

Os Festivais da Guanabara

The Guanabara Festivals

Semitha Heloisa Matos Cevallos¹
spianista@hotmail.com

Submetido em 27/12/2020
Aprovado em 12/05/2021



Resumo

O presente artigo tem por objetivo compor a narrativa sobre as duas únicas edições do Festival da Guanabara, ocorridas em 1969 e 1970, respectivamente. Foram eventos dedicados à música de concerto nos mesmos moldes dos Festivais da Música Popular. Traçar esse discurso só foi possível pela consulta aos jornais, através de artigos jornalísticos dos críticos de música atuantes na época, bem como do material acerca dos festivais disponibilizado pela Funarte, além das gravações ao vivo dos concertos realizados pelo Museu da Imagem e do Som. Por meio desta investigação foi possível constatar a importância dos Festivais da Guanabara, não somente para a história da música de concerto brasileira da segunda metade do século XX, bem como para a narrativa artístico-nacional, trazendo o entendimento de que a “Era dos Festivais” também compreendeu dois eventos da música erudita.

Palavras-chave: I Festival da Guanabara. II Festival da Guanabara Música Contemporânea Brasileira. Edino Krieger. Compositores Brasileiros.

Abstract

Abstract: This article aims to compose the narrative about the only two editions of the Festival da Guanabara, which took place in 1969 and 1970, respectively. They were events dedicated to concert music along the lines of Popular Music Festivals. Tracing this discourse was only possible by consulting the newspapers, through journalistic articles by music critics active at the time, as well as material about festivals made available by Funarte, in addition to live recordings of concerts held by the Museum of Image and Sound. Through this investigation it was possible to verify the importance of the Guanabara Festivals, not only for the history of Brazilian concert music in the second half of the XX century, as well as for the artistic-national narrative, bringing the understanding that the “Era of Festivals” also comprised two classical music events.

Keywords: The 1st Guanabara Festival. The 2nd Guanabara Festival. Brazilian Contemporary Music. Edino Krieger. Brazilian Composers.

¹ Pesquisadora independente. Doutora pela UniRio. Mestre pela UFPR. Pós-Graduada em Performance Solo e Música de Câmara pela Akademia Muzyczna J. I. Paderewskiego, Poznań, Polônia. Bacharel em Piano pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná.

1. Introdução

Os Festivais da Guanabara ocorreram em um período de cerceamento da liberdade de expressão no Brasil, que foi a ditadura, mais especificamente depois do anúncio do AI-5.² A questão cultural, ponto delicado do regime, pois praticamente toda a classe artística era de esquerda, teve seu momento auge, politicamente e musicalmente, nos Festivais da Canção de 1968. Esses eventos da música popular brasileira foram a inspiração para a criação de um festival nos mesmos moldes, mas para a música brasileira de concerto.

2. Os Festivais de Música Popular

A geração de jovens dos anos 1960 queria tomar os rumos do presente em mãos. O que se viu naqueles anos foram organizações de jovens nos Estados Unidos (Festival de Woodstock) e na Europa (Primavera Francesa de 1968) decididos a realizar mudanças. No Brasil a situação era a mesma: ser jovem era um valor, um adjetivo. Eles haviam sido criados lendo, não vendo televisão. Tinham interesse na argumentação, na participação social e política e na mudança de comportamento. Os pensadores de esquerda eram os preferidos, havendo especial interesse em títulos que tratassem de revolução, como *"Revolução na revolução"*, de Régis Debray, *Os pensamentos, de Mao, o Diário, de Guevara* (VENTURA, 2008, p. 55). Além de autores como "Lukács, Goldmann, Adam Schaff, Althusser [...] e Marcuse" (VENTURA, 2008, p. 56).

Neste ano de 1968, no Brasil, os jovens do movimento estudantil usavam as ruas, realizando passeatas para se manifestar contra a ditadura. Essa prática vinha se intensificando ao longo do ano, e esse não era o único problema do governo. A crise se apresentava por todos os setores da sociedade e parecia que a radicalização era a única saída para ambas as partes. O auge da situação seria a decretação do AI-5 em dezembro, mas os problemas somente aumentariam, como, por exemplo, "na última semana de setembro, o III Festival Internacional da Canção transformou a intolerância em espetáculo e a exibiu para todo país – ao vivo e ao som de vaias, mais do que de música" (VENTURA, 2008, p. 178).

Estes festivais ocorreram durante quase vinte anos, de 1965 a 1985, aproximadamente, e foram transmitidos pela televisão para todo o país. O I Festival de Música Brasileira (1965) e o Festival Nacional de Música Brasileira (1966) foram transmitidos pela TV Excelsior. Os II, III, IV e V Festivais de Música Brasileira (1966/67/68/69) foram transmitidos pela TV Record. Os I, II, III, IV, V, VI, VII Festivais Internacionais da Canção (1966/67/68/69/70/71/72) foram transmitidos pela TV Globo. As primeiras edições não tinham uma linguagem específica para o veículo, eram transposições do que ocorria nos programas de rádio, porém televisionado (MELLO, 2003).

2 Pela primeira vez desde 1937 e pela quinta vez na história do Brasil, o Congresso era fechado por tempo indeterminado. O Ato era uma reedição dos conceitos trazidos para o léxico político em 1964. Restabeleciam-se demissões sumárias, cassações de mandatos, suspensões de direitos políticos. Além disso, suspendiam-se as franquias constitucionais da liberdade de expressão e de reunião. Um artigo permitia que se proibisse ao cidadão o exercício de sua profissão. Outro patrocinava o confisco de bens (GASPARI, 2002, p. 340).

O III Festival Internacional da Canção foi um dos principais eventos culturais do ano de 1968, “na noite de 28 [de setembro], no teatro do Tuca, em São Paulo, algumas dúzias de ovos, tomates e bolas de papel – acompanhadas por uma interminável vaia – iam proibir que Caetano Veloso (1942) cantasse *É proibido proibir*, mas em compensação iam provocá-lo a fazer o mais brilhante discurso de sua vida” (VENTURA, 2008, p. 178).

Mas é isso que é a juventude que diz que quer tomar o poder? Vocês têm coragem de aplaudir, este ano, uma música, um tipo de música que vocês não teriam coragem de aplaudir no ano passado! São a mesma juventude que vão sempre, sempre, matar amanhã o velhote inimigo que morreu ontem! Vocês não estão entendendo nada, nada, nada, absolutamente nada. [...]. Se vocês forem... se vocês, em política, forem como são em estética, estamos feitos! (VELOSO, 1968).

A plateia – constituída principalmente de jovens universitários de esquerda – vaiou a música, virou-se de costas para o palco, atirou coisas em cena. Era a manifestação da reprovação para com a figura de Caetano, vista por eles como “*hippie alienado*”. A banda Os Mutantes, que acompanhava Caetano, também se virou de costas para a plateia, continuando a tocar. Esta era a última noite da fase nacional, que classificaria seis músicas para representar o Brasil nas semifinais e finais do Maracanãzinho, no Rio de Janeiro. Caetano não foi classificado. Segue o final do discurso-*happening*.

Me desclassifiquem junto com o Gil! Junto com ele, tá entendendo? E quanto a vocês... O júri é muito simpático, mas é incompetente. Deus está solto! Fora do tom, sem melodia. Como é, júri? Não acertaram? Qualificaram a melodia de Gilberto Gil? Ficaram por fora. Gil fundiu a cuca de vocês, hein? É assim que eu quero ver. Chega! (VELOSO, 1968).

Caetano Veloso e Gilberto Gil (1942) representavam naquele momento um movimento cultural, a Tropicália, que havia lançado suas bases um ano antes, no Festival de Música da Record, cantando as canções *Alegria, Alegria* e *Domingo no Parque*. O movimento remetia à contracultura, à psicodelia, à vertente modernista brasileira, à antropofagia de Oswald de Andrade (1894-1954), ao concretismo, dentre outras referências.

O Brasil era visto como um alegre absurdo, sem saída, condenado a repetir os seus erros e males de origem. Por outro, ao justapor elementos diversos e fragmentados da cultura brasileira (nacionais e estrangeiros, modernos e arcaicos, eruditos e populares), o Tropicalismo retomava o princípio da “antropofagia” de Oswald de Andrade, criada no final dos anos 1920 como forma de sintetizar e criar a partir destes contrastes. O artista, neste princípio, seria um antropófago e, ao “deglutir” elementos estéticos, a princípio diferentes entre si, aumentaria sua força criativa. (NAPOLITANO, 2014, p. 109-110).

Estes conceitos eram diferentes dos da arte engajada da esquerda comunista, que eram mais ligados à corrente nacionalista, aos escritos de Mário de Andrade (1893-1945), à literatura realista e à superação dos nossos males históricos (sociais, culturais e econômicos). A síntese desse movimento foi o lançamento do *long-play Tropicália*,

em junho de 1968, no qual os artistas realizam a fusão de música pop, vanguarda, com música tradicional brasileira, música erudita. Abriam com isso um diálogo das vertentes musicais nacionais com as internacionais, ao mesmo tempo que desconstruíam aquilo que era tido como os “símbolos da cultura nacional”. Nos Festivais de Música do segundo semestre de 1968, “Tropicalismo” já era uma marca, por meio da qual o mercado fonográfico tentava transformar as experiências do grupo baiano em produto de consumo cultural.

Os tropicalistas Caetano e Gil fizeram história nas semifinais do Festival Internacional da Canção e, por isso mesmo, foram desclassificados, mas o que aconteceria na final, no Maracanãzinho, entraria igualmente para a história da música brasileira. “Em termos de comportamento, as 20 mil pessoas do Maracanãzinho não eram diferentes dos seus colegas do Tuca: eles estavam dispostos a promover um festival de vaias ou, como se dizia, um Festivaia, a maior do ano” (VENTURA, 2008, p. 182).

As manifestações públicas eram cada vez mais controladas pelo governo e pelos órgãos de censura, a aglomeração de pessoas era algo perigoso pelas demonstrações que poderiam ocorrer. No caso dos festivais, a vaia era a maneira de o público se fazer presente,³ ser ouvido, fazer parte do espetáculo, ser jurado, aprovar ou desaprovar. Contudo, a vaia não era somente a expressão de despreço estético pelas músicas ou o entendimento dos tropicalistas como alienados, mas também um manifesto político contra o governo e a ditadura.

A final do III Festival Internacional da Canção no Maracanãzinho foi a síntese de um período intenso na história política e cultural do país e a previsão de algo que viria em dezembro: o anúncio do AI-5. Concorriam naquela noite as músicas *Sabiá*, de Chico Buarque (1944) e Tom Jobim (1927-1994), canção interessante, mas fora do contexto político dos festivais; *Caminhando* de Geraldo Vandré (1935), canção musicalmente muito simples, mas com um refrão emocional e a expressão maior do que o público e o país sentiam naquele momento; e *Andança*, de Edmundo Souto (1942), Danilo Caymmi (1948) e Paulinho Tapajós (1945-2013). O autor Elio Gaspari (1944) descreve o que ocorreu em seguida.

As 20 mil pessoas que estavam no Maracanãzinho transformaram-se em coral dessa variante melódica do conceito marighelista de que “a vanguarda faz a ação”. “Sabiá” derrotou “Caminhando”, mas Tom Jobim mal conseguiu tocá-la. A arquibancada vaiou-o por 23 minutos. Talvez tenha sido a mais longa das vaias ouvidas nos auditórios do país. Não era a Tom que se apupava, muito menos ao júri, que deixara “Caminhando” em segundo lugar. A vaia era contra a ditadura, e aquela seria a última manifestação vocalista das multidões brasileiras. Passariam uma década em silêncio, gritando pouco mais do que “gol”. Poucas semanas depois, o governo proibiu a execução de “Caminhando” nas rádios e em locais públicos. Temia que se tornasse o ponto de partida para a aceleração e ampliação de um processo de dominação das massas. (GASPARI, 2002, p. 322).

3 Zuzi Homem de Mello comenta em seu livro, *A Era dos Festivais – uma Parábola*, sobre a “institucionalização da vaia”. Ainda em relação a isso, o poeta Augusto de Campos escreveu e presenteou Caetano Veloso com a obra *Viva Vaia*, em razão dos episódios ocorridos.

“Talvez nunca mais tenha havido, na sociedade brasileira, uma síntese mais acabada entre arte, vida, política como naquele momento” (NAPOLITANO, 2014, p. 116). O AI-5 foi decretado em dezembro, Caetano e Gil foram presos por três meses, seguindo para o exílio, Geraldo Vandré fugiria do Brasil.

Contudo, o que a historiografia e a musicologia não falam é que o 4º lugar desse festival foi para o compositor de música de concerto Edino Krieger (1928). Ele participou do festival como concorrente e foi testemunha ocular desses eventos, tendo a ideia de fazer um festival nos mesmos moldes para a música clássica. O I Festival da Guanabara ocorreria em maio de 1969, cinco meses após o decreto do AI-5. Seria um dos eventos mais importantes da música de concerto, sendo igualmente a síntese do que havia ocorrido nos últimos anos na música clássica brasileira e apontando para o futuro da mesma, pelos jovens compositores.

3. Origens dos Festivais da Guanabara

As duas edições do Festival da Guanabara se entrelaçam diretamente com a trajetória do compositor Edino Krieger.⁴ A história dos eventos teve início no ano de 1967, quando ele recebeu de um regente de coral de uma empresa a encomenda de uma peça simples para coro. Já tendo uma fuga composta, em ritmo de marcha-rancho, ele a transcreveu para vozes. Contudo, havia a necessidade de colocar letra nessa música. O compositor entrou em contato com vários poetas, e foi Vinicius de Moraes (1913-1980) o primeiro a responder e a se interessar pelo trabalho. O poeta não somente escreveu a letra da música, mas também inscreveu a canção *Fuga e Antifuga*,⁵ título dado por ele mesmo, no II Festival Internacional da Canção, sendo interpretada por dois quartetos, um feminino, As meninas, de São Paulo, e um masculino, Grupo 004, do Rio de Janeiro. A obra recebeu o 4º lugar, perdendo para *Margarida*, de Guttemberg Guarabyra (1947); *Travessia*, de Milton Nascimento (1942) e Fernando Brandt (1946-2015); e *Carolina*, de Chico Buarque (ALBIN, 2002).

O Grupo 004 interessou-se em competir no ano seguinte com a música de Edino Krieger. O compositor relata (KRIEGER, 2014) que em janeiro de 1968 foi professor de composição no Festival de Música de Curitiba, dando aos alunos um tema de passacalha para exercícios de composição, e em seguida utilizou esse tema para criar uma peça para quarteto masculino em ritmo de marcha-rancho, como havia feito no ano anterior. A obra *Passacalha*, interpretada pelo Grupo 004, participou do III Festival Internacional da Canção, em 1968, obtendo o 4º lugar. Perdeu para *Sabiá*, de Tom Jobim e Chico Bu-

4 Catarinense de Brusque, Edino Krieger tem importante atuação como compositor. Suas músicas fazem parte do cânone das obras contemporâneas, tendo recebido muitos prêmios por suas composições no Brasil e no exterior. No Brasil estudou composição com Koellreuter; nos Estados Unidos, em 1948, com Aaron Copland (1900-1990) e Peter Mennin (1923-1983). Krieger teve igualmente ampla atuação pública no que se refere à divulgação da música brasileira de concerto, trabalhando em várias instituições do governo dedicadas à música. Dirigiu a divisão de música clássica da Rádio Jornal do Brasil e exerceu a crítica musical no Jornal do Brasil. Em 1976 assumiu a direção artística da Fundação de Teatros do Rio de Janeiro (Funterj). Em 1979 criou o Projeto Memória Musical Brasileira/Pro-Memus, junto ao Instituto Nacional de Artes da Fundação Nacional de Arte (Funarte), do Ministério da Cultura. De 1981 a 1989 foi diretor do Instituto Nacional de Música. Foi presidente da Funarte, da Fundação Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro e da Academia Brasileira de Música (ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA, [20--]).

5 Obra para escuta disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rnlV7NNCj8>

arque; *Caminhando*, de Geraldo Vandré; e *Andança*, de Edmundo Souto, Danilo Caymmi e Paulinho Tapajós.

Nesta época, Edino Krieger era membro do Conselho do Museu da Imagem e do Som e então mostrou o projeto de criação do Festival da Guanabara para o fundador e diretor do Museu, Ricardo Cravo Albin (1940). Este então levou adiante o projeto, apresentando-o para o secretário de Educação e Cultura da Guanabara, Gonzaga da Gama Filho, que aceitou a criação do evento, dando todo o suporte necessário para que ele acontecesse no ano seguinte, em 1969.

Mas era interesse de uma única pessoa a criação de um festival de música erudita? Certamente não. Edino Krieger foi o catalizador do projeto. Aylton Escobar comenta em entrevista:

O Festival da Guanabara era uma grande dúvida quando do seu surgimento. Havia naquele momento muitos festivais de música popular, e não se sabia como seria um evento parecido com esse, mas com obras orquestrais. Foi uma grande surpresa para todos, o enorme número de inscrições. Isso não era esperado. Só o fato da quantidade de obras inéditas inscritas já fez do festival um sucesso. (ESCOBAR, 2017).

O grande número de inscrições – cerca de 90 partituras inéditas, de 70 compositores brasileiros, alguns naturalizados, dois húngaros, dois argentinos, um italiano, um português e um alemão (FESTIVAL DA..., 1969, p. 3) – demonstra o interesse por parte da comunidade musical em ter um evento específico para a música de concerto. Edino Krieger foi a pessoa que idealizou e organizou o festival, mas, sem a participação de compositores, críticos musicais e equipamentos culturais⁶ que foram colocados à disposição por órgãos do governo,⁷ o festival não teria ocorrido.

Havia a necessidade de criar um espaço para mostrar, exclusivamente, a produção musical contemporânea brasileira. Havia eventos para a música de concerto brasileira, mas não exclusivamente. O Festival Música Nova, criado em 1962 por Gilberto Mendes (1922-2016), ia para sua 5ª edição em 1969 (não tendo ocorrido em 1964, 1966 e 1967 por ocasião do golpe militar), e apresentava a produção da música contemporânea brasileira, bem como a música de vanguarda europeia. Em março de 1969, ocorreu no Rio de Janeiro o I Festival de Música das Américas, que apresentou obras orquestrais, de câmara e eletrônica, organizado por Cláudio Santoro (1919-1989), com participação de músicos de vários países (LOVAGLIO, 2008). Talvez por essa necessidade, de algo dedicado somente à produção contemporânea brasileira, é que o I Festival da Guanabara tenha tido tamanha receptividade por parte da comunidade musical.

Nos anos 1960 houve um ponto de virada com relação ao consumo de música de concerto no Brasil. Havia não somente muitos concertos acontecendo, como também muito interesse do público, pois muitos jornais tinham um crítico musical para cobrir os eventos, comentar sobre as obras e os artistas e emitir opinião sobre a performance.

6 Theatro Municipal do Rio de Janeiro, Coro e Orquestra.

7 Secretaria de Educação e Turismo da Guanabara e Museu da Imagem e do Som.

Contudo, ela foi perdendo espaço durante essa década, pois o mercado fonográfico se expandiu, a televisão começou a se tornar mais presente no dia a dia dos brasileiros, e a cultura de massa se impôs, “estabelecendo uma mudança de valores e atitudes, principalmente a partir da maior participação dos jovens em relação ao consumo de bens culturais” (SALLES, 2005, p. 166). Além disso, o engajamento político da esquerda cultural – que era quem dominava a produção artística – contra a ditadura fez com que esta fosse a voz do público para expressar o descontentamento com a situação política que havia se instalado no país. De certa forma, a projeção e a importância da produção musical popular no Brasil eclipsaram a presença e a atuação da música de concerto brasileira. O compositor Paulo de Tarso Salles (1966) comenta em seu livro *Aberturas e Impasses*:

[...] a música popular brasileira está, ou esteve sintonizada com os processos antropológicos e sociais do país, construindo verdadeiras “metáforas epistemológicas” nos textos das canções, associadas a belas e inesquecíveis melodias. Porém, na canção popular urbana do século XX – sábia equação entre poesia e música –, um dos níveis onde se opera essa metáfora é justamente a tensão entre o conteúdo do texto poético e da estrutura musical, o primeiro capaz de ir do lirismo intimista à contestação política, abordando questões referentes ao cotidiano, ao comportamento e à psiquê; enquanto a estrutura musical é, na maioria dos casos, reiterativa e conservadora. (SALLES, 2005, p. 141-142).

Esse fato comentado pelo musicólogo é facilmente percebido nas músicas que ganharam o Festival Internacional da Canção de 1968: *Sabiá*, *Caminhando* e *Andança* são exemplos de canções cujas letras abordam questões intimistas, do cotidiano e de protesto político. Contudo, a estrutura musical e a harmonia são, como diz Salles, reiterativas e conservadoras.

A música popular brasileira, sem dúvida nenhuma, é uma das nossas grandes manifestações culturais, mas, em se tratando de desenvolvimento estético-musical, de linguagem, é, em grande parte, repetitiva e tradicional, como cita Tarso Salles em seus comentários. Salles segue, ainda refletindo sobre essa questão da música no Brasil.

Entenda-se por essa estrutura musical os elementos melodia e harmonia, cujo paradigma é principalmente o sistema tonal. O ritmo popular também deve ser visto como uma forma conservadora da tradição cultural, reiterada pelas estilizações feitas pelos compositores e arranjadores; nos casos citados, samba, baião e *funk*, respectivamente, são gêneros já absorvidos e estabelecidos no mercado fonográfico. Assim, o mercado de MPB ficou fechado para projetos como o de Arrigo Barnabé, que tentou nos anos 80 uma aproximação entre a linguagem serial e polirrítmica com a canção popular, e Tom Zé, alçado à condição de artista *cult*, não é ouvido com frequência nas programações de rádio e TV. (SALLES, 2005, p. 142).

A televisão, o rádio e o mercado fonográfico privilegiaram certos grupos e músicos em detrimento de outros, limitando o acesso do público a uma maior variedade de estilos, gêneros e experimentação em música. Seria esse descompasso entre letra e música na MPB uma justificativa para o surgimento dos Festivais da Guanabara? O que se verá a partir das peças escolhidas para participar do evento é uma ampla gama de obras sinfô-

nicas – por vezes com instrumentos solistas, outras vezes com coral – de refinamento composicional, alinhamento com as vanguardas mundiais e onde música e texto andam juntos em poesia e complexidade.

4. O I Festival da Guanabara

O I Festival da Guanabara ocorreu de 25 de maio a 1 de junho de 1969, com quatro concertos, no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, em forma de concurso de obras sinfônicas (podendo ser com solistas, instrumentistas ou cantores, e coro) com premiação em dinheiro. O evento tinha como objetivo principal divulgar a música contemporânea brasileira. Por esse motivo, um dos requisitos para a inscrição era que a obra fosse inédita, ou seja, composta especialmente para o festival.

As inscrições se encerraram no dia 30 de março, tendo a comissão organizadora do festival recebido 90 partituras inéditas. Durante dois dias a comissão de seleção – Edino Krieger (sem direito a voto), Henrique Morelenbaum (1931), Armando Krieger (1940), Roque Cordero (1917-2008) e Renzo Massarani (1898-1975) – analisou as obras e elegeu 16 delas para participarem do evento. As obras escolhidas foram anunciadas ao público no dia 2 de abril às 16 horas no Museu da Imagem e do Som (FESTIVAL DA..., 1969, p. 3).

Segue a lista das obras que participaram do concurso. Almeida Prado (1943-2010), *Pequenos funerais cantantes*; Aylton Escobar (1943), *Poemas do Cárcere*; Camargo Guarnieri (1907-1993), *Guaná-Bará*; Claudio Santoro, *Sinfonia nº 8*; Ernst Widmer (1927-1990), *Diuturno*; Fernando Cerqueira (1941), *Heterofonia do tempo*; Francisco Mignone (1897-1986), *Sugestões sinfônicas*; Jamary de Oliveira (1944-2020), *Tonal-atonal*; Jorge Antunes (1942), *Acusmorphose* 1968; Lindembergue Cardoso (1939-1989), *Procissão das carpideiras*; Marlos Nobre (1939), *Concerto Breve*; Milton Gomes (1916-1974), *Primevos e postrídios*; Olivier Toni (1926), *Três variações para orquestra*; Radamés Gnattali (1906-1988), *Concerto carioca nº 2*; Rufo Herrera (1933), *O ciclo de fábula*; Sérgio Vasconcellos-Corrêa (1934), *Concertino para piano e orquestra* (PROGRAMA..., 1969).

Chama atenção a ausência dos compositores do Grupo Música Nova no evento. Como já mencionado anteriormente, o festival organizado pelo grupo não ocorreu entre os anos de 1965 a 1967. Talvez eles estivessem envolvidos com as atividades do seu próprio festival. Gilberto Mendes comenta:

Esse Festival, que fundei em 1962, história já muito conhecida, foi a consequência de um movimento por uma música revolucionária, nova, que teve nascimento em São Paulo, em fins dos anos 50, e, estranhamente, com sua continuidade basicamente em Santos, uma cidade do interior [...]. Já bem no comecinho do Festival apresentamos o Duo Kontarsky, em 1963, o mais famoso duo pianístico daquele tempo, porta-voz oficial da *neue Musik* de Stockhausen e Boulez, pago pelo Instituto Goethe, num oferecimento do Professor Koellreuter, o meu amigo Koellreuter, que ainda nos enviaria no ano seguinte o Quinteto Baden-Baden. E o Festival continuou sempre assim, com grande apoio internacional de entidades culturais de outros países, sobretudo a Europa. (MENDES, 2008, p. 178).

Outro possível motivo que justificaria a ausência dos compositores do grupo é o alinhamento ideológico dos membros do Grupo Música Nova – eram todos de esquerda. A princípio o Festival da Guanabara poderia ser visto como um evento do governo, pois contava com o apoio de órgãos como a Secretaria de Educação e Turismo da Guanabara, o Museu da Imagem e do Som e o Theatro Municipal.

O Festival Música Nova foi um acidente em minha vida, algo que aconteceu ter continuado milagrosamente, à minha revelia. Não se trata de um evento como a Bienal de Música Brasileira Contemporânea do Rio de Janeiro, ou o Festival de Campos do Jordão, que são promoções de entidades culturais, da Funarte, de Secretarias de Estados. [...] A gente era movido apenas pelo amor à causa, de uma estética, da música de vanguarda, interessado somente em sua divulgação. E pedíamos um dinheirinho às entidades culturais para fazer o nosso trabalho. (MENDES, 2008, p. 177).

Os compositores do Grupo Música Nova poderiam ter uma postura contrária a um evento que fosse completamente patrocinado por instituições do governo naquele momento de ditadura instaurada. O comentário de Mendes parece confirmar essa hipótese.

4.1 Notação não convencional

Após a seleção das obras, a Orquestra e o Coro do Theatro Municipal ficaram em função dos ensaios das 16 obras a serem executadas, levando em torno de dois meses para aprontar todas as peças. Edino Krieger teve dificuldade em encontrar copistas no Rio de Janeiro para a cópia das partes dos instrumentos e os que encontrava, por não serem familiarizados com a música de concerto, cometiam muitos erros. Essas questões geraram desconforto por parte dos músicos, que recebiam suas partituras com falhas e imprecisões, além da dificuldade de leitura de obras que, por vezes, apresentavam uma grafia não convencional. As reclamações foram constantes ao longo dos ensaios, já que os músicos do Theatro Municipal tocavam, na maior parte dos concertos, um repertório tradicional europeu do século XIX (KRIEGER, 2014).

A notação musical deste momento apresenta influência das vanguardas europeias. Dois exemplos de obras com notação não convencional que devem ter ocupado os copistas contratados por Edino Krieger foram *Procissão das Carpideiras*, de Lindembergue Cardoso, e *Concerto Breve*, de Marlos Nobre.

A obra *Procissão das Carpideiras* utiliza duas notações: a tradicional e a não tradicional. A peça foi estreada no I Festival da Guanabara, sendo executada pela Orquestra Sinfônica do Rio de Janeiro, com o coro feminino, sob a regência do maestro Mário Tavares (Fig. 1).

Fig. 1: L. Cardoso: *Procissão das Carpideiras*. Acelerando muito rápido com staccato (compassos 63-69). Fonte: Cardoso (2001).

Outro exemplo é a obra *Concerto Breve*, que faz parte da segunda fase da produção artística de Marlos Nobre. A composição demonstra um compositor com completo domínio das técnicas composicionais modernas e das correntes mais avançadas do seu tempo, trabalhando nesta peça a linguagem musical sonorista ligada à Penderecki (1933-2020) e o aleatorismo controlado ligado a Lutosławski (1913-1994). A obra *Concerto Breve* (Fig. 2) também estreou no I Festival da Guanabara, sendo executada pela Orquestra Sinfônica do Rio de Janeiro, com Arnaldo Estrela como solista, sob a regência do maestro Armando Krieger.

58

↓ Coda

198

Picc.

Fl. I, II

Ob. I, II

C. Ing.

Cl. I, II

Cl. B.

Fg. II

C. Fg.

pp subito rapidissimo, ad lib.

Timp. Batterie

Frusta

G.C.

Violentissimo

Piano

fff sempre e rapidissimo

con bravura

Viol. I

Viol. II

Viola

Celli

Bassi

pp subito rapidissimo, ad lib.

Fig. 2: M. Nobre: *Concerto Breve*, trecho correspondente à marcação 189. Notação de módulos de aleatoriedade controlada. Fonte: Nobre (1969).

Essas obras são complexas mesmo para músicos experientes, e, do ponto de vista gráfico, os copistas contratados por Edino Krieger devem ter tido muito trabalho e certa dificuldade em realizar a sua reprodução.

4.2 Júri e premiação

O júri composto por Krieger trouxe ao Brasil nomes relevantes da música contemporânea nacional e mundial. Foi o caso do compositor polonês Krzysztof Penderecki, um dos nomes mais prestigiados na música de concerto de então; dos brasileiros Ayres de Andrade (1903-1974), diretor da Sala Cecília Meireles; do compositor petropolitano César Guerra-Peixe (1914-1993); do maestro paulista Roberto Schnorrenberg (1929-1983); do compositor paulista João de Souza Lima (1898-1982); do crítico musical italiano Fedele D'Amico (1912-1990); do compositor português Fernando Lopez Graça (1906-1994); do compositor uruguaio Héctor Tosar (1923-2002); do maestro americano Franco Autori (1903-1990); do compositor alemão Johannes Hoemberg (1931) e do maestro panamenho Roque Cordero (1917-2008) (FESTIVAL REÚNE..., 1969, p. 37).

Os cinco primeiros colocados do festival receberiam o prêmio de, respectivamente, NCr\$ (Cruzeiro Novo) 25.000, NCr\$ 10.000, NCr\$ 5.000, NCr\$ 3.000 e NCr\$ 2.000. As obras que fossem para a final, mas não ficassem entre as cinco primeiras, receberiam um prêmio estímulo no valor de NCr\$ 1.000. Outro prêmio seria concedido à obra mais votada pelo público, no valor de NCr\$ 2.000. A Comissão Julgadora ainda concederia mais dois prêmios: um ao melhor solista ou conjunto de solistas, no valor de NCr\$ 5.000, e outro ao melhor regente, no mesmo valor (PROGRAMA..., 1969).

4.3 Popularização da música de concerto

Um dos principais objetivos do festival era o de tornar a música de concerto brasileira conhecida do grande público, além de fomentar a produção musical. O então secretário de Educação e Cultura, Gonzaga da Gama Filho, enfatizou essas questões no texto do programa do festival.

Essa situação privilegiada, fruto do talento individual dos nossos compositores, não tem encontrado ainda o devido reconhecimento por parte do nosso meio musical. As melhores obras dos nossos compositores, festejadas muitas vezes no exterior, continuam desconhecidas do nosso público. As escassas solicitações do meio não chegam a representar um estímulo verdadeiro para o trabalho criador dos nossos compositores. A divulgação de nossa riqueza musical é ainda insatisfatória. Enquanto as artes plásticas, o cinema, o teatro, a literatura e a própria música popular têm merecido a mais ampla divulgação, seja através de órgãos oficiais, seja pela iniciativa particular, a música de classe, a música de concertos, a chamada "música erudita", que representa uma parcela das mais expressivas da criação artística do nosso país, se encontra ainda quase que desconhecida do grande público. (PROGRAMA..., 1969).

Para que o grande público pudesse prestigiar o festival, os ingressos foram vendidos a preços bem acessíveis. Para as semifinais, nos dias 25, 27 e 29 de maio, os valores eram de NCr\$ 6,00 para poltronas, NCr\$ 4,00 para balcões nobres e NCr\$ 2,00 para balcões simples e galerias. Para a final, no dia 1º de junho, os valores aumentaram um pouco, NCr\$ 10,00 para poltronas, NCr\$ 8,00 para balcões nobres, NCr\$ 5,00 para balcões simples e NCr\$ 3,00 para galerias. Juntamente com cada ingresso vinha um

canhoto para a escolha da melhor obra de acordo com o gosto do público, que deveria ser depositado nas urnas espalhadas pelo teatro (FESTIVAL REÚNE..., 1969, p. 37).

Paradoxalmente, em contraste com o discurso de popularização do acesso à música de concerto, algo interessante aconteceu. Os jovens compositores reclamaram do uso obrigatório de paletó e gravata para entrar no Theatro Municipal, já que era o único teatro do Rio a fazer tais exigências. Havia uma “[...] sutil repressão exercida pela direção do Theatro Municipal [a juventude desengravatada só podia entrar pela porta lateral e nas cadeiras da galeria] (NEVES, 2008, p. 338). Aylton Escobar era o compositor mais novo do festival e um dos críticos aos costumes obrigatórios do local (JOVENS..., 1969, p. 10). Até mesmo Arminda Villa-Lobos (1901-1985) manifestou apoio aos jovens compositores, dizendo que “Villa-Lobos, se fosse vivo, estaria entre os que apoiam a abolição da gravata obrigatória no Theatro Municipal, por considerar que isso não tem nada a ver com o bom entendimento da música” (VIÚVA..., 1969, p. 5). As pressões foram tantas que a direção do teatro liberou o uso de roupa esporte nos balcões e galerias, permanecendo o uso obrigatório de paletó e gravata para a parte das poltronas, balcões nobres, camarotes e frisas.

O festival foi aberto com a obra *Choros nº 10* de Heitor Villa-Lobos, uma homenagem ao compositor e ao 10º aniversário de sua morte (1959). Além do Coro e da Orquestra do Theatro Municipal, foram convidados cantores, solistas e quatro maestros para interpretar as 16 obras. Os cantores convidados foram a soprano Maria Lúcia Godoy (1924); os barítonos Eládio Perez (1926-2020), Jarbas Braga (1935-1994), Ataíde Beck e Nelson Portella (1943); os pianistas Arnaldo Estrela (1908-1980), Eudóxia de Barros (1937) e Radamés Gnattali; o contrabaixista Pedro Vidal; o baterista Edgar Nunes Rocca. O regente da orquestra era Mário Tavares (1928-2003) e o do coro era Henrique Morelenbaum (1931). Foram convidados ainda Eleazar de Carvalho (1912-1996) e Armando Krieger (1940) (PROGRAMA..., 1969).

O que se seguiu foram quatro dias de uma programação repleta de obras de música de concerto brasileira, composições que demonstram a riqueza da nossa música, a técnica dos nossos compositores e a diversidade de estilos presentes na cena musical brasileira.

4.4 A Escola de Composição da Bahia

No início dos anos 1950, Koellreutter começou a ministrar Seminários de Música na Universidade Federal da Bahia. Para dar continuidade a essas atividades, convidou o compositor Ernst Widmer para vir ao Brasil ensinar música. O compositor suíço chegou ao país em 1956 e passou a lecionar matérias teóricas e piano dando continuidade ao trabalho de formar uma escola de composição na Bahia.

Era um momento importante para a cultura da capital baiana, pois havia muitas personalidades artísticas em atividade no local, como cita Wellington Gomes em sua tese de doutorado (2002).

O vanguardismo da música erudita com o pioneirismo de H. J. Koellreutter; as contratações de Yanka Rudzka para a Escola de Dança e Martim Gonçalves para a Escola de Teatro; a figura de Agostinho da Silva na criação de CEAO – Centro de Estudos Afro-Orientais; o modelo de uma educação de características inovadoras através da Escola Parque, por Anísio Teixeira; destaca também figuras representativas no campo da música popular – Dorival Caymmi, João Gilberto e os tropicalistas; da literatura – Jorge Amado; do cinema – Glauber Rocha; e muitas outras figuras e fatos. (GOMES, 2002, p. 4).

Gomes traça um paralelo entre a efervescência cultural e o aparecimento do Grupo de Compositores da Bahia. O ensino de música iniciado por Koellreuter e continuado por Widmer culmina no surgimento de uma vanguarda musical que ocorreu na Bahia pela atividade dos compositores baianos entre 1966 e 1973. Os compositores pertencentes ao Grupo eram: Ernst Widmer, Fernando Cerqueira, Jamary Oliveira, Milton Gomes, Rinaldo Rossi (1945-1984), Nicolau Kokron Yoo (1936-1971), Antônio José Santana Martins (1936), Lindembergue Cardoso, Carlos Rodrigues de Carvalho (1951) e Walter Smetak (1913-1984).

Uma das características do Grupo eram as “novas aventuras de experimentação” (GOMES, 2002, p. 6). Os compositores não conheciam fronteiras, misturavam todos os estilos, folclore e música brasileira com dodecafonismo, serialismo e eletroacústica. O Festival da Guanabara propiciou a aproximação desses compositores aos do eixo Rio-São Paulo, podendo assim ouvir as obras uns dos outros. Almeida Prado demonstrou sua admiração pelas misturas musicais realizadas pelo grupo baiano.

Quando, por exemplo, a turma da Bahia surgiu no Festival da Guanabara, foi para mim uma revelação extraordinária da mistura, que eu não sabia que poderia ser feita, das novas técnicas seriais com o folclore. Foram vocês, da Bahia, os primeiros a colocarem isto na música. A Escola da Bahia... Jamary, com Lindembergue, Fernando Cerqueira, eram todos jovens, misturavam pontos de candomblé com eletroacústica, com música serial, quer dizer, era um Pós-Moderno de folclore da Bahia com a música dodecafônica... A Escola da Bahia liderada por Widmer influenciou a música brasileira, os jovens que emergiram naquela época, e as bienais que começaram a surgir em 1975, logo depois. (PRADO; RESENDE, 1996, p. 60).

Pelo comentário feito por Almeida Prado, percebe-se que os compositores do eixo Rio-São Paulo não conheciam a produção musical realizada na Bahia, o que mudou depois do Festival, já que posteriormente o Grupo da Bahia se consolidaria no cenário musical como um grupo coeso e engajado com a música contemporânea.

4.5 Os críticos

A atividade de crítica musical que atuava nesse período no Rio de Janeiro era altamente especializada, eram sobretudo professores, músicos ou compositores de renome que prestavam serviço ao público, ampliando os conhecimentos e contribuindo para a divulgação da música de concerto brasileira, além de promover regentes, intérpretes, orquestras e corais. Ermelinda Paz, em seu livro sobre Edino Krieger, enumera cada um desses críticos.

Andrade Muricy (1895 – 1984), crítico musical do *Jornal do Commercio* (1937 – 1969) em substituição a Oscar Guanabarino; Ayres de Andrade (1903 – 1974), crítico de *O Jornal* durante 35 anos; Eurico Nogueira França (1913 – 1992), crítico musical dos jornais *Correio da Manhã* e *Última Hora*, e ainda da revista *Manchete*; João Itiberê da Cunha (1870 – 1953), o J. I. C., crítico musical dos jornais *A Imprensa* e *Correio da Manhã* e da revista *Renascença*; Ondina Ribeiro Dantas, também conhecida por D'or (1897 – 1980), crítica musical do jornal *Diário de Notícias*; Oscar Guanabarino (1851 – 1937), que foi durante vinte anos crítico do *Jornal do Commercio*; Octávio Bevilacqua (1887 – 1973), crítico musical do jornal *O Globo* desde a sua fundação; Renzo Massarani (1898 – 1973), crítico musical dos jornais *A Manhã* e *Jornal do Brasil*; Edino Krieger (1928) crítico do jornal *Tribuna da Imprensa* e do *Jornal do Brasil* (como interino, e depois como titular em substituição a Renzo Massarani), dentre outros [...]. (PAZ, 2012, p. 63).

Renzo Massarani (1898-1975) era um compositor e regente italiano. Veio ao Brasil fugindo do fascismo, fixando residência no Rio de Janeiro. Já atuava como crítico musical no país de origem, nos jornais *L'Impero* e *Il Tevere* e, quando chegou ao Brasil, foi, primeiramente, orchestrador da Rádio Nacional, atuando posteriormente por décadas como crítico musical. A ligação de Massarani com o Festival da Guanabara não se limitou somente à crítica, ele era também membro da comissão de seleção do evento. Dessa forma, conhecia muito bem as obras escolhidas, e são dele os artigos com maior número de informações, o que se deve ao fato de Massarani ter contato direto com todas as esferas do festival: acesso aos músicos, compositores participantes e comitê de organização.

Ayres de Andrade era musicólogo e professor. Estudou piano no Rio de Janeiro e em Paris e interrompeu sua carreira por um acidente que afetou sua mão. Devido a isso, intensificou sua atuação na área musicológica e atuou como crítico musical. Seus artigos são igualmente cheios de informações sobre o Festival da Guanabara e também ajudam a compor a narrativa dos acontecimentos sobre o evento.

Estes dois críticos, Massarani e Andrade, escreveram sobre a contemporaneidade das obras apresentadas no festival, lendo esta situação como um avanço em termos estéticos, composicionais e de alinhamento com as vanguardas. Contudo, Eurico Nogueira França, que também tinha formação musical e atuação intensa como musicólogo, tinha uma postura contrária à música dos jovens compositores brasileiros, como consta em seus artigos sobre o Festival da Guanabara.

A vinda do compositor Krzysztof Penderecki, como membro do júri, gerou comentários por parte da imprensa, e o que Eurico Nogueira França escreveu sobre esse fato demonstra o seu entendimento acerca da música daquela época.

Sem dúvida é interessante ver-se Penderecki no camarote, embora não saibamos o que ele possa estar pensando de certa música que ouve. Mas seria muito mais interessante se ouvíssemos uma de suas impressionantes composições, então, sim – dever-se-ia supor –, estaríamos no âmbito de um festival, ou de um grande concerto. Mas convidar Penderecki a vir à Guanabara ouvir música, ou o que se rotula de música, e não para que ele nos traga a sua própria música, é um contrassenso tão grande como se trouxéssemos, por exemplo, a nossa Márcia Haydée para que ela assistisse, de camarote, a uma disputa entre o corpo de baile do Theatro Municipal e, digamos, o corpo de baile do Castro Alves, da Bahia. (FRANÇA, 1969, p. 2).

O crítico demonstra no trecho supracitado grande ironia e despreço pelas obras apresentadas no festival – uma crítica, hoje sabemos, sem fundamento, pois, ao desmerecer o imenso trabalho realizado pela Secretaria de Educação e Cultura, por parte da orquestra, dos músicos, do organizador do festival, estava desprezando o talento demonstrado pelos jovens compositores e desmerecendo a música contemporânea brasileira. Demonstrava uma visão eurocêntrica, um complexo de inferioridade cultural, diminuindo a produção musical nacional, comparando-a à do compositor polonês, como se esta fosse melhor do que a brasileira.

Independentemente da postura musical assumida por cada um deles, os críticos Renzo Massarani, Ayres de Andrade e Eurico Nogueira França escreveram muitos artigos sobre a música brasileira, incluindo o Festival da Guanabara. Esse fato é crucial para a pesquisa sobre esse assunto, pois estas são as principais fontes de pesquisa sobre o evento. Sem estes artigos, não seria possível compor o cenário sobre o Festival da Guanabara. Os três possuíam sólida formação musical, além de serem membros da Academia Brasileira de Música, tendo Massarani ocupado a cadeira nº 15, Ayres de Andrade a nº 23 e Nogueira França a nº 35.

4.6 O resultado

Após três concertos semifinais, no dia 1º de julho de 1969, às 21 horas, ocorreu o concerto final, no qual foram escolhidos os vencedores do I Festival da Guanabara. O primeiro lugar foi concedido à obra *Pequenos Funerais Cantantes*, de Almeida Prado; o segundo, ao *Concerto Breve*, de Marlos Nobre; o terceiro, à *Procissão das Carpideiras*, de Lindembergue Cardoso; o quarto, à *Heterofonia do Tempo*, de Fernando Cerqueira; e o quinto lugar, à obra *Primevos e Postídios*, de Milton Gomes. A votação do público resultou em um empate, dando a premiação às obras *Procissão das Carpideiras*, de Lindembergue Cardoso, e *Poemas do Cárcere*, de Aylton Escobar (KRIEGER, 2014). Ao analisar essa premiação, percebe-se a presença de apenas um paulista; todos os outros eram compositores de origem nordestina. Com três premiações, o grupo baiano foi uma revelação para a cena nacional. As três finalistas que não ficaram entre as vencedoras também receberam premiação em dinheiro. Foram elas: *Guana-bará*, de Camargo Guarnieri; *Sinfonia 8*, de Cláudio Santoro; e *O Ciclo da Fábula*, de Rufo Herrera (RENZO, 1969, p. 27). Por decisão do júri, os prêmios para melhor solista e melhor regente foram distribuídos igualmente entre os instrumentistas e os regentes.

Em virtude do prêmio que recebeu, o jovem compositor Almeida Prado pôde realizar seus estudos na França. Ele tinha interesse em continuar sua formação, mas no Brasil predominava a escola nacionalista de Guarnieri, com quem já havia estudado. Então, com o prêmio de NCr\$ 25.000, que em valores atuais seriam em torno de R\$ 200.000 (FUNDAÇÃO DE ECONOMIA E ESTATÍSTICA, 2017), foi estudar em Paris com Nádja Boulanger (1887-1979) e Olivier Messiaen (1908-1992), onde permaneceu de 1969 a 1973.

Esse período na Europa fez com que o compositor amadurecesse e recebesse destes dois grandes professores – de tendências completamente opostas – uma sólida for-

mação em composição. Ao voltar ao país, percebe-se grande diferença em sua música, como comenta em seu livro José Maria Neves:

A música composta por ele depois de sua chegada em Paris é bem diferente da que a precede. A constante procura de novas sonoridades e estruturação formal, e a influência da moderna música europeia (especialmente da escola polonesa), que é assimilada e se incorpora à sua língua, levam-no a criar uma obra que se mostra perfeitamente pessoal, sem necessidade do emprego de recursos aceitos como sinais de modernidade. (NEVES, 2008, p. 300).

Almeida Prado foi um dos grandes compositores que o país já teve e certamente este período que esteve na Europa foi relevante na sua formação, estadia que só foi possível devido ao prêmio em dinheiro recebido no I Festival de Música da Guanabara.

4.7 Poemas do Cárcere

A obra de Aylton Escobar, *Poemas do Cárcere*, foi a peça que reuniu em torno de si, sem a intenção do autor, a síntese da resistência contra a ditadura no Festival da Guanabara. A obra foi ouvida uma única vez na história da música brasileira, durante a sua audição, no evento.

Assim como muitos jovens da geração dos anos 1960, Aylton Escobar também lia muitos livros de autores revolucionários. Dentre os títulos está a obra *Poemas do Cárcere*, de autoria do líder comunista do Vietnã Ho Chi Minh (1890-1969). Este livro, publicado em 1968 – o ano de grandes turbulências culturais, sociais e políticas no país –, inicia com o prefácio de Moniz Bandeira (1935), que traça o perfil do vietnamita e sua relação com o Brasil.

Ho Chi Minh trabalhou em navios durante sua juventude, conheceu muitos locais e desembarcou no Rio de Janeiro por motivos de saúde, para ficar certo tempo em tratamento. Os biografos do vietnamita não são precisos com relação ao período em que esteve no Brasil, mas certamente foi durante os anos 1911-1914.

Ho Chi Minh encontrou, em 1924, Astrojildo Pereira e Rodolfo Coutinho, que buscavam o reconhecimento do PCB pela Terceira Internacional. Evocou os seus dias de Rio de Janeiro e revelou que muito o impressionara a zona do mangue – o cheiro fétido, o mercado do sexo, subproduto do capitalismo nas condições do atraso semicolonial. Os três encontravam-se em Moscou. Ba agora chamava-se Nguyễn Ai Quốc e ajudava a articular, na Comintern, a Seção do Sudeste Asiático. Astrojildo Pereira logo regressou ao Brasil, Rodolfo Coutinho permaneceu e com ele partilhou do mesmo quarto. Esse convívio o levou a aprender a língua portuguesa. Um ano mais tarde, porém, Nguyễn Ai Quốc [...] juntou-se a Hồ Tung Mậu e Lê Hồng Phong, vietnamitas refugiados em Cantão, e criou a Associação da Juventude Revolucionária do Vietnã, que se tornaria a base para a formação do Partido Comunista da Indochina, a força-motriz da revolução anticolonial. (MINH, 1968, p. 8).

Os poemas do livro retratam o período em que Ho Chi Minh foi capturado pelo Partido Nacionalista Chinês, sendo preso pela polícia do líder chinês Chiang Kai-shek

(1887-1975), em agosto de 1942, quando atravessava a fronteira da China. “Dirigia, na época, o maquis da região de Cao Bang e, como representante da Liga pela Independência do Vietnã (Viêt Minh), buscava articular a resistência contra os invasores japoneses” (MINH, 1968, p. 8).

A leitura deste livro inspirou o compositor Aylton Escobar a escrever uma obra para orquestra, coral e solistas, de nome homônimo ao livro, que foi inscrita no Festival da Guanabara. Como o Brasil vivia em 1969 o período de ditadura militar, pós-AI-5, não era permitida literatura com conteúdo de esquerda em público, e o Festival da Guanabara, que era completamente financiado pelo governo, devia atentar para detalhes como esse. Edino Krieger conta em entrevista que dentro dessa conjuntura encontrou uma solução, a de escrever o nome civil do líder no programa, Nguyen – Ay – Qouc, já que Ho Chi Minh era um codinome que significava “aquele que ilumina”. Todos os textos foram enviados à censura, não havendo problemas com relação a isso (KRIEGER, 2014).

Ao contrário do que se pensa, a censura também estava focada na produção da música de concerto, pois, quando a obra *Poemas do Cárcere* fora executada, o júri recebeu um bilhete com o seguinte texto: “A provável vitória dessa obra será considerada um desprestígio ao governo” (ESCOBAR, 2017). Os censores estavam presentes no festival e realizaram pressão para que a obra não fosse premiada. Em entrevista, Aylton Escobar relata o que aconteceu em seguida: “O júri desqualificou a obra, alegando que ela era mais longa do que o permitido no edital” (ESCOBAR, 2017).

Contudo, a votação do público resultou em um empate no primeiro lugar, dando a premiação às obras *Procissão das Carpideiras*, de Lindembergue Cardoso, e *Poemas do Cárcere*, de Aylton Escobar. Os canhotos dos ingressos, depositados nas urnas espalhadas pelo Theatro Municipal, vinham com votos para *Poemas do Cárcere*, além da frase “Viva Escobar, Viva Ho Chi Minh” (ESCOBAR, 2017).

Não tive a intenção de escrever uma obra política. *Poemas do Cárcere* é uma obra que transcende o tema político, falando sobre questões profundas da condição humana. Contudo, o momento político vivido pela sociedade brasileira, pós-AI-5, fizeram com que a obra fosse vista somente pelo viés da política. Eu inscrevi a minha obra no Festival da Guanabara, entregando os originais para o concurso. Fiz somente uma cópia, talvez por instinto de preservação. Após a única execução da obra, os manuscritos, as partituras desapareceram. Quando da abertura política e a anistia em 1979, fui procurar pela obra no Rio de Janeiro, no Museu da Imagem e do Som, mas nunca mais encontrei os originais. (ESCOBAR, 2017).

A obra *Poemas do Cárcere*, mesmo sem a intenção do autor, foi a obra que assumiu, pela autoria do texto e pelo conteúdo, a posição de resistência contra a ditadura na música de concerto. Muitos artistas e intelectuais haviam sido presos após a promulgação do AI-5, e essa obra resumia o que muitos destes brasileiros que atuavam segundo uma ideologia contrária à ditadura sentiram ao serem silenciados por um regime ditatorial. O que veio a ocorrer, igualmente, com *Poemas do Cárcere*, que foi ouvida aquela única vez, no Theatro Municipal.

4.8 A presença da vaia

Assim como nos Festivais da Canção da MPB, a vaia esteve muito presente no Festival da Guanabara. Diferentemente dos eventos da música popular, onde a vaia era de cunho não somente estético, mas político, no Festival da Guanabara, a vaia estava relacionada com a grande questão estética da música brasileira, o embate entre nacionalismo e vanguarda.

A vaia também esteve presente em outros dois eventos importantes da música erudita brasileira. Na Semana de Arte Moderna, em 1922, Guiomar Novaes se apresentou em uma das noites do evento, tocando obras de Debussy. Nessa mesma noite, “Mário de Andrade foi amplamente vaiado pelo mesmo público [o de Guiomar Novaes] ao declamar uma poesia de sua autoria nos saguões do Teatro” (CONTIER, 1975, p. 121).

No mesmo Theatro Municipal de São Paulo, onde foi a Semana de 22, ocorreu em novembro de 1965 um Festival de Música de Vanguarda, onde o manifesto do Grupo Música Nova começou a ser defendido por compositores e intérpretes.

Esse Festival apresentado no Theatro Municipal tinha como principal proposta colocar em xeque todo o tradicionalismo musical reinante na principal casa de espetáculos da cidade de São Paulo. Os programas dos concertos realizados no Municipal ainda assemelhavam-se aos mesmos espetáculos anteriores à realização da Semana de Arte Moderna de 1922 (Verdi, Carlos Gomes, Villa-Lobos, Beethoven). Por esse motivo, as execuções de peças de compositores de vanguarda – Maiusumi, Webern, Cage, Gilberto Mendes (“Blirium-c-9”), Pousseur, W. C. de Oliveira (“Ouviver Música”) – propiciaram um “escândalo” sem precedentes na história do referido teatro. (CONTIER, 1975, p. 139).

O público, acostumado com obras de música de concerto tradicional, recebeu as peças de música de vanguarda de forma muito negativa e se manifestou na forma de intensas e longas vaias.

Na Semana de 22 e no Festival de Música de Vanguarda, em 1965, as vaias foram para o não entendimento do que era novo, do que era de vanguarda. No Festival da Guanabara seria o oposto: as vaias eram direcionadas para o que era tradicional e visto como nacionalista. José Maria Neves comenta:

Viram-se aplausos consagradores, viram-se raros silêncios desgostosos e desapaixonados, viram-se discussões acaloradas pelos corredores do teatro e nos bares da Cinelândia. Em muitos casos, criaram-se situações constrangedoras, principalmente em relação a nomes consagrados do nacionalismo musical, fiéis a suas linguagens e a seus princípios, mas dos quais o público esperava maior renovação. (NEVES, 2008, p. 339).

Estavam presentes no Theatro Municipal do Rio de Janeiro muitos dos atores da cena musical brasileira que haviam participado dos debates sobre nacionalismo, sendo Camargo Guarnieri o representante maior dessa escola de composição e detentor do legado de Mário de Andrade, além de muitos dos seus alunos que estavam participando do concurso, como Marlos Nobre, Almeida Prado, Aylton Escobar e Sérgio Vasconcellos-Corrêa. Koellreutter estava na Índia em 1969, mas estavam presentes no festival

alguns dos seus alunos, como Edino Krieger (organizador do evento) e Cláudio Santoro. Marlos Nobre havia estudado com os dois, Guarnieri e Koellreutter.

O Museu da Imagem e do Som gravou a execução de todas as obras apresentadas no festival. Ao ouvir essas gravações, é possível constatar que as obras vaiadas pelo público foram: *Guaná-Bará*, de Camargo Guarnieri; *Sinfonia nº 8*, de Cláudio Santoro; e *Concertino para piano e orquestra*, de Sérgio Vasconcellos-Corrêa. Não foi possível identificar se houve ou não vaia para a obra *Sugestões Sinfônicas* de Francisco Mignone, pois a gravação é cortada antes do final da peça. Esses compositores representavam, no I Festival da Guanabara, a geração mais antiga, ligada à questão do nacionalismo em música. Na plateia havia muitos estudantes de música, de composição, jovens que estavam mais interessados em ouvir obras de estética contemporânea do que de caráter mais tradicional. Em entrevista, Aylton Escobar comenta: “Ninguém mais aguentava escrever música nacionalista, nós queríamos fazer outro tipo de música” (ESCOBAR, 2017). José Maria Neves também comenta sobre isso:

Aparentemente, as grandes manifestações de entusiasmo e de repúdio partiram, quase sempre, do enorme contingente de alunos do antigo Instituto Villa-Lobos – que sempre interrompia suas aulas em dia de concertos e era, naquele momento, o local que centralizava, no Rio de Janeiro, as melhores informações sobre a nova música. O jornalzinho mimeografado do Instituto saía em edições especiais a cada concerto e era distribuído na porta do teatro, com críticas e sátiras sobre o que estava acontecendo. (NEVES, 2008, p. 339).

Os jovens compositores brasileiros que tiveram suas obras executadas no Festival da Guanabara de 1969 tomaram em suas mãos os rumos da música brasileira, mudando do caminho nacionalista em direção à vanguarda. As obras executadas no evento hoje fazem parte do cânone das importantes obras de música de concerto brasileira da segunda metade do século XX.

Já o II Festival da Guanabara, que ocorreu em 1970, se transformou em um festival interamericano, dedicado não somente à música sinfônica, mas também à música de câmara, entretanto não teria a importância histórica para a música brasileira que teve o I Festival.

5. O II Festival da Guanabara

Logo após o término do I Festival, Edino Krieger foi chamado pelo secretário de Educação e Cultura da Guanabara, Gonzaga da Gama Filho, para conversar sobre o futuro do festival. Nesse encontro, o compositor disse que sua intenção era realizar o evento de dois em dois anos, para que houvesse tempo para divulgação, organização do festival e para a escrita das partituras por parte dos competidores. O secretário entendeu a visão de Krieger, mas disse que no Brasil, se não houvesse periodicidade, as coisas se perdiam ou eram esquecidas. Sendo assim, o festival seria realizado bianualmente, mas os três primeiros aconteceriam em anos seguidos.

Quem era esse personagem político que tinha uma ampla visão sobre cultura e sociedade brasileira?

Professor e advogado, tendo iniciado sua carreira política elegendo-se em 1954 vereador no Distrito Federal na legenda do Partido Social Democrático (PSD). Nessa legislatura, foi presidente da Comissão de Justiça, integrante da mesa da Câmara Municipal e líder da maioria. Em 1958 tornou-se secretário de Educação e Cultura do Distrito Federal na gestão do prefeito Francisco Negrão de Lima. No pleito de outubro de 1960 elegeu-se deputado à Assembleia Constituinte do recém-criado estado da Guanabara na legenda do PSD. Participou dos trabalhos constituintes e, com a promulgação da Carta estadual (27/3/1961), exerceu o mandato ordinário até fevereiro de 1963. Nessa legislatura foi presidente da Comissão de Administração da Assembleia Legislativa e vice-líder da oposição ao governo de Carlos Lacerda. Reeleito em outubro de 1962 na mesma legenda, foi o autor dos projetos que criaram a Companhia de Transportes Coletivos (CTC) e o Departamento de Imprensa Estadual, e presidiu a Comissão de Educação, Saúde e Trabalho. Com a extinção dos partidos políticos pelo Ato Institucional nº 2 (AI-2) em 27 de outubro de 1965 e a posterior instauração do bipartidarismo, filiou-se ao Movimento Democrático Brasileiro (MDB). Em novembro de 1966 elegeu-se deputado federal pelo estado da Guanabara na legenda do MDB. Deixando a Assembleia Legislativa em janeiro de 1967, assumiu seu mandato em fevereiro seguinte, tornando-se vice-líder de seu partido na Câmara Federal. Em setembro do mesmo ano deixou sua cadeira para assumir a Secretaria de Educação do estado da Guanabara no governo Negrão de Lima. (LUIZ..., c2009).

A visão e a ação desse político em favor da continuidade dos Festivais da Guanabara foram cruciais para o surgimento do evento e para o que, no futuro, seriam as Bienais de Música Contemporânea, que ocorreriam de dois em dois anos, como era previsto no projeto inicial de Edino Krieger.

Dentro dessa visão é que Krieger organizou o II Festival da Guanabara muito maior do que o I Festival, em vários sentidos. O evento passou a ser interamericano: compositores natos, naturalizados ou residentes em qualquer país das Américas há mais de cinco anos, sem limite de idade, podiam participar do festival.

Os organizadores do festival receberam em torno de 140 partituras vindas das três Américas, e certamente a comissão de seleção – Francisco Mignone, Henrique Morelembaum, Roberto Schnorenberg, Renzo Massarani e Edino Krieger – teve uma tarefa árdua de escolher 24 obras para fazer parte da competição. As obras foram divididas em duas categorias, também uma novidade nesta segunda edição: a sinfônica e a de câmara. As obras sinfônicas foram todas executadas no Theatro Municipal, e as de câmara, na Sala Cecília Meireles.

Para dar conta da execução de todas essas obras, agora não mais uma orquestra era necessária, mas três: a Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal, como havia sido no ano anterior, incluindo agora a Orquestra Sinfônica Brasileira e a Orquestra Sinfônica Nacional da Rádio MEC. Foram contratados, ainda, três corais – o do Theatro Municipal, o da Rádio MEC e o Coral de Concertos do Rio de Janeiro –, cinco conjuntos de câmara – Orquestra de Câmara da Rádio MEC, Quinteto de Sopros da Rádio MEC, Grupo de Percussão da OSTM, Grupo de Metais da OSTM e Trio da Universidade Federal da Bahia –, seis regentes – Mário Tavares, Henrique Morelembaum, Armando Krieger, Roberto Schnorenberg, Nelson Nilo Hack (1920-2013) e Alceo Bocchino (1918-2013) –, sete cantores – Maria Lúcia Godoy, Carmen Favre, Mabel Valeris, Ricardo José Yost, Nelson Portella, Maria Riva Mar e Carlos Dittert – e quatro pianistas – Arnaldo Estrella, Maria da Penha, Laís de Souza Brasil e Armando Krieger (PROGRAMA..., 1970).

O festival foi dividido em três concertos sinfônicos semifinais e três concertos de câmara semifinais, sendo dois concertos sinfônicos finais e dois concertos de câmara finais, e havendo um concerto finalíssimo, como foi chamado. Além disso foram programados eventos paralelos em parceria com dois institutos: o Brasil-Alemanha, no Museu de Arte Moderna, com duas palestras de Hilmar Schatz intituladas *Música Visual*, com exibição de filmes sobre Gyorgy Ligeti, Maurício Kagel, Jan Bark e Folke Rabe, e outro filme sobre Hans Otte e Karlheinz Stockhausen; o Brasil-Argentina, no próprio Instituto, com palestra de Armando Krieger intitulada *50 anos de Música Argentina*, com ilustrações fonomagnéticas.

Outra novidade do II Festival da Guanabara foi a de comissionar obras a compositores para serem executadas especialmente no evento. As obras encomendadas foram: *Bomarzo*, de Alberto Ginastera (1916-1983); *Concerto para Piano e Orquestra*, do colombiano Blas Atehortúa (1943); *Concerto nº 5 para Piano e Orquestra*, de Camargo Guarnieri; *Agrupamento em 10*, de Cláudio Santoro; *Horatio Jeremiae Profetae*, do chileno Domingo Santa Cruz (1899-1987); *Sonata para Flauta e Oboé*, de Francisco Mignone; *Oda al Alambre de Púa*, do chileno Gustavo Becerra (1925-2010); *A 13*, do uruguaio Héctor Tosar (1923-2002); e *Música 20*, do panamenho Roque Cordero.

No programa do II Festival, o secretário de Educação e Cultura, Gonzaga da Gama Filho, confirmou a importância do festival para fomentar e manter a tradição da música de concerto no país.

Compreendendo a importância dessa continuidade é que a Secretaria de Educação e Cultura decidiu promover este II Festival de Música da Guanabara, aberto à participação de compositores das 3 Américas. Com esse novo dimensionamento, quis a Secretaria de Educação e Cultural situar a criação musical brasileira dentro do complexo sociocultural a que pertence, na comunidade continental que integramos. Dessa participação integrada, pelo confronto de ideias, pelo intercâmbio de experiências, pelo contato e o conhecimento recíproco, colherá por certo a jovem música brasileira frutos preciosos para a sua afirmação e o seu desenvolvimento. (PROGRAMA..., 1970).

O evento foi aberto com a obra *Fanfarras e Sequências*, do idealizador e organizador do festival, Edino Krieger. O júri internacional formado por ele trouxe mais uma vez relevantes nomes da música internacional ao Brasil. São eles: Vaclav Smetacek (1906-1986), da Tchecoslováquia; Tadeuz Baird (1928-1981), da Polônia; Jorge Peixinho (1940-1995), de Portugal; Luiz de Pablo (1930), da Espanha; Domingo Santa Cruz (1899-1987), do Chile; Guillermo Espinosa (1908-1990), de Colômbia, e Garcia Morillo (1911-2003), da Argentina. Alguns membros do júri já haviam participado no ano anterior. Este é o caso de: Franco Autori, dos Estados Unidos; Héctor Tosar, do Uruguai, e Roque Cordero, do Panamá. Os brasileiros estavam representados por Cláudio Santoro e Francisco Mignone, que presidia o júri. Aram Khatchaturian (1903-1978), da União Soviética, não pôde comparecer por motivos de doença.

A tendência das obras inscritas era de vanguarda, como comenta o crítico do *Jornal do Brasil*, que também fez parte da comissão de seleção das obras do festival, Enzo Massarani em sua coluna:

Seguindo o exemplo do ano passado, a tendência da grande maioria das obras classificadas este ano é de vanguardismo, dentro do espírito da música essencialmente contemporânea, na qual efeitos concretos, eletrônicos e aleatórios são empregados com grande frequência. Segundo críticos e observadores ligados ao festival, as músicas vanguardistas chegam a constituir 90% dos inscritos. Existem ainda algumas obras de estilo tradicional, mas a tendência normal, segundo eles, será a de dar mais valor à música inovadora, como já aconteceu no I Festival, quando as cinco premiadas estavam dentro das normas de criação contemporânea. (RENZO, 1970, p. 20).

Participaram da competição nove brasileiros, sete argentinos, três chilenos, dois norte-americanos e dois uruguaios. Os três primeiros lugares no âmbito da música sinfônica ficaram para o Brasil, com compositores que já haviam participado do I Festival. O primeiro prêmio foi para *Sinopse*, de Ernst Widmer (1927-1990), o segundo para *Mosaico*, de Marlos Mobre (1939), e o terceiro para *Espectros*, de Lindemberg Cardoso (1939-1989). Mais uma vez, nenhum compositor do Rio de Janeiro foi classificado para o festival. Compositores do Nordeste receberam os primeiros prêmios, confirmando a força do Grupo da Bahia com Widmer e Cardoso. Foram para a final, ainda, as obras *Decantação*, de Fernando Cerqueira (1941), *Grylli*, do norte-americano Robert Boury (1946), e *Espectros para Três Orquestras*, do uruguaio Leon Biriotti (1929).

No âmbito da música de câmara, o primeiro prêmio foi concedido para a obra *Pequeno Tríptico*, do argentino José Ramón Maranzano (1940), o segundo para *Ludus II*, da argentina Hilda Dianda (1925, única mulher a participar do festival), e o terceiro para a obra *Orbis Factor*, de Aylton Escobar. Foram para final as seguintes obras: *Polos*, do uruguaio Marino Rivera (1936-2010), *Hoquetus I*, do argentino Luís Àrias (1940), e *Axones*, do argentino Raul Schemper.

A intenção de todos era que os festivais tivessem continuidade, contudo, com a prematura morte do secretário de Educação e Cultura, Gonzaga da Gama Filho, no mês seguinte ao do término do II Festival, o projeto do III Festival ficou engavetado, saindo de lá somente em 1975 para se tornar as Bienais de Música Contemporânea, por iniciativa da então diretora da Sala Cecília Meireles, Myriam Dauelsberg.

6. Conclusão

É revelador o fato de que, somente 50 anos depois de seu acontecimento, os Festivais da Guanabara tenham sido objeto de estudo musicológico. Pelos fatos musicais apresentados durante este trabalho e principalmente pela época em que ocorreu, ou seja, um período decisivo da narrativa brasileira, que foi a ditadura, os festivais já deveriam ter sido estudados, pois se impõe como um evento histórico, não somente para a história da música brasileira, mas para toda a narrativa da história do Brasil. A música popular foi legitimada por textos e esteve presente nas questões fundamentais do debate nacional, mas, pela ausência de reflexões na música de concerto, houve esse hiato na pesquisa musicológica brasileira e no discurso nacional como um todo.

Este fato se deve à ausência de profissionais concentrados, não somente em pesquisar e documentar a produção musical, mas também em interpretar os fatos, relacio-

nar os eventos históricos nacionais e internacionais e seu reflexo na música de concerto brasileira, além de situá-la diante da cultura e da sociedade do país, isso fez com que a música brasileira de concerto parecesse distanciada das relevantes questões do debate nacional e internacional. Devido à falta de entendimento sobre o papel da música de concerto dentro da sociedade brasileira, vemos também como a política a interpreta. Paulo de Tarso Sales comenta em seu livro *Aberturas e Impasses*:

O setor da música erudita no Brasil sempre foi dependente de investimentos governamentais e, por proporcionar um retorno lento e não quantificável, sofreu (e ainda sofre) o ataque das duas ideologias que disputaram o poder no país. A MEB seria “desnecessária e ineficiente” pela orientação ideológica liberal; ou então simplesmente “elitista”, pela ideologia desenvolvimentista. (SALLES, 2005, p. 144).

O entendimento político acerca da música de concerto brasileira é crucial para a permanência das atividades musicais no país, já que existe uma relação de dependência do aparelho estatal e da vontade política para sua manutenção. Sem estes, os festivais não teriam ocorrido. Além disso, também devido à morte de um político que o apoiava, não teve continuidade e desapareceu. Um dos importantes desdobramentos dos Festivais da Guanabara é o fato de que foram os precursores das Bienais de Música Contemporânea. Aqui mais uma vez o aparelho estatal se apresentou como o meio através do qual o evento poderia ocorrer. No livro de José Maria Neves, Krieger relata:

Elaborei, então, o projeto das Bienais e saí à procura de apoio: do Governo Estadual, da Rádio MEC, do Ministério da Educação de Cultura. Durante anos, silêncio total. Os recursos, que o secretário Gaminha havia encontrado sem dificuldade graças ao simples exercício de uma vontade política, agora não existiam mais – ou faltava vontade política. Até que um telefonema de Myriam Dauelsberg, então marcando com sua gestão dinâmica a presença da Sala Cecília Meireles na vida musical da cidade e do país, fez ressuscitar o projeto das Bienais. “Encontrei seu projeto numa gaveta do MEC”. Disse-me. “Haveria alguma objeção em que a Sala Cecília Meireles assumisse as Bienais?”, perguntou. Claro que não havia, ao contrário: o importante era iniciar as Bienais, e sob a tutela da Sala o projeto tinha tudo para dar certo. E deu. (NEVES, 2008, p. 354).

Dessa forma, é possível verificar como a política e os órgãos ligados ao fomento da cultura são cruciais nas decisões dos rumos das artes no país. Contudo, há sempre o perigo de que eventos instituídos e tradicionais venham a desaparecer pelo desentendimento político em relação às artes, como já ocorrido com os Festivais da Guanabara. Atualmente, as Bienais se encontram em sua XXIII edição (2019), e as duas últimas edições – 2017 e 2019 – foram ameaçadas de não acontecer por questões político-ideológicas e, conseqüentemente, financeiras, situação que não deveria nem ser cogitada devido à importância do evento para a cultura musical do país.

A música de concerto brasileira ainda precisa ocupar o seu merecido espaço dentro do cenário, não somente musical, mas político, histórico e social. Faz-se relevante a realização de pesquisas sobre os papéis e os diálogos relacionadas a esta, com as questões político-ideológicas, sobretudo no momento de grande repressão ditatorial

militar do país, além de suas repercussões na contemporaneidade. Este estudo sobre os Festivais da Guanabara vem contribuir para o preenchimento desta lacuna, demonstrando que a “Era dos Festivais” também compreendeu dois eventos dedicados à música erudita brasileira e que esta é igualmente conectada com os acontecimentos históricos do país.

REFERÊNCIAS

- ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA. *Edino Krieger*. Rio de Janeiro: ABM, [20--]. Disponível em: <http://www.abmusica.org.br/academico/edino-krieger/>. Acesso em: 16 jun. 2017.
- ALBIN, Cravo. *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin, 2002. Disponível em: <https://www.dicionariompb.com.br/>. Acesso em: 16 jun. 2017.
- CARDOSO, Lindemberg. *Procissão das Carpideiras*. Orquestra Sinfônica. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música; Banco de Partituras de Música Brasileira, 2001. 1 partitura.
- CEVALLOS, Semitha. A recepção do sonorismo polonês por parte dos compositores brasileiros. 67 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2011.
- CEVALLOS, Semitha. Outono de Varsóvia e Festival da Guanabara: música e sociedade. 177 f. Tese (Doutorado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.
- CONTIER, Arnaldo Daraya. A música brasileira contemporânea: estudo das principais tendências (1922-1965). In: HISTÓRIA, 7., Assis, 1975. *Anais [...]*. 1975. Assis, SP: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, 1975. p. 119-142.
- ESCOBAR, Aylton. Entrevista concedida a Semitha H. M. Cevallos em set. 2017. Arquivo de áudio em formato mp3.
- FESTIVAL DA música escolhe finalistas. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 3, 2 abr. 1969.
- FESTIVAL REÚNE hoje diferentes gerações da música brasileira. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 37, 25 maio 1969.
- FRANÇA, Eurico Nogueira. Festival começa mal. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 2, 27 maio 1969.

FUNDAÇÃO DE ECONOMIA E ESTATÍSTICA. Disponível em: <http://www.fee.rs.gov.br/servicos/atualizacao-valores/>. Acesso em: 27 jun. 2017.

GASPARI, Elio. *A ditadura envergonhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GOMES, Wellington. *Grupo de Compositores da Bahia: Estratégias Orquestrais*. 148 f. Tese de Doutorado (Doutorado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2002.

JOVENS do I Festival de música lutam para abolir o paletó no Municipal. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 10, 16 maio 1969.

KRIEGER, Edino. Entrevista concedida a Semitha H. M. Cevallos em fev. 2011. Arquivo de áudio em formato mp3.

KRIEGER, Edino. Entrevista concedida a Semitha H. M. Cevallos em out. 2014. Arquivo de áudio em formato mp3.

LINDEMBERGUE, Cardoso. *Procissão das Carpideiras*. Orquestra Sinfônica e coro feminino. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música-Banco de Partituras de Música Brasileira, 2001. 1 partitura.

LOVAGLIO, Vânia C. Festival de Música da Guanabara: música contemporânea e latino-americanismo no Rio de Janeiro. In: ENCONTRO REGIONAL DE HISTÓRIA, 19., 2008, São Paulo. *Anais [...]*. São Paulo: ANPHU, 2008. p. 1-11.

LUIZ Gonzaga da Gama Filho. In: Acervo CPDOC. Rio de Janeiro: FGV, c2009. Disponível em: <http://fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/luis-gonzaga-prado-ferreira-da-gama-filho>. Acesso em: 15 jun. 2017

MELLO, Zuzá Homem de. *A Era dos Festivais: uma parábola*. São Paulo: Editora 34, 2003.

MENDES, Gilberto. Música Moderna Brasileira e suas Implicações de Esquerda. *Revista Música*, São Paulo, v. 2, p. 37-42, maio 1998.

MENDES, Gilberto. *Viver sua música: com Stravinsky em meus ouvidos, ruma à avenida Nevskiy*. Santos, SP: Realejo, 2008.

MINH, Ho Chi. *Poemas do Cárcere*. Rio de Janeiro: Lemmert, 1968.

NAPOLITANO, Marcos. *1964: história do regime militar brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2014.

- NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2008.
- NOBRE, Marlos. *Concerto Breve: op. 33*. Orquestra Sinfônica e solista. Rio de Janeiro: Marlos Nobre Edition, 1969. 1 partitura.
- NOBRE, Marlos. Entrevista concedida a Semitha H. M. Cevallos em fev. 2011. Arquivo de áudio em formato mp3.
- PAZ, Ermelinda. *Edino Krieger: crítico, produtor musical e compositor*. Rio de Janeiro: Sesc, Departamento Nacional, 2012.
- PRADO, Almeida; MARISA, Resende. Existe uma música eclética? In: BIENAL DE MÚSICA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA, 11., 1996, Rio de Janeiro. *Anais [...]*. Rio de Janeiro: Funarte, 1996. p. 49-77.
- PROGRAMA do I Festival da Guanabara, 25 maio/1 jun. 1969. Rio de Janeiro: Theatro Municipal do Rio de Janeiro, 1969.
- PROGRAMA do II Festival da Guanabara, 9/21 maio 1970. Rio de Janeiro: Theatro Municipal do Rio de Janeiro, 1970.
- RENZO, Massarani. A procura de uma nova expressão. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 27, 3 jun. 1969.
- RENZO, Massarani. Peça de Krieger inaugura o II Festival de Música. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 20, 9 maio 1970.
- SALLES, Paulo de Tarso. *Aberturas e impasses: o pós-modernismo na música e seus reflexos no Brasil, 1970-1980*. São Paulo: Editora Unesp, 2005.
- SANTORO, Maria Carlota Braga. *Resgatando memórias de Cláudio Santoro*. Rio de Janeiro: Barroso, 2002.
- SOARES, Teresinha Rodrigues Prada. *A utopia no Horizonte da Música Nova*. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.
- VELOSO, Caetano. *É proibido proibir*. Discurso no III Festival Internacional da Canção. São Paulo, 28 set. 1968. Disponível em: <http://tropicalia.com.br/identifisignificados/e-proibido-proibir/discurso-de-caetano>. Acesso em: 17 out. 2017.

VENTURA, Zuenir. *1968: o ano que não terminou*. 3. ed. São Paulo: Planeta do Brasil, 2008.

VIÚVA diz ser Villa pelo Municipal sem a gravata. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 5, 18 maio 1969.