segundo Vetromilla (2011), os planos de criação da agência chegaram a ser divulgados na imprensa, mas nunca foram efetivados. Entretanto, esse projeto revela que desde 1969 o regime militar estabeleceu esforços oficiais no sentido de disciplinar a produção e circulação de música no país, e, simultaneamente, difundir suas concepções de “música brasileira” no exterior.

¹ Segundo Vetromilla (2011, p.4), os principais objetivos do Serviço Nacional de Música seriam: Incentivar a criação musical brasileira e sua difusão; Promover nos centros culturais do país espetáculos de óperas e bailados, concertos sinfônicos, concertos de música de câmara, corais, recitais de música erudita, popular e folclórica; Promover pesquisas sobre Música e Dança do Brasil; Promover a gravação de obras musicais bem como a sua retransmissão em programas radiofônicos e de TV; Promover a organização e criação de orquestras sinfônicas, conjuntos de câmara, bandas e coros; Promover junto com o Itamaraty a difusão de Música Brasileira no exterior; Auxiliar, mediante convênios, a função e assistência de bandas de música e conjuntos musicais nos Estados e territórios, auxiliando-os na aquisição e reparo do instrumento respectivo; Estimular em todo o país a formação da musicotecas e fonotecas; Organizar edições periódicas de catálogos musicais, musicográficos e fonográficos de Música Brasileira.

² Pode-se perceber que a definição do Ministério das Relações Exteriores como órgão responsável pela divulgação da *cultura brasileira* no exterior foi constantemente reforçada nos documentos oficiais, com a estruturação de programas, projetos e estruturas burocráticas específicas para a música, como o *Departamento de Cooperação Cultural, Científica e Tecnológica*, por exemplo.

Encontro Anual de Iniciação Científica da Unespar

Diretrizes para uma Política Nacional de Cultura (1973)

Esse documento apresentado em 1973, propôs a separação das áreas de educação e cultura, levando à criação do Ministério da Cultura, que teria mais expertise para a execução de projetos culturais. Segundo Paz, essas *Diretrizes* estabeleceram “um conjunto de normas, programas e projetos sobre a ação do Estado na área, incluindo a **defesa do patrimônio**, o incentivo à criatividade e a difusão da cultura” (2011, p. 119 - 120, grifo nosso). Sua proposição foi importante, pois serviu como base para a concretização da Política Nacional de Cultura, a partir de 1975.

Programa de Ação Cultural (1973)

Esse programa foi lançado em 1973 pelo então ministro da Educação e Cultura Jarbas Passarinho. Seu principal desdobramento consistiu, segundo Hingst (2013, p. 168), em tornar-se “um campo de experiência para a construção institucional do regime e um espaço para o debate dos rumos que deveriam tomar a política cultural oficial”. Este documento é revelador de uma das principais preocupações que impregnaram as políticas culturais dos governos militares: a ideia de integração da “cultura brasileira” através de um calendário de eventos culturais com espetáculos nas áreas de música, teatro, circo, folclore e cinema. Calabre (2005) aponta que o Programa de Ação Cultural previa a realização de intercâmbios de artistas dentro do Brasil, estimulando manifestações regionais e o fortalecimento da produção cultural *nacional*. Calabre ainda afirma que “a política nacional de cultura, segundo o documento *Diretrizes*, deveria estar pautada sobre três objetivos básicos: a **preservação** do patrimônio cultural, o **incentivo** à criatividade e a **difusão** das criações e manifestações culturais” (2006, p. 95, grifo nosso). Assim, este documento revela os três eixos essenciais que pautaram a construção das políticas culturais ao longo dos governos militares, e que tomariam forma a partir de 1975.

Política Nacional de Cultura (1975)

A estruturação de uma Política Nacional para a área cultural se constitui corolário dos debates empreendidos no âmbito governamental desde praticamente o início do regime militar, confirmando processo de maturação de ideias e projetos.

Apesar de ter sido elaborada somente em 1975 uma “Política Nacional de Cultura” a ideia de um plano nacional para a cultura já era motivo de discussão desde a criação do Conselho Federal de Cultura, em 1966. (PAZ, 2011 p. 108).

Encontro Anual de Iniciação Científica da Unespar

A leitura crítica do documento oficial da *Política Nacional de Cultura*³ revela dois temas extremamente caros à ideologia militar, por sua vez, expressos sob forma de políticas para a área cultural. O primeiro diz respeito à noção de *cultura brasileira*, definida como:

produto do relacionamento entre os grupos humanos que se encontraram no Brasil provenientes de diversas origens. Decorre do sincretismo verificado e do surgimento, como criatividade cultural, de diferentes manifestações que hoje podemos identificar como **caracteristicamente brasileiras**, traduzindo-se num sentido que, embora nacional, tem **peculiaridades regionais**. (BRASIL, 1975, p.16, grifos nossos).

O segundo tema revela certa preocupação defensivista em relação à *cultura brasileira*, considerada um patrimônio constantemente ameaçado pelos influxos do exterior:

imprimir maior desenvolvimento à criação e à difusão das diferentes manifestações da cultura, **tendo-se sempre em vista a salvaguarda** dos nossos valores culturais, **ameaçados** pela **imposição maciça**, através dos novos meios de comunicação, **dos valores estrangeiros**. (BRASIL, 1975, p.25, grifos nossos)

As perspectivas observadas nestes documentos oficiais revelam o caráter geral das políticas culturais propostas pelos diferentes governos militares desde o golpe de estado de 1964. Hingst (2013) enfatiza como “nacionalista e protecionista” o caráter do documento. Por sua vez, Ortiz (2003) avalia que após o processo de extinção das atividades culturais “subversivas”, o Estado autoritário procurou desenvolver uma política nacional de cultura. Assim, promoveu uma série de ações nos diversos setores culturais no sentido de organizar e administrar a cultura em suas variadas expressões (criação de órgãos e conselhos, etc.). Ortiz (2003) defende ainda que a ação estatal também foi normativa, no sentido de disciplinar a produção e distribuição dos bens culturais (regulamentação das carreiras profissionais, incentivos financeiros, obrigatoriedade de parcelas mínimas de produção nacional, etc.). Contudo, observa que o estímulo estatal e a própria dinamização econômica, responsável pela criação dos mercados de massa contradizem outro movimento, inerente ao caráter autoritário do novo governo, que operava através da censura aos produtos culturais. Desta forma, o estímulo oficial à área cultural por meio da elaboração de políticas específicas de fomento caminhou *pari passu* com estruturas já consolidadas de controle governamental da área no país, notadamente a censura seletiva das manifestações artísticas.

³ O documento da *Política Nacional de Cultura* é dividido em nove partes: 1 - *Introdução*; 2 - *Política: concepção básica*; 3 - *Cultura Brasileira*; 4 - *Fundamentos*; 5 - *Diretrizes*; 6 - *Objetivos*; 7 - *Componentes Básicos*; 8 - *Ideias e Programas*; e 9 - *Formas de Ação*. BRASIL, 1975.

Encontro Anual de Iniciação Científica da Unespar

Neste cenário, e a partir da constatação da existência de estímulo oficial conferido à divulgação das composições para violão em foco nesta investigação, é necessário considerar se e como essas obras indicam efetivamente o esforço em divulgar os ideais de brasilidade sugeridos pelas políticas oficiais.⁴ Mais precisamente, convém observar quais são as principais faturas composicionais contidas nessas obras e em que medida elas sugerem traços *nacionais*, bem como interferências de elementos *estrangeiros*.

ANÁLISE PANORÂMICA DAS OBRAS MUSICAIS

Harmonia e Melodia

O registro das alturas enseja diferentes modos de tratamento da linguagem musical, notadamente a harmônica e melódica. Neste tópico serão discutidas características gerais referentes aos seguintes parâmetros harmônicos e melódicos presentes nas obras: *dodecafonismo*; *harmonia quartal*.

Dodecafonismo⁵

Para Gado (2005), a utilização do princípio dodecafônico por compositores brasileiros se iniciou por volta de 1939, devido ao contato da geração de Cláudio Santoro, Edino Krieger, Eunice Katunda e Guerra Peixe com o compositor alemão *Hans-Joachim Koellreutter* (1915-2005), e a estruturação do grupo Música Viva. Gado ainda afirma que a produção ligada ao Música Viva tendia para “[...] a música sem centro tonal, serial e de técnica de doze sons” (2005, p. 21).

O compositor Marlos Nobre também travou contato com esse princípio dodecafônico via Koellreutter, como menciona Silva (2007, p. 13), após “[...] realizar um curso de um mês com o famoso compositor alemão num festival de música na cidade de Teresópolis”. Silva ainda pondera

⁴ Para uma avaliação crítica do processo de encomenda das obras aos seus respectivos autores e o papel dos organismos de fomento ligados ao Ministério das Relações Exteriores, ver EVANGELISTA, Eric. 2012. Disponível em: http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/simposio/violao2012/artigos/10eric_evangelista_obras_encomendadas_por_turibio.pdf acesso em 20/07/2015.

⁵ O conceito de dodecafonismo é descrito por Sadie (1994, p. 271 - 272) como: “a música construída de acordo com o princípio de composição com base na escala de 12 notas, enunciado separadamente por Hauer e Schoenberg no início dos anos 20. Esse princípio consiste em um sistema de organização de alturas de uma obra (ou trecho musical), no qual as 12 notas da escala cromática apresentam a mesma importância. Assim, as 12 notas são arrumadas numa ordem particular formando uma série que serve de base para a composição. O dodecafonismo influenciou diversos compositores ao longo do século XX, que o aproveitaram como recurso composicional para criação e/ou desenvolvimento de suas obras”.

**Encontro Anual de Iniciação Científica
da Unespar**

que: “Koellreutter introduziu várias novas correntes da **música europeia** no Brasil” (2007, p. 13, grifo nosso).

As composições *Ritmata* e *Momentos I* utilizam de maneira bastante particular o princípio dodecafônico, como se pode observar nos seguintes exemplos:

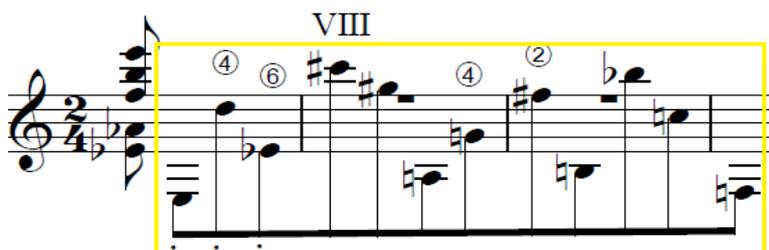


Fig.01⁶. *Ritmata* - trecho dodecafônico.

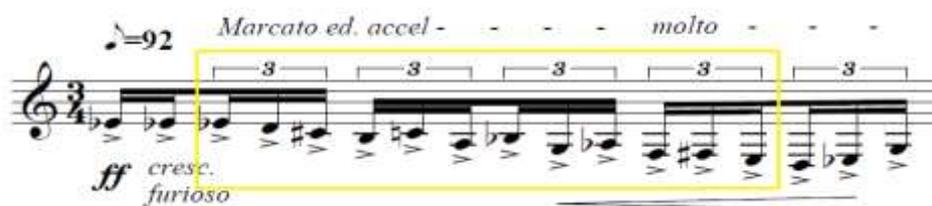


Fig.02. *Momentos I* - trecho dodecafônico.

Na figura 1 acima, o compositor Edino Krieger trabalhou a série explorando saltos com intervalos de sétima, resultando em uma tessitura maior do que o trecho dodecafônico da obra de Marlos Nobre. Já na figura 2, o trecho destacado em *Momentos I* apresentou a série que acontece em apenas uma oitava, onde também ocorrem sucessões intervalares de segundas menores. Abaixo segue a figura 3 exemplificando os saltos de sétima provenientes desse trecho e a figura 4 elucidando as sucessões de intervalos de segunda menor:

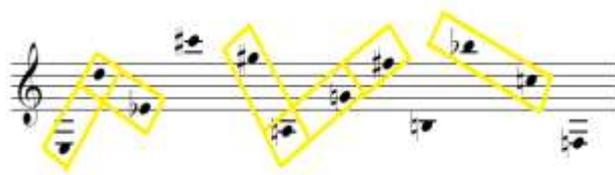


Fig.03. *Ritmata* - saltos intervalares de sétima em trecho dodecafônico.

⁶ Esta e todas as demais figuras inseridas ao longo do texto foram produzidas em software de edição *Sibelius*, com base nas partituras originais das obras.

**Encontro Anual de Iniciação Científica
da Unespar**

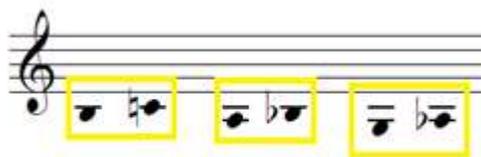


Fig.04. *Momentos I* - segundas menores em trecho dodecafônico.

Como se pode observar nos exemplos citados, cada obra utiliza deste princípio composicional, em variados graus de elaboração, ainda que não se possa considerá-las como totalmente dodecafônicas, pelo fato do princípio ser empregado em trechos isolados. Não obstante, sua presença, ainda que periférica, indica pleno conhecimento e adesão a este princípio.

Harmonia Quartal⁷

A utilização de harmonias quartais se iniciou com compositores do início do século XX, como espécie de reação ao legado do tonalismo. Os princípios da harmonia tradicional (triádica), segundo Sadie (1994, p. 407) “[...] foram questionados: por compositores como Bartók, o qual (inspirado pela música folclórica da sua região de origem) construiu acordes baseados no intervalo de 4^a”. É importante ressaltar que a harmonia baseada em intervalos de quartas pode ser explorada no violão devido à afinação do instrumento, que é quase em sua totalidade formada por esses intervalos, com exceção da terceira corda (Sol4) para segunda corda (Si4) que é uma terça maior.

A utilização de harmonia quartal parece ser um ponto em comum às três composições investigadas, que utilizam acordes com essas relações intervalares, fato que nos leva a hipótese da consciência dos compositores sobre recursos idiomáticos do violão. Em *Ritmata*, observa-se a recorrência desses acordes em diferentes trechos da obra, como se pode verificar nas figuras 05 e 06 abaixo:

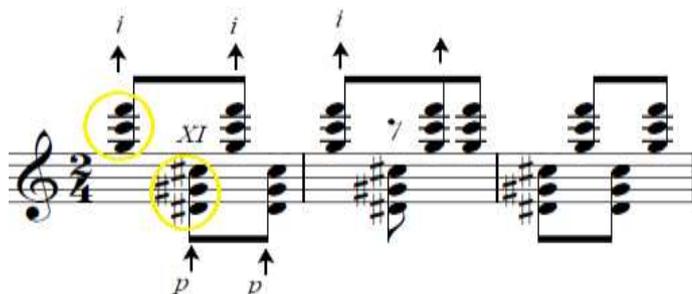


Fig. 05. *Ritmata* - acordes com intervalo de 4^a, enfatizados pelo ritmo. A estrutura desses acordes é determinada pela utilização de quartas justas Re#4 - Sol#4; Sol#4 - Dó#5 e Sol5-Dó6; Dó6-Fá6.

⁷ Definida por Kostka (2004, p. 488-489) como um “tipo de construção harmônica engendrada pela sucessão de acordes formados pela sobreposição de intervalos de quartas, que são distintos dos acordes de sobreposições de terças, provenientes da harmonia tradicional”.

**Encontro Anual de Iniciação Científica
da Unespar**

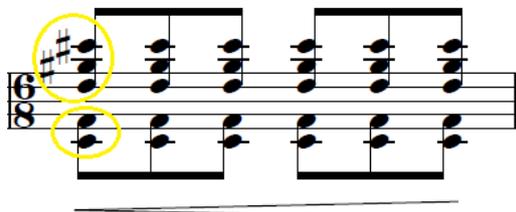


Fig. 06. *Ritmata* - acordes com intervalo de 4ª. Duas quartas justas (Dó4-Fá4/Sol#5-Dó#6) e uma quarta aumentada (Ré5-Sol#5) também enfatizados pelo ritmo.

Em *Momentos I*, esse tipo de construção harmônica também foi utilizado, como podemos identificar nas figuras 07 e 08 a seguir:

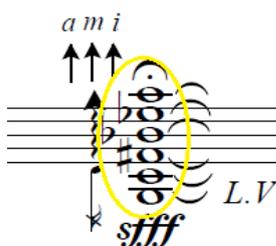


Fig. 07. *Momentos I* - acorde com cinco sobreposições de intervalos de quartas, no qual ocorrem: duas quartas aumentadas (Do4-Fá#4/ Mib5-Lá5); duas quartas justas (Sol3-Dó4/ Sib4-Mib5); e uma quarta diminuta (Fá#4-Sib4); enfatizadas pela indicação de dinâmica.

Ou ainda, em *Momentos I*, construções como a observada abaixo:

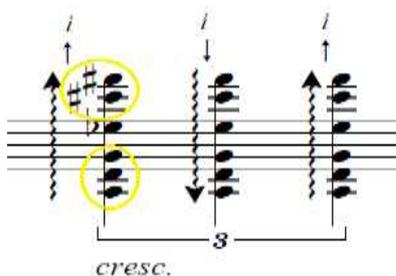


Fig. 08. *Momentos I* - Acorde com três intervalos de quartas justas (Lá3-Ré4/Ré4-Sol4/Dó#6 - Fá #6).

Na obra *Livro para seis cordas*, nos movimentos *Discurso* e *Memória*, é possível observar dois intervalos de quartas justas, enfatizados pelo ritmo e a técnica do *rasgueado*.

Encontro Anual de Iniciação Científica da Unespar

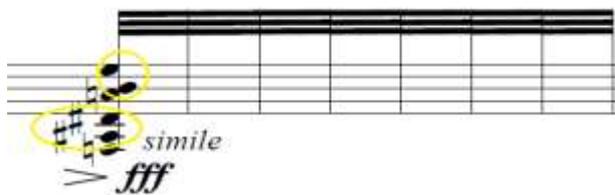


Fig.09. *Livro para seis cordas* - acorde com intervalo de 4ª justa – (Lá#3-Ré4/ Si4-Mi5)

Ritmo

Para Sadie (1994), o ritmo constitui elemento básico da música, juntamente com harmonia e melodia. Este parâmetro expressa as diferentes subdivisões do tempo musical, principalmente por meio de duração e ênfase. Neste tópico, são abordados alguns elementos constitutivos do trabalho rítmico estruturado nas três obras, a partir dos seguintes eixos: (i) fórmula de compasso; (ii) andamentos e discurso rítmico.

Fórmula de compasso

A fórmula de compasso é identificada historicamente como indicação importante para a compreensão rítmica da obra. Contudo, a partir da segunda metade do século XX, diversas tendências estéticas internacionais passaram a questionar sua necessidade, entendida como anacronismo ainda ligado ao discurso do tonalismo⁸. Outras relações temporais foram desenvolvidas como a baseada em segundos, recurso utilizado em diversas obras contemporâneas às aqui investigadas⁹. Estas faturas – ausência de fórmula de compasso e proposição de durações baseadas em segundos – caracterizam certa preocupação estilística que esteve em voga no período histórico em questão:

o conceito de música linear, cujo discurso obedece às leis de uma sintaxe tradicional, dá lugar à **música espacial**, em que um **determinado intervalo de tempo** é preenchido por um **espaço sonoro**. (SCARDUELLI, 2007, p.33, grifos nossos)

Concepção que é corroborada pelo violonista Turíbio Santos:

Eu sempre achava que **a maioria das obras contemporâneas, elas tinham, digamos assim, uma rítmica muito difusa** [...] Eram geralmente coisas com tempo lento, com **aglomerados sonoros**, não é? Coisas assim. Os compositores parece que

⁸ Um exemplo importante na literatura para violão é a obra *Canticum* do compositor cubano Leo Brouwer (1939), publicada em 1968.

⁹ Pode-se citar, na literatura para violão, a obra *Pour Guitare* (1975) do compositor canadense Claude Vivier (1948-1983).

Encontro Anual de Iniciação Científica da Unespar

se interessaram muito mais pela atmosfera. (SANTOS, apud MACIEL, 2010, p. 90, grifos nossos).

Andamentos e discurso rítmico

Um elemento que contribui decisivamente na construção de atmosferas sonoras no repertório investigado são os andamentos¹⁰ propostos pelos compositores. Diferentes indicações de velocidade, com mudança repentina de andamento, e mesmo, certa flexibilidade no tratamento das durações são marcas do repertório analisado. Contudo, é possível observar que a estruturação de *aglomerados sonoros* que caracterizariam a música criada em torno do ano de 1974, no entendimento de Turbilio Santos não invalidava a existência de momentos de maior precisão nos ataques, como se pode observar em *Ritmata*:

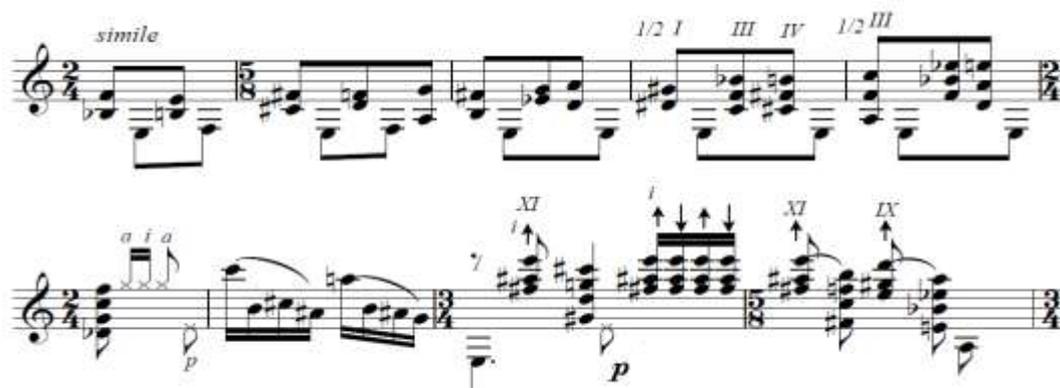


Fig.21. Exemplo da diversidade rítmica em *Ritmata*

Essas características rítmicas também estão presentes na obra *Momentos I*:

chama a atenção a forma como o compositor obteve contrastes rítmicos, intercalando compassos sem indicação de fórmula e repletos de fermatas (obtendo um efeito estático) com outros onde indicações metronômicas são subvertidas por feéricas indicações de aceleração, combinando valores ritmicamente decrescentes com dinâmica em *crescendo*. (SALLES, 2003, p.39)

É também perceptível no repertório da segunda metade do século XX o surgimento de sonoridades que extrapolavam as possibilidades instrumentais tradicionalmente exploradas¹¹. Um

¹⁰ Segundo Sadie (1994, p.341) o andamento de uma música é uma “indicação da velocidade em que uma peça musical deve ser executada. O compositor pode especificar o andamento em termos de unidades métricas por unidade de tempo, o que pode ser aferido por um metrônomo; antes da invenção deste, utilizava-se como referência um pêndulo, a pulsação cardíaca, ou outros meios”.

¹¹ Na literatura para violão pode-se citar a obra *La espiral eterna* (1971), também de Leo Brouwer.

Encontro Anual de Iniciação Científica da Unespar

desdobramento necessário foi a invenção de *bulas*, isto é, de recursos de notação utilizados para a explicação de efeitos que são incomuns à notação tradicional.

Existem fenômenos que não são associados a nenhum sinal gráfico preexistente. Por exemplo, para mostrar o fato de percutir com a ponta dos dedos sobre as costas de um instrumento de cordas, ou ainda de produzir sons no interior da caixa de ressonância de um piano, é preciso necessariamente inventar sinais novos. É por isso que várias partituras contemporâneas são precedidas de “modo de uso” mais ou menos consequentes destinados a explicá-los. (BOUSSEUR, 2014, p.102)

Portanto, é imprescindível pontuar o quanto as obras investigadas remetem à tendência expressiva do momento histórico em que surgiram. O recurso a bulas explicativas, utilizado para o registro de efeitos de repetições de notas, *rasgueados*¹², efeitos percussivos, *pizzicatos*, etc., constitui, portanto, aspecto adicional das conexões apontadas¹³.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa procurou avançar na compreensão das possíveis relações e contradições entre as políticas públicas para a divulgação musical no exterior, instauradas durante o regime militar brasileiro, com as características estilísticas mais evidentes de algumas obras do repertório violonístico surgidas no bojo destas políticas. Desta forma, aprofundou resultados de trabalho anterior, que evidenciou ações e agentes envolvidos no processo de divulgação das obras *Ritmata*, *Momentos I* e *Livro Para Seis Cordas*¹⁴.

Neste trabalho, buscou-se evidenciar o processo de maturação de concepções para a área cultural, gestadas em documentos e projetos desde 1966 e que culminaram na proposição de uma política nacional no ano de 1975. A leitura dos documentos, com apoio da literatura especializada, permitiu verificar o caráter nacionalista e protecionista de tais políticas.

Neste sentido, os resultados das análises panorâmicas do repertório investigado expõem as contradições da política cultural em questão, justamente em função de que a divulgação das obras abordadas parece estar em desacordo com o ideal oficial de difusão de uma determinada concepção de *cultura brasileira* no exterior. O exame de *Ritmata*, *Momentos I* e *Livro para seis cordas* sugere a utilização relativamente consolidada de técnicas e recursos composicionais historicamente associados

¹² Na literatura para violão, o mesmo tipo de notação utilizado em *Momentos I* para a técnica de *rasgueado* foi posteriormente explorada em pelo menos duas outras obras: em *Tellur* (1978), de Tristan Murail (1947), e em *Sequenza XI* (1988), de Luciano Berio (1925-2003).

¹³ Das três obras analisadas, apenas o *Livro para seis cordas* não apresenta a utilização desse recurso.

¹⁴ EVANGELISTA, Eric. 2012. Disponível em: http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/simposio/violao2012/artigos/10eric_evangelista_obras_encomendadas_por_turibio.pdf. Acesso em 20/07/2015.

Encontro Anual de Iniciação Científica da Unespar

a escolas europeias. Mais precisamente, foi possível observar a utilização de princípios de composição dodecafônica, harmonias quartais, indeterminismo, exploração de efeitos e técnicas expandidas, bem como novas possibilidades para sua notação, etc.

Desta maneira, a pesquisa aponta a necessidade de compreensão mais aprofundada de outras questões em jogo no momento histórico, como forma de determinar outros caminhos pelos quais as obras a serem divulgadas eram chanceladas pelos organismos incumbidos de executar essas políticas de divulgação.

REFERÊNCIAS

AGUERA, Fernando. **A influência de Turíbio Santos sobre a peça Rítmata para violão de Edino Krieger: comparação entre manuscrito e versão publicada.** In: Anais do IV Simpósio Acadêmico De Violão Da Embap. Curitiba, 2012. Disponível em http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/simposio/violao2012/artigos/19fernando_aguera_a_influencia_de_turibio.pdf. Acesso em 03 de maio de 2015.

BERIO, Luciano. *Sequenza XI*. Partitura. Universal Edition. 1988.

BOSSEUR, Jean-Yves. **Do som ao sinal.** Tradução: Marco Aurélio Koentopp. Curitiba: Ed. UFPR, 2014.

BRASIL. Ministério da Educação e Cultura. Política Nacional de Cultura. Brasília: MEC, 1975.

BROUWER, Leo. **Canticum.** Partitura. Mainz: Schott's Söhne, 1968.

BROUWER, Leo. **La Espiral Eterna.** Partitura. Mainz: Schott's Söhne, 1973.

CALABRE, Lia. **O Conselho Federal de Cultura, 1971-1974.** Fundação Casa Rui Barbosa, Rio de Janeiro, 2006.

CALABRE, Lia. **Política cultural no Brasil: um histórico.** Salvador, 2005.

EVANGELISTA, Eric Henrique Moreira. **Apontamentos sobre as obras encomendadas por Turíbio Santos: Rítmata, Momentos I, Livro para seis cordas.** In: Anais do VI Simpósio Acadêmico de Violão da Embap. Curitiba, 2012. Disponível em: http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/simposio/violao2012/artigos/10eric_evangelista_obras_encomendadas_por_turibio.pdf. Acesso em 20/07/2015.

GADO, Adriano Braz. **Um estudo da técnica de doze sons em obras selecionadas: Hans Joachim Koellreutter e César Guerra-Peixe.** Dissertação de mestrado. Campinas, 2005.

GRIFFITHS, Paul. **Enciclopédia da música do século XX.** São Paulo: Martins Fontes, 1995.

GRIFFITHS, Paul. **A música moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

**Encontro Anual de Iniciação Científica
da Unespar**

- HINGST, Bruno. **Projeto ideológico cultura no regime militar: o caso da Embrafilme e os filmes históricos e adaptações de obras literárias.** Tese de doutorado. São Paulo, 2013.
- KOTSKA, Stefan. **Tonal Harmony, with an introduction to twentieth-century music-5ed.** Boston – EUA: McGraw-Hill, 2004.
- KRIEGER, Edino. **Ritmata.** Partitura. Paris: Editions Max Eschig, 1975.
- MURAIL, Tristan. **Tellur.** Partitura. Paris: Editions musicales transatlantiques, 1978.
- NOBRE, Marlos. **Momentos I.** Partitura. Paris: Editions Max Eschig, 1975.
- ORTIZ, Renato. **Cultura Brasileira & Identidade Nacional.** São Paulo: Brasiliense, 2003.
- PAZ, Vanessa Carneiro da. **Encontros em defesa da cultura nacional: O Conselho Federal de Cultura e a regionalização da cultura na ditadura civil-militar (1966-1976).** Dissertação de mestrado. Niterói, 2011.
- PRADO, Almeida. **Livro para seis cordas.** Partitura. Paris: Editions Max Eschig, 1975.
- SADIE, Stanley (Ed). **Dicionário Grove de Música.** Edição concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.
- SALLES, Paulo de Tarso. **Momentos I (1974) para violão de Marlos Nobre: síntese e contraste.** Belo Horizonte, 2003.
- SCARDUELLI, Fábio. **A obra solo para violão solo de Almeida Prado.** Dissertação de mestrado. Campinas, 2007.
- SILVA, J. R. T. **Reminiscências Op.78 de Marlos Nobre: um estudo técnico e interpretativo.** Dissertação de mestrado. Salvador, 2007.
- VETROMILLA, Clayton Daunis. **Política cultural nos anos 70: controversa e gêneses do Instituto Nacional de Música da FUNARTE.** In: II Seminário Internacional de Políticas Culturais. Rio de Janeiro, 2011.
- SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE POLÍTICA CULTURAI, 2. Rio de Janeiro: Setor de Estudos de Política e Culturas Comparadas FCRB/MinC, 2011.
- VIVIER, Claude. *Pour Guitare.* Partitura. Quebec: Les Éditions/YPPAN,1975.