DOI 10.20504/opus2017c2302

Diplomacia e política cultural no Brasil (1964-1975): o caso das obras *Ritmata* e *Momentos I*

Fabio Guilherme Poletto
Eric Henrique Moreira Evangelista
(UNESPAR, Curitiba-PR)

Resumo: Este trabalho aborda duas composições escritas em 1974 para violão solo: *Ritmata* e *Momentos I,* dos compositores Edino Krieger (n. 1928) e Marlos Nobre (n. 1939), respectivamente. Essas obras tiveram sua edição e divulgação no exterior aparentemente viabilizadas pelo Ministério das Relações Exteriores do Brasil, em processo intermediado pelo violonista Turíbio Santos (n. 1943). Parte deste trabalho visa mapear historicamente as políticas culturais para a música existentes no Brasil entre 1964 e 1975. Além disso, busca comparar essas políticas com as diretrizes para a difusão de obras musicais no exterior, a partir da compreensão da diplomacia cultural implementada pelo Itamaraty. Como estratégia de pesquisa, aborda documentos oficiais e busca estabelecer diálogos com a bibliografia especializada. Em segundo momento, os registros em partitura das obras são abordados panoramicamente, a partir de análises musicológicas , buscando filtrar e avaliar seus elementos musicais mais evidentes. Finalmente, a pesquisa busca cotejar os objetivos das políticas culturais e da diplomacia cultural relativos à música com as características mais evidentes das obras efetivamente divulgadas. Essas 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: Políticas culturais para a música no Brasil. Diplomacia cultural brasileira. Identidade nacional. Repertório para violão. Ritmata. Momentos I.

Diplomacy and Cultural Policy in Brazil (1964-1975): The Case of *Ritmata* and *Momentos I*

Abstract: This article addresses two compositions written for solo guitar in 1974: *Ritmata* and *Momentos I* by composers Edino Krieger (b. 1928) and Marlos Nobre (b. 1939), respectively. These works were published and distributed abroad, apparently with the support of the Brazilian Ministry of Foreign Affairs which had been mediated by guitarist Turíbio Santos (b. 1943). Part of this work aims to historically map the cultural policies for Brazilian music between 1964 and 1975. In addition, it seeks to compare these policies to the guidelines for the diffusion of musical works abroad based on the understanding of cultural diplomacy implemented by Itamaraty. As a research strategy, we consulted official documents and attempted to establish a dialogue with specialized bibliography. Secondly, we conducted a panoramic examination of the work's scores based on musicological analyses, in order to identify and evaluate their most distinctive musical elements. Finally, the research aims to compare the goals of the cultural policies and cultural diplomacy related to music with the most evident characteristics of the works published. These research fronts indicate new possibilities for understanding the relationship between music and Brazilian national identity during the second half of the twentieth century.

Keywords: Cultural policies for music in Brazil; Brazilian cultural diplomacy; national identity; guitar repertoire; Ritmata; Momentos I.

POLETTO, Fabio Guilherme; EVANGELISTA, Eric Henrique Moreira. Diplomacia e política cultural no Brasil (1964-1975): o caso das obras *Ritmata* e *Momentos I*. *Opus*, v. 23, n. 3, p. 23-42, dez. 2017. http://dx.doi.org/10.20504/opus2017c2302

Este trabalho constitui versão ampliada e revisada do texto *Apontamentos sobre as obras encomendadas por Turíbio Santos: Ritmata, Momentos I, Livro para seis cordas*, publicado nos anais do VI Simpósio Acadêmico de Violão da Embap (Curitiba, 2012).

Submetido em 26/05/2017, aprovado em 24/08/2017.

No ano de 1976, o violonista brasileiro Turíbio Santos (n. 1939) gravou e lançou em disco *long play,* pelo selo francês Erato, as obras *Ritmata* e *Momentos I*, para violão solo, dedicadas a ele pelos compositores Edino Krieger (n. 1928) e Marlos Nobre (n. 1939), respectivamente[1]. Estas composições também fizeram parte da *Collection Turíbio Santos*, coleção de partituras para o instrumento comercializadas pela editora francesa Max Eschig entre 1972-1993.

As obras foram encomendadas pelo violonista que, neste período, havia conquistado espaço privilegiado como intérprete, inclusive no cenário musical internacional, tendo sido contemplado com várias obras a ele dedicadas (FARIA, 2012: 13). Sua trajetória é sintomática do prestígio alcançado por uma geração de violonistas brasileiros no exterior entre os anos 1960-1970, como Carlos Barbosa Lima (n. 1944), Sérgio (n. 1948) e Eduardo Abreu (n. 1949), Sérgio (n. 1952) e Odair Assad (n. 1956) e, mais tarde, Marcelo Kayath (n. 1964), conforme avaliação de Zanon ([s.d.]: 82).

Aparentemente, Turíbio Santos vislumbrava a possibilidade de consolidar trajetória internacional com a vinculação de seu nome a uma edição prestigiosa, assim como já haviam feito Andrés Segovia (1893-1987) e Julian Bream (n. 1933) para outras casas editoras europeias. Seu convite se estendeu a compositores da escola nacionalista e também a expoentes das novas tendências em voga a partir dos anos 1960, ainda que nem todos tivessem experiência na composição para o violão (FARIA, 2012: 37). Entre os compositores brasileiros editados constam, além de Krieger e Nobre, José Antônio de Almeida Prado (1943-2010), Ricardo Tacuchian (n. 1939), Radamés Gnattali (1906-1988), Cláudio Santoro (1919-1989) e Francisco Mignone (1897-1986), bem como composições originais e arranjos do próprio Turíbio Santos. Neste sentido, as encomendas feitas redundaram em "interessante amostra da composição brasileira para o instrumento nas décadas de 1970 e 1980" (FARIA, 2012: 88). A coleção contou ao final com 33 números de diversos compositores, brasileiros e estrangeiros (FARIA, 2012: 32-33).

Contudo, apesar da envergadura do projeto, que contou com um intérprete em posição de destaque no cenário da música de concerto, bem como uma editora prestigiada com distribuição mundial, a recepção à coleção de partituras como um todo foi desigual, especialmente no Brasil. Algumas obras entraram para o repertório, outras não. A partir de entrevistas realizadas em 2012 com importantes violonistas brasileiros em atividade, em conjunto com mapeamento das gravações destas obras, Faria demonstrou que, dentre todas elas, a *Ritmata* teve maior aceitação (FARIA, 2012: 78). Com efeito, apesar de ser apenas a segunda obra para o instrumento composta por Edino Krieger, esta peça de cerca de quatro minutos de duração tornou-se o "carro-chefe" da *Collection Turíbio Santos* (SANTOS apud FARIA, 2012). Além disso, foi devidamente incorporada aos programas de ensino dos cursos superiores de violão pelo país e tornou-se peça de confronto em diferentes concursos de interpretação pelo mundo. Na perspectiva de Dudeque, consagrou-se como "uma das mais importantes obras para o repertório dos últimos tempos" (DUDEQUE, 1994: 104). Maciel avalia ainda que a *Ritmata* "é uma obra referencial no processo de evolução técnica desse repertório" (MACIEL, 2010: 59). No mesmo levantamento supracitado, é possível perceber que *Momentos I* também foi incorporada a diferentes programas de ensino dos cursos superiores de violão pelo país, embora sua presença em concertos e gravações seja menos assídua (FARIA, 2012: 78). Desta forma, embora nenhuma delas esteja listada com destaque no portfólio de composições de Krieger e Nobre, é indiscutível a importância destas obras no repertório contemporâneo para violão produzido no Brasil. Pode-

[1] LP *Musique Bresilienne par Turíbio Santos*. Coleção *Florilège de La Guitare* - n° 20.

se dizer que seu grau de representatividade ficou restrito ao universo do violão de concerto, no qual se consagraram.

De todas as obras editadas e gravadas na França, no bojo do projeto de Turíbio Santos, *Ritmata* e *Momentos I* tiveram gênese particularmente interessante, justamente em função de terem aparentemente sido subvencionadas pelo Ministério das Relações Exteriores do Brasil. Maciel aponta que:

> Quando surgiu a possibilidade de editar peças brasileiras, Turíbio Santos procurou o Ministério de Relações Exteriores (Itamaraty) e solicitou que pagassem a encomenda das três primeiras peças a serem editadas. Com seu círculo de amizades influentes e com a proposta de divulgar a música contemporânea brasileira para violão na Europa, consegue o patrocínio e encomenda músicas para Edino Krieger, Marlos Nobre e Almeida Prado (MACIEL, 2010: 46).

O episódio da encomenda foi revivido pelas memórias dos envolvidos, em entrevistas concedidas a Faria (2012). Nelas, Turíbio Santos menciona sua solicitação de "patrocínio aos compositores", que teria sido encaminhada ao então funcionário da Divisão Cultural, Rubens Ricupero. A partir disso, o Itamaraty teria pago quantia (de valor ignorado) para que os compositores elaborassem as obras, que posteriormente foram gravadas e editadas em Paris.

Segundo Turíbio Santos:

> Eu fui ao Itamaraty e o órgão concordou comigo que era uma oportunidade interessantíssima e eu pedi a eles que fizessem a encomenda aos compositores, **que eles pagassem aos compositores**. Eles fizeram a encomenda para o Edino e para o Marlos [...] e a partir daí, os compositores passaram a trazer suas músicas. O patrocínio se deu apenas nas duas primeiras peças, a partir daí, abriu-se o caminho para mostrar que a editora era competente, que a distribuição era boa, que a companhia de discos que eu gravava era forte, enfim, que não era uma aventura (SANTOS apud FARIA, 2012: 31, grifo nosso).

E, na perspectiva de Krieger, referindo-se jocosamente ao fato de ter sido instado pelo violonista a participar do projeto "Quando surgiu o projeto da Max Eschig, ele [Turíbio Santos] me disse: "ou você faz uma peça nova para esta coleção, ou então eu vou usar e vou gravar o Prelúdio" [única obra do compositor para o instrumento até então]. [...] Então eu fiz a Ritmata e mostrei a ele" (KRIEGER apud FARIA, 2012).

Na memória de Marlos Nobre, contudo, o processo teria se dado de outra maneira:

> Momentos I não foi encomendada a mim pelo Palácio do Itamaraty e sim, foi um pedido pessoal do então meu amigo o violonista Turíbio Santos, que eu havia conhecido em nossa juventude, em Paris quando ele estava vivendo na Casa do Brasil. O Turíbio desde aquela época me instigava a escrever para o violão e finalmente ele me disse que tinha uma tournée e tocaria a obra que escrevesse

> nesta tournée. A tournée sim, era patrocinada pelo Itamaraty. Mas eu jamais recebi qualquer carta do Itamaraty encomendando esta ou qualquer outra obra minha. **Eu não recebi um tostão nem desta instituição nem do Turíbio nem da editora Max Eschig.** [...] Acho importante esclarecer definitivamente este fato (NOBRE apud FARIA, 2012, grifo nosso).

Pode-se perceber, pelas fontes arroladas, que a memória dos envolvidos não esclarece se e em quais condições o apoio oficial teria sido, de fato, recebido. Turíbio Santos confirma ter feito a solicitação ao Itamaraty. Krieger não menciona ter recebido qualquer quantia, mas também não nega. Já Nobre rechaça qualquer subvenção recebida. Há, ainda, a menção, atravessada pela memória, a auxílio que seria recebido para viabilizar a *tournée* do músico em diferentes cidades europeias, o que poderia ser tomado como apoio para a difusão das obras em concertos.

Não obstante, as partituras de *Ritmata* e *Momentos I* incluem a inscrição: "Cette oeuvre été commandée sous les auspices de l'ITAMARATY"[2], sendo essas as duas únicas partituras da coleção a mencionar esse fato, algo, aliás, pouco comum em partituras comerciais. Isto posto, pode-se concluir que a editora francesa recebeu alguma contrapartida financeira para a realização da edição, embora não fique claro se isto também ocorreu com os compositores, o intérprete e a gravadora Erato. Novas séries de fontes talvez possam esclarecer tais dúvidas. De todo modo, as evidências existentes comprovam esforço do setor diplomático brasileiro, no sentido de viabilizar, de algum modo, a divulgação destas obras no estrangeiro.

Este episódio representa oportunidade de reflexão sobre alguns aspectos das relações entre música, diplomacia e políticas culturais no Brasil durante a ditadura civil-militar (1964-1985). Assim, as obras *Ritmata* e *Momentos I*, bem como a atuação de seus respectivos compositores à época, podem ser tomadas como fontes para a compreensão crítica das políticas oficiais de incentivo para a produção e circulação de música no período. Ademais, o suposto apoio oficial a estas obras indica necessidade de investigação das perspectivas que subsidiaram essa escolha. Como bem arguiu Faria, "um patrocínio desse tipo nos leva a pensar em um desejo oficial de a coleção servir como vitrine da produção artística brasileira e no esforço para a consolidação de determinada imagem do país no exterior" (FARIA, 2012: 31). Neste sentido, convém especular sobre quais aspectos podem ter sido considerados para que se julgasse relevante apoiar a divulgação dessas obras, em meio a tantas outras que fizeram parte da coleção. Ao abordar a questão sob o prisma da inserção internacional do país, Fléchet sintetizou o problema da seguinte forma: "Qual foi o lugar da música nas políticas culturais promovidas pelo Itamaraty? Quais foram as origens e principais realizações da diplomacia musical brasileira? Sobretudo, quais foram os compositores e intérpretes escolhidos para promover a imagem oficial do país no exterior?" (FLÉCHET, 2012: 229).

Este trabalho pretende, portanto, investigar historicamente essas relações, partindo dessas duas obras e estruturando-se em dois eixos: as políticas culturais para a música encampadas pelo governo autoritário e a atuação do Itamaraty para a promoção no exterior de música produzida no Brasil. Pois, como propõe Crespo, "a partir do momento em que o Estado passa a abarcar, entre as suas atribuições, a difusão cultural, tanto no plano interno como no externo, esta se incorpora aos diversos elementos passíveis de abordagem, quando do estudo dos processos históricos de caráter político" (CRESPO, 2006: 16).

[2] "Este trabalho foi encomendado sob os auspícios do ITAMARATY" (apud FARIA, 2012: 31).

Finalmente, o trabalho pretende cotejar as diretrizes centrais dessas políticas com as faturas estéticas e estilísticas mais evidentes das obras, apontadas por meio da compilação de diferentes análises musicológicas já produzidas sobre elas. Esta perspectiva metodológica busca evidenciar as tensões e contradições que permearam o processo de difusão destas composições naquele contexto sociocultural.

Políticas culturais para a música no Brasil durante a ditadura civil-militar

A ditadura civil-militar que governou o Brasil durante o período 1964-1985 redefiniu as relações entre cultura e poder no país. No entender de Starling e Schwarcz, a ditadura obedeceu à seguinte dinâmica: "Variações consideráveis no uso dos poderes discricionários, repressão seletiva, controle do fluxo público de informação, e sustentação de um programa de desenvolvimento econômico de corte modernizante e conservador" (SCHWARCZ; STARLING, 2015: 451). No projeto político-ideológico de cunho autoritário dos sucessivos governos militares, o controle do campo cultural teve papel fundamental e, para tanto, diversas ações foram implementadas neste setor. Como observou Fernandes, "a cultura se integra ao projeto político do grupo que estava no exercício do poder naquele momento e [...] é parte importante de políticas estratégicas, como as de integração e segurança nacional" (FERNANDES, 2013: 174). Desta forma, em meio ao processo de extinção das atividades culturais consideradas subversivas, que envolveu expurgos e exílios a artistas e intelectuais, o Estado autoritário procurou desenvolver estratégias próprias para a cultura. Neste sentido, diferentes analistas concordam sobre o papel fundamental dos trabalhos gestados no âmbito do Conselho Federal de Cultura, criado ainda em 1966 para a estruturação de uma política nacional para o setor (FERNANDES, 2013. PAZ, 2011. MAIA, 2010). Segundo Paz, "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: 108).

Portanto, os esforços empreendidos no âmbito governamental desde 1966 resultaram na proposição de uma Política Nacional de Cultura, implementada a partir de 1975[3]. Seus objetivos revelam certa confluência de interesses na consolidação das políticas culturais pelos governos militares, não obstante as diferenças de concepção e escopo, bem como as ambiguidades e contradições das diversas iniciativas propostas no período. Como bem frisou Fernandes, nem sempre essas ações obedeceram a uma política homogênea ou linear, mas, não obstante, é possível observar três frentes principais:

> [...] uma, de censura a determinado tipo de produção cultural considerada de oposição ao governo ou nociva à cultura nacional; outra, de investimento em infraestrutura em telecomunicações – ações que se coadunam com o projeto de

[3] Entre 1966 e 1975 foram estruturados diversos órgãos e projetos oficiais relativos a políticas para a cultura no âmbito do governo federal: Conselho Federal de Cultura (1966), criado pelo Decreto-Lei n° 74, de 21 de novembro de 1966, no governo Castello Branco (1900-1967), tendo gerenciado políticas culturais no Brasil até 1990; diretrizes para uma Política Nacional de Cultura (1973), documento que 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 no setor; Programa de Ação Cultural (1973), programa institucional lançado em 1973 pelo então ministro da Educação e Cultura Jarbas Passarinho. Seu principal desdobramento foi 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" (HINGST, 2013: 168).

> modernização do país e com as políticas de integração e segurança nacional, mas que também favoreceram a consolidação da indústria cultural no país; e a terceira, de criação de órgãos governamentais destinados a planejar e implementar a política cultural oficial (FERNANDES, 2013: 174).

Uma tarefa fundamental encarada pelos governos militares para o setor cultural era a de enfraquecer, ou mesmo desmantelar ambientes em que se percebia algum dissenso, suprimindo "qualquer tipo de contestação produzida no campo da cultura, do pensamento e das ideias" (SCHWARCZ; STARLING, 2015: 464). Tomando para si o papel de instrumento integrador da sociedade, o Estado autoritário buscou "garantir a integridade da nação na base de um discurso repressivo que elimina as disfunções, isto é, as práticas dissidentes, organizando-as em torno de objetivos pressupostos como comuns e desejados por todos" (ORTIZ, 1988: 115). Para tanto, foi necessário fortalecer os mecanismos de controle sobre a produção e circulação das ideias, notadamente no campo da cultura. Neste sentido, particular esforço foi destinado à censura, já existente desde a Constituição de 1946, mas até então de cunho aparentemente moralista apenas. Agora, a reestruturação deste aparato burocrático visava atingir novos objetivos: "garantir o controle do fluxo público de informação, da comunicação e da produção de opinião, reprimir o conteúdo simbólico presente na produção cultural, e manipular os mecanismos de memória e interpretação da realidade nacional" (SCHWARCZ; STARLING, 2015: 464).

Estabeleceu-se o que Ortiz denominou "censura seletiva":

> Durante o período 64-80, a censura não se define exclusivamente como veto a todo e qualquer produto cultural; ela age como repressão seletiva que impossibilita a emergência de um determinado pensamento ou obra artística. São censuradas as peças teatrais, os filmes, os livros, mas não o teatro, o cinema ou a indústria editorial (ORTIZ, 1988: 114).

Como demonstrou Napolitano, a repressão cultural valia-se de aparato burocrático organizado, sistêmico e abrangente, embora seus critérios para a censura de obras e autores fossem imprecisos. Baseavam-se numa lógica de produção de suspeita sobre personalidades públicas cujas ações e/ou declarações de alguma forma "se chocassem contra a moral dominante, a ordem política vigente, ou que escapassem aos padrões de comportamento da moral conservadora" (NAPOLITANO, 2004: 107).

No campo musical, a censura atingiu mais frontalmente os artistas ligados ao cenário da música popular, fato talvez ligado a uma atuação comportamental e política mais explícita na esfera pública[4]. O isolamento dos principais compositores eruditos no ensino universitário colaborava para atuação política pouco representativa, ofuscando a relevância destes agentes (SALLES, 2001: 421. ZANON, [s.d.]: 83). Por outro lado, compositores, intérpretes e letristas da música popular constituíam figuras importantes para a rentabilidade de longo prazo das empresas multinacionais que passaram a operar no mercado nacional, o que não raro ocasionou atritos entre as esferas

[4] Vetromilla chega a apontar que a música erudita era considerada, à época, como área "isenta de censura" (2011: 3).

governamental e empresarial[5]. Não obstante, justamente este posicionamento político frente ao governo autoritário foi um dos fatores que serviu de base para a institucionalização e consagração do campo da música popular no período, em especial da MPB[6].

Por sua vez e para além dos atritos pontuais criados, a ação da censura foi contraditória com outra face das políticas culturais empreendidas pela ditadura. Como demonstraram diferentes analistas, todo um conjunto de ações, ditadas pelo projeto de modernização econômica e pela necessidade de integração nacional via Estado, acabou por favorecer a atuação da indústria da cultura no período (ORTIZ, 1988. MORELLI, 1991. FERNANDES, 2013). Ao longo das décadas de 1960/70, tanto a televisão expandiu sua rede de transmissões como também a indústria fonográfica consolidou seu poderio, com a instalação de filiais das principais *majors* no país. Os estudos de Morelli (1991) e Paiano (1994) sobre a indústria fonográfica apontam um crescimento médio da ordem de 400% entre 1965 e 1972, passando para médias de 15% ao longo da década de 1970, mesmo com o enfrentamento de dois choques do petróleo. Paiano cita dados do período 1966-1976 para estabelecer parâmetros comparativos entre o crescimento quantitativo da ordem de 444,6% da indústria fonográfica e o crescimento acumulado do PIB nacional, que no mesmo período, ficou em torno de 152% (PAIANO, 1994: 195-196). Freitas aponta ainda que a ação do estado autoritário "forneceu evidentes condições políticas e logísticas" para essa expansão, que se irradiou também para outros setores, como o circuito editorial e a publicidade (FREITAS, 2013: 26).

O fortalecimento das indústrias da cultura, portanto, contrasta com o viés defensivo que permeou a Ideologia da Segurança Nacional, fundamento estratégico na elaboração de políticas para a área cultural. Pois diferentes analistas apontam que a quantidade e força com que produtos importados penetraram no país, disputando espaços no mercado nacional, não raro causou mal-estar e críticas à política cultural oficial para o setor musical (STROUD, 2008: 97. MORELI, 1991: 47-54). Além disso, ações específicas tomadas pelo governo militar no período foram determinantes para o desmantelamento de certas políticas e instituições públicas, em particular aquelas voltadas à música erudita, tais como as apontadas por Salles:

> [...] o fim do ensino de música obrigatório com a LDB de 1964, fim do subsídio a orquestras – a OSN, criada por Juscelino Kubitschek em 1961, teve o início de seu desmantelamento com a gestão de Eremildo Viana na Rádio MEC de 1964-1969 – e a UnB sofreu uma intervenção, também em 64, que levou muitos de seus docentes ao exílio, entre eles o sociólogo Darci Ribeiro e o compositor Cláudio Santoro (SALLES, 2001: 420-421).

Operando como contrapeso a essa dinâmica, outras ações foram implementadas, em particular a criação de órgãos governamentais destinados a "regulamentar e organizar a produção e a distribuição cultural pelo território brasileiro" (FERNANDES, 2013: 175). Um dos pontos nevrálgicos constituía a preservação e proteção da identidade e da "cultura nacional"

[5] Sobre a ação da censura, cf. entre outros, Araújo (2002), Napolitano (2010, 2004) e Heredia (2015). Sobre problemas entre as multinacionais do disco e a ação da censura, cf. Morelli (1991) e Midani (2008).

[6] "Música Popular Brasileira", na expressão consagrada e que praticamente se confunde, no senso comum, com toda a música popular produzida no país. Sobre o tema, cf. Cavalcanti (2007), Napolitano (2007) e Stroud (2008).

sob perspectiva centrada na "defesa dos valores nacionais contra culturas 'alienígenas' (de esquerda e da indústria cultural)" (FERNANDES, 2013: 199). O texto do documento oficial da Política Nacional de Cultura é, neste aspecto, bastante claro sobre seus objetivos: "[...] 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: 25, grifos nossos).

Em sintonia com essa perspectiva, o apoio financeiro e a criação de órgãos destinados à preservação dos patrimônios culturais mereceram atenção especial. O foco nos patrimônios culturais é também apontado por Corá, pois "seria a partir dessas ações que o Estado garantiria a consolidação da cultura e da identidade nacional" (CORÁ, 2014: 1110). E, como apontou Miceli, a partir de 1973, boa parte dos recursos destinou-se à "preservação do patrimônio histórico e artístico, o incentivo à criatividade e à difusão das atividades artístico-culturais, e a capacitação de recursos humanos" (MICELI, 1984: 56). Finalmente, como resumiu Maia, tais políticas foram responsáveis por investir

> [...] os recursos disponíveis no financiamento de reformas estruturais e nos projetos das instituições nacionais de cultura; na defesa dos conjuntos arquitetônicos; na recuperação de arquivos documentais e bibliotecas; na criação de centros culturais nos pequenos e médios municípios; nas comemorações de efemérides; na publicação de obras de caráter literário ou histórico que descortinassem a "essência" da cultura nacional (MAIA, 2014: 106).

Contudo, como observou Gabriel Cohn, a estruturação de políticas oficiais de incentivo para a cultura na primeira metade da década de 1970 seria marcada por "propostas programáticas mais abrangentes mas com escassos efeitos", motivando redefinições nos anos seguintes, que culminariam na criação da Funarte em 1975 (COHN, 1984: 87). De fato, como ressalta Silva, "a Funarte assumiu apenas as áreas da produção cultural que ainda não contavam com organizações próprias na estrutura do MEC, por exemplo, a música erudita e as artes plásticas" (SILVA, 2001: 104). Portanto, percebe-se que o setor da música erudita acabou sendo objeto de uma política mais sistematizada (e tardia) por parte da Funarte a partir de 1975[7].

Assim, pode-se perceber que o modelo de política cultural implementado pela ditadura civil-militar no Brasil no período em estudo é aquele definido por Brunner como "tocquevilliano", ou "de mercado" (BRUNNER, 1992: 240). Neste modelo o Estado tende a assumir a função de mecenas, subsidiando instituições e indivíduos que não logram encontrar um lugar no interior do mercado para abrigar suas produções. Esta política, portanto, atua mais diretamente sobre segmentos específicos do universo cultural. De um lado, o conglomerado da indústria cultural explora as melhores possibilidades de retorno para seus investimentos, de outro lado, o Estado atua na conservação do patrimônio cultural e no respaldo àquelas ações culturais que não encontram espaço nem oportunidades. Dessa divisão surge o entendimento

[7] A área cultural como um todo passou a ser objeto das ações de órgão oficial, que centralizou as políticas públicas somente em 1985, com a autonomização do Ministério da Cultura em relação ao Ministério da Educação.

de que cabe ao Estado "proteger" a alta cultura e conservar o patrimônio cultural da nação, enquanto o conglomerado privado toma conta do mercado cultural de massa. Contudo, como apontou Vetromilla, essa política atribuía ao Estado o poder para definir quais manifestações seriam passíveis de apoio e, dado o seu caráter nacionalista, "definir quais eram as legítimas expressões da cultura brasileira" (VETROMILLA, 2011: 17).

Neste contexto, convém observar a destacada atuação dos compositores Edino Krieger e Marlos Nobre. Krieger, entre outros cargos oficiais na esfera governamental (mesmo anteriores ao golpe de 1964), foi responsável, no período, pelo Setor Musical da Rádio MEC. Suas atribuições, informa Paz, eram

> [...] as atividades da Orquestra Sinfônica Nacional, da Orquestra de Câmara e dos conjuntos camerísticos da emissora, além da programação externa, que envolvia o programa *Concertos para a Juventude*, já com a participação da TV GLOBO, e mais recitais e concertos no Theatro Municipal, na Sala Cecília Meireles e no auditório do MEC (PAZ, 2012: 225).

Por sua vez, a atuação de Marlos Nobre em cargos oficiais se iniciou em 1971, como diretor musical da Rádio MEC, da Orquestra Sinfônica Nacional e dos Concertos para a Juventude com a Rede Globo, até 1976. A partir deste ano, tornou-se diretor do Instituto Nacional de Música, vinculado à Funarte, cargo em que permaneceu até 1979 (ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA). A atuação em importantes cargos administrativos na burocracia federal relacionada à música no período pode, neste sentido, ter beneficiado a estruturação de eficiente rede de contatos profissionais, que não exclui aqueles vinculados ao corpo diplomático. Desta maneira, constitui indício adicional para a compreensão do processo de subvenção oficial recebido para divulgação de suas obras no exterior.

A divulgação musical sob a ótica da diplomacia cultural do Itamaraty

A análise das políticas culturais implementadas pelos governos militares, cujas linhas gerais esboçadas acima foram responsáveis pela configuração do cenário musical nacional, constitui evidência das tensões e contradições produzidas no plano interno à época. Mas essa análise pode avançar na compreensão crítica das estratégias para a divulgação da produção musical brasileira no exterior, sob responsabilidade da Divisão Cultural[8], unidade específica no organograma do Ministério das Relações Exteriores no período abordado.

A divulgação da cultura produzida no Brasil, em suas variadas linguagens, constitui parte de estratégia diplomática de maior envergadura, denominada diplomacia cultural. Ela envolve uma série de atividades e ações coordenadas, sob prerrogativa do Estado e complementares aos esforços diplomáticos nos campos político e econômico. Constitui tipo específico de relação entre os países, desenvolvida a partir de planejamento estratégico e das ambições políticas e econômicas de uma determinada nação. Ressalte-se que as perspectivas desenvolvidas neste âmbito ocorrem em plano diferente daquelas relações culturais espontâneas empreendidas pela sociedade civil.

[8] Atualmente, Divisão de Operações de Difusão Cultural (DODC).

Como aponta Ribeiro, a diplomacia cultural constitui desdobramento das relações culturais internacionais, cujo objetivo é "a consecução de objetivos nacionais de natureza não somente cultural, mas também política, comercial ou econômica" (RIBEIRO, 1989: 33). Desta maneira, além de configurar finalidade fundamental da diplomacia, revela-se também, por via indireta, espécie de facilitadora de outros objetivos "políticos, comerciais, econômicos e quaisquer outros a que a política externa de um país se proponha" (RIBEIRO, 1989: 43). Tais considerações encontram eco em Crespo, para quem a diplomacia cultural compreende ações culturais que têm como objetivo trazer algum benefício ao Estado para além da mera troca de informações (CRESPO, 2006: 18). Portanto, a diplomacia cultural é um tipo de ação estatal que visa constituir e consolidar o chamado *soft power*[9], espécie de terceira via nas relações entre os Estados nacionais, ao lado das relações econômicas e militares.

Por outro lado, a análise das estratégias adotadas por um país no campo da diplomacia cultural constitui meio privilegiado de compreensão das formas como esse país se identifica e diferencia no concerto das nações. Desta maneira, como propõe Machado: "Se a difusão cultural levada a cabo pelo Estado é uma política (ou seja, uma ação coordenada e sistemática), com certeza ele o faz com a intenção de propagar seus valores e concepções – de mundo, de estilo de vida, de modos de organização política, social e econômica" (MACHADO, 2012: 16).

Os analistas que se debruçaram a compreender historicamente a constituição da diplomacia cultural brasileira tendem a enfatizar sua tardia institucionalização, que data das décadas de 1930-40 (CRESPO, 2006. FLÉCHET, 2012). Até aquele período, não obstante a difusão cultural tenha sido objeto de preocupações desde o final do século XIX, as iniciativas foram esporádicas, desenvolvidas sob a pressão de demandas específicas e ao sabor das preferências dos gestores das embaixadas. Neste sentido, Crespo aponta que a composição do corpo diplomático, majoritariamente selecionada entre membros da elite econômica, pode ter influenciado na seleção de quais objetos artísticos eram passíveis de divulgação no exterior, dado o caráter subjetivo da construção de gostos artísticos (CRESPO, 2006: 34). Dumont e Fléchet foram além ao observar que, mesmo com a definição de uma sistemática no pós-guerra, algumas características iriam perdurar, entre elas, "certa desordem institucional associada ao peso de personalidades marcantes" (DUMONT; FLÉCHET, 2014: 209).

Contudo, Crespo ressalva que apesar de ações esporádicas indicarem alguma autonomia, esta é relativa, pois a política como um todo se desenvolve no âmbito da compreensão do Itamaraty, que determina as formas e possibilidades de inserção do Brasil no mundo. Além disso, se assenta sob diretrizes construídas historicamente, em que a cultura adquire caráter relevante, constituindo um dos pilares do sistema. Haveria, portanto, uma lógica de longo prazo, princípios norteadores devidamente mantidos, a despeito das eventuais mudanças no regime político interno e definidos como "consideração dos aspectos essencialmente nacionais [...], defesa da comunidade ocidental, da união latina e das relações luso-brasileiras" (CRESPO, 2006: 149). Nesta perspectiva, as linguagens artísticas consideradas de maior interesse pelo Itamaraty foram a música e, a partir da década de 1960, o cinema.

Desta forma, a se confiar na memória dos atores envolvidos nas negociações que redundaram na publicação das obras *Ritmata* e *Momentos I*, pode-se perceber certa autonomia

[9] Termo cunhado pelo professor e político norte-americano Joseph Nye (n. 1937) (apud MACHADO, 2012: 21).

nas decisões tomadas pelos gestores do organismo diplomático. Ao mesmo tempo, esta autonomia é relativa, pois o auxílio aparentemente obtido para a publicação das obras consta como parte das estratégias adotadas pelo órgão em suas embaixadas, uma vez selecionadas as ações culturais a serem apoiadas a partir das constantes demandas por apoio oficial. Configurariam, ademais, características gerais destas ações o apoio material e de divulgação, não somente àquelas planejadas na alçada do ministério, como também aquelas que são externas, mas que de alguma maneira se coadunam com seus objetivos (CRESPO, 2006: 76). No caso da música, as ações desenvolvidas foram alinhavadas por Fléchet como sendo as seguintes:

> 1) o financiamento de turnês de músicos brasileiros; 2) a criação e distribuição de material musical (discos, partituras e livros) através da rede de embaixadas e consulados; 3) a contribuição ativa às organizações culturais internacionais; 4) a produção de programas de rádio para emissoras estrangeiras; 5) a organização de manifestações musicais de caráter internacional no Brasil (FLÉCHET, 2012: 242-243).

Assim, percebe-se que o auxílio para a edição de partituras e gravações, como o aqui em estudo, fazia parte do rol de ações que envolviam a diplomacia cultural brasileira. Contudo, cabe ainda avaliar em que medida os estilos agenciados pelas obras podem indicar os eventuais critérios estéticos considerados para que a subvenção fosse concedida. Isto porque, ao longo do século XX, as orientações estéticas que pautaram as políticas de promoção de obras musicais no exterior aparentemente estiveram em consonância com definições de identidade nacional negociadas no Brasil. Conforme observa Fléchet, até o final da década de 1950, a música erudita de caráter nacionalista e folclórica figurou como principal matriz na divulgação do país, em consonância com as perspectivas culturais dominantes desde a Era Vargas (FLÉCHET, 2012: 253). Contudo, a partir da ditadura civil-militar, ocorre ampliação dos destinatários e espaços para a promoção da música, como também alargamento gradativo das concepções de "cultura nacional", em última instância, responsáveis pela definição daquilo que poderia ser divulgado. Assim, a música popular passa a ganhar mais espaço e atenção nos esforços de divulgação, não raro, em claro descompasso com as perspectivas em relação a ela no plano interno: censura, exílio de artistas etc. Neste sentido, Fléchet observa uma contradição: na ditadura, são os artistas sob cuja produção e atuação pública pairam suspeitas de "subversão" os mais apoiados no exterior (FLÉCHET, 2012: 229). Ainda assim, alerta que a retórica diplomática continua a mesma: a produção cultural é alicerce para as diretrizes basilares da diplomacia cultural brasileira, baseadas na defesa da identidade nacional e dos interesses econômicos do Brasil no exterior.

Essas dinâmicas apontam para uma questão crucial: para além do objetivo econômico, quais características musicais percebidas nas obras *Ritmata* e *Momentos I* poderiam justificar sua subvenção? Isto é, em que medida as faturas poéticas inscritas nas obras apontam para elementos característicos desta brasilidade de caráter nacionalista passível de defesa? A análise das obras pode oferecer maiores subsídios para a compreensão desta subvenção oficial.

As obras

Como já mencionado, tanto *Ritmata* quanto *Momentos I* tornaram-se obras referenciais na literatura para violão produzida no Brasil na década de 1970. Esta importância, para além da frequência em programas de concertos, gravações, currículos universitários etc., é também atestada pelo empenho de diferentes analistas em compreender sua linguagem, técnicas empregadas, bem como suas possibilidades interpretativas. Em seu conjunto, esta literatura aponta para algumas faturas poéticas predominantes em ambas as peças. Desta maneira, se a realização de análise musicológica pormenorizada das obras ultrapassa os limites deste trabalho, a compilação de esforços analíticos efetivados pela literatura especializada tem potencial para evidenciar conexões entre obras e seu contexto.

Dudeque (1994) aponta que *Ritmata* apresenta linguagem atonal acrescida de "procedimentos técnicos utilizados por Villa-Lobos" (DUDEQUE, 1994: 104). Sobre a mesma obra, Fraga aponta que: "Desde os anos 60, Krieger utilizou livremente alguma organização serialista e outras técnicas mais avançadas, juntamente com elementos característicos da música popular brasileira e alguns processos aleatórios. Ritmata é o trabalho mais representativo desta fase" (FRAGA, 1995: 2).

Por sua vez, Kreutz não considera *Ritmata* como obra puramente atonal ou serial, apesar de encontrar nela procedimentos composicionais da escrita serial: "Ainda que a obra não esteja plenamente baseada nestas estruturas, observamos o emprego de processos típicos da escrita serial como retrogradação, inversão, transposição, principalmente no desenvolvimento de motivos" (KREUTZ, 2014: 67)

Sobre *Momentos I*, Salles aponta que Marlos Nobre utilizou a técnica serial, em decorrência dos seus estudos com compositores como Luigi Dallapiccola (1904-1975), Bruno Maderna (1920-1973), Olivier Messiaen (1908-1992) e Aaron Copland (1900-1990): "Vemos em Momentos I um **uso bastante livre da técnica serial**, [...] decorrente, possivelmente, do contato com os mestres serialistas italianos" (SALLES, 2003:38, grifo nosso).

Apesar da utilização dessa técnica, Salles ainda aponta que:

> Momentos I consegue burlar o distanciamento que a técnica serial costuma provocar no público (e intérpretes), pois, embora manipulando elementos sonoros em estado bruto, o faz de maneira a oferecer, através da ação do intérprete, alusões – ainda que subjetivas, admito – à música popular. Há também uma ampla exploração de procedimentos comuns ao violão – timbres diversos, afinação, técnicas, ressonância harmônica etc. – os quais perdem parcialmente sua eficácia quando apenas apreciados em disco, desvinculados do gestual do intérprete (SALLES, 2003: 50).

Desta forma, a literatura aponta que *Ritmata* e *Momentos I* utilizam, em algum grau, o princípio dodecafônico, como se pode observar nos seguintes exemplos:

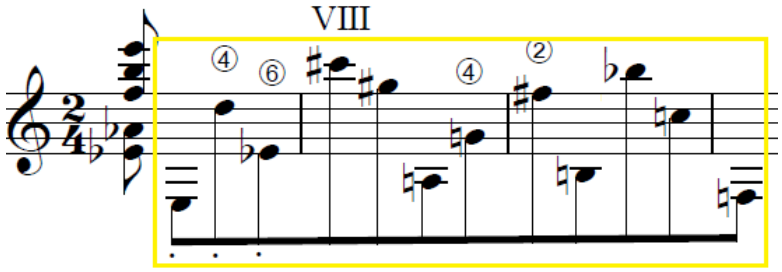

Fig. 1: *Ritmata*. Evidência de série dodecafônica.

Na Fig. 1 é possível perceber a configuração de série dodecafônica, explorada a partir de saltos com intervalos de sétima. A Fig. 2 exemplifica, em redução, este movimento por intervalos de sétima apontados:

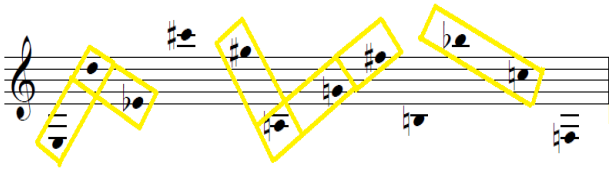

Fig. 2: *Ritmata*. Saltos intervalares de sétima em trecho dodecafônico.

Já na Fig. 3, o trecho destacado de *Momentos I* apresenta a série dodecafônica, em textura adensada por sucessões intervalares de segundas menores, não ultrapassando o registro de oitava.

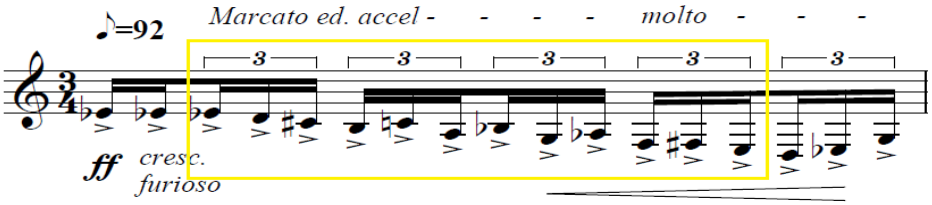

Fig. 3: *Momentos I.* Evidência de série dodecafônica.

A Fig. 4, em redução, evidencia as sucessões de intervalos de segunda menor.

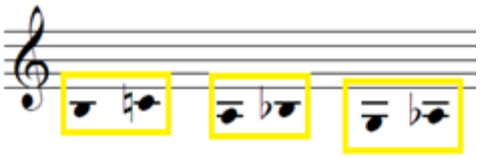

Fig. 4: *Momentos I.* Evidência de tratamento em segundas menores da série dodecafônica.

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

acordo com as análises mencionadas, observa-se que Edino Krieger e Marlos Nobre utilizaram procedimentos composicionais provenientes do atonalismo e do serialismo dodecafônico na composição dessas obras para violão. Além da utilização dessas técnicas, também há referências ao emprego de elementos ligados à música popular, embora seja vaga essa associação.

Por outro lado, é importante observar que as técnicas composicionais mais evidentes nessas obras são provenientes de estudos e pesquisas realizados em função de certo esforço de "atualização" da linguagem musical face à compreensão de certo esgotamento das propostas nacionalistas. Para Gado, a utilização do princípio dodecafônico por compositores brasileiros se iniciou por volta de 1939, devido ao contato da geração de Cláudio Santoro (1919-1989), Edino Krieger, Eunice Katunda (1915-1990) e César Guerra-Peixe (1914-1993) 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" (GADO, 2005: 21). O compositor Marlos Nobre também travou contato com o princípio dodecafônico via Koellreutter, como menciona Silva, após "realizar um curso de um mês com o famoso compositor alemão num festival de música na cidade de Teresopólis" (SILVA, 2007: 13). Silva ainda pondera que "Koellreutter introduziu várias novas correntes **da música europeia** no Brasil" (SILVA, 2007: 13, grifo nosso).

Outro dado importante perceptível nas faturas de ambas as obras é a exploração de técnicas expandidas. Esta perspectiva constituiu tendência ativa nos repertórios da segunda metade do século XX, que buscaram pesquisa de sonoridades que extrapolavam as possibilidades instrumentais tradicionalmente utilizadas. Um 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. Como observou Bosseur:

> 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 (BOSSEUR, 2014: 102).

O recurso a bulas explicativas, utilizado para o registro de efeitos de repetições de notas, rasgueados, efeitos percussivos, *pizzicatos* etc., constitui, portanto, aspecto adicional das conexões apontadas, além de servir na prática como guia aos intérpretes dessas obras. A seguir são apresentados exemplos de sonoridades exploradas em *Ritmata* e *Momentos I*. Note-se que há informações de efeitos comuns entre as bulas das obras, como o exemplo mostrado na Fig. 5.



Fig. 5: *Ritmata*. Aceleração dos ataques da mão direita.

A Fig. 5 apresenta exemplo de sonoridade presente em ambas as obras. Ela remete a uma aceleração gradual dos ataques da mão direita do violonista, cuja margem de cálculo admite certa flexibilidade interpretativa. Efeito contrário é vislumbrado na Fig. 6, extraída da bula de *Momentos I*.



Fig. 6: *Momentos I*. Desaceleração dos ataques da mão direita.

Estes exemplos citados remetem a técnicas de escrita de gestos sonoros que passaram a ser objeto de exploração sistemática pelas novas tendências estéticas surgidas a partir da década de 1960. Nelas, percebe-se certo desconforto com as exigências das fórmulas de compasso, identificadas historicamente como índice fundamental para a precisão rítmica das estruturas temporais das obras. Contudo, a partir da segunda metade do século XX, diversas tendências estéticas internacionais passaram a questionar essa necessidade, entendida como anacronismo ainda ligado ao discurso do tonalismo[10]. Outras relações temporais foram desenvolvidas, como a baseada em segundos, recurso utilizado em diversas obras contemporâneas às aqui investigadas[11]. Neste sentido, a proposição de durações baseadas em segundos e/ou em critérios *ad libitum* caracterizam certa preocupação estilística que esteve em voga no período histórico em questão, como aponta Scarduelli: "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, 2007:33, grifos nossos). Concepção endossada pelo violonista Turíbio Santos, em reflexão realizada sobre os procedimentos utilizados na *Ritmata*:

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

Percebe-se, portanto, pelos exemplos apontados, como essas duas obras utilizaram de procedimentos em geral associados às tendências vanguardistas europeias do século XX. Outros recortes analíticos poderiam apontar novas relações, talvez ainda mais diretas, com obras específicas da literatura internacional para violão do período. De todo modo, constituem evidências suficientemente relevantes desses diálogos entre as composições citadas e tendências estéticas que advogaram revisão dos pressupostos estilísticos do nacionalismo musical. Estas faturas, por sua vez, são importantes evidências das contradições que permearam seu processo de subvenção oficial para a divulgação internacional.

[10] Um exemplo importante na literatura para violão é a obra *Canticum,* do compositor cubano Leo Brouwer (1939), publicada em 1968.
[11] Pode-se citar, na literatura para violão, a obra *Pour Guitare* (1975) do compositor canadense Claude Vivier (1948-1983).

Considerações Finais

Este trabalho procurou avançar na compreensão das possíveis relações e contradições entre as políticas públicas para a música implementadas durante o regime civil-militar brasileiro com as características estilísticas mais evidentes de algumas obras do repertório violonístico surgidas ao longo dos anos 1974-1976.

O trabalho buscou evidências do processo de subvenção das obras *Ritmata* e *Momentos I*, chegando-se à conclusão de que sua divulgação no exterior e, mais especificamente, sua publicação por editora internacional, foi subsidiada por organismos oficiais do Brasil. O conjunto de fontes e a literatura especializada sugerem que a subvenção oficial destas obras foi regida por escolhas pessoais de agentes com poder de decisão no interior do corpo diplomático, que possuíam algum grau de amizade com o violonista Turíbio Santos. Além disso, pode-se concluir que a escolha dessas obras, em detrimento de outras, foi orientada por critérios mercadológicos, apontados pelo intérprete aos seus interlocutores no Itamaraty sobre a qualificação da gravadora e da editora que ficariam responsáveis pelo lançamento comercial. *Ritmata* e *Momentos I* se tornaram importantes no cenário da música para violão, na medida em que: (1) permaneceram como parte importante do repertório, medido em gravações e concertos; (2) foram incorporadas como estudo obrigatório em muitos programas de graduação em violão no Brasil; (3) foram adotadas como peça de confronto em concursos internacionais. Portanto, pode-se concluir que essas obras se destacaram como importantes emblemas da produção para violão solo no Brasil da segunda metade do século XX.

O trabalho procurou demonstrar o processo de maturação de concepções para a área cultural e, mais particularmente, para a música, gestado em documentos e projetos desde 1966 e que culminou na proposição de uma Política Nacional de Cultura no ano de 1975. A leitura dos documentos, com apoio da literatura especializada, permitiu verificar o caráter nacionalista e protecionista de tais políticas e seu impacto contraditório no campo musical como um todo. Em um segundo momento, o trabalho buscou avançar na análise das relações entre as políticas culturais implementadas no plano interno e as iniciativas para divulgação no exterior da música produzida no Brasil. Este exame revelou que a política de difusão musical no exterior obedeceu a diretrizes ditadas em grande parte pela necessidade de salvaguardar determinada concepção de identidade nacional no concerto das nações. Portanto, tanto o plano interno quanto o plano externo revelam certo viés nacionalista, que aparentemente dominou os discursos oficiais sobre cultura durante o regime. Não obstante, as evidências arroladas indicaram certa independência de ações no plano externo, em geral executadas a critério dos gestores das embaixadas, o que explica em parte a autonomia para a subvenção de *Ritmata* e *Momentos I* no contexto francês. E assim, a escolha dessas obras aparentemente contrariou ideais historicamente manifestados pela política de difusão cultural no exterior, que em diferentes momentos priorizou o registro nacionalista e a música popular.

Por sua vez, a compilação de análises musicológicas das composições teve por objetivo evidenciar as características estilísticas mais marcantes presentes nas obras, articulando essas faturas com os aspectos levantados pela análise histórica das políticas para a música no país e no exterior. Neste sentido, os resultados das análises do repertório investigado constituíram elemento empírico fundamental na exposição das contradições presentes nas políticas para a música no microcosmo em foco. A articulação metodológica proposta revelou que a principal contradição girou em torno do discurso oficial de caráter nacionalista em matéria política e a

subvenção de obras que, em sua estética, dialogaram substancialmente com elementos internacionais, advindos da leitura e desejo de atualização frente a essas tendências, tidas como modernas.

Em seu conjunto, o exame musicológico de *Ritmata* e *Momentos I* sugere a utilização relativamente consolidada de técnicas e recursos composicionais historicamente associados a escolas vanguardistas europeias, tais como princípios de composição dodecafônica, indeterminismo, exploração de efeitos e técnicas expandidas, bem como novas possibilidades para notação. Assim, estas técnicas e recursos apontam para perspectiva bastante evidente: a existência de vontade em parecer atualizado, com a utilização – ainda que não de todo sistemática – daqueles elementos então acordados pela comunidade musical internacional como sendo os mais modernos. A subvenção concedida para divulgação das obras abordadas revela, portanto, desacordo com o ideal oficial de difusão de uma determinada concepção de "cultura brasileira" no exterior. E é justamente essa faceta o elemento mais evidente das contradições existentes entre arte e política no período, entre um ideal de cultura nacional a ser defendido e os elementos estrangeiros, "deturpadores" desta pureza impossível. Neste sentido, as obras avaliadas e o processo como um todo servem como espelho das contradições e dilemas do processo de modernização da sociedade brasileira na última metade do século XX.

Referências

ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA. *Marlos Nobre*. Disponível em: <http://www.abmusica.org.br/academico.php?n=marlos-nobre&id=4>. Acesso em: 18 abr. 2016.

ARAÚJO, Paulo César. *Eu não sou cachorro não*: música popular cafona e ditadura militar. 2ªed. Rio de Janeiro: Record, 2002.

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: Departamento de Documentação e Divulgação, 1975.

BRUNNER, Jose Joaquin. La mano visible y la mano invisible. In: *America Latina*: cultura y modernidad. Grijalbo: Conselho Nacional por La Cultura Y Las Artes, 1992. p. 205-248.

CAVALCANTI, Alberto. *Música popular:* janela-espelho entre o Brasil e o mundo. Tese (Doutorado em Sociologia). Departamento de Sociologia, UnB, Brasília, 2007.

COHN, Gabriel. A concepção oficial da política cultural nos anos 70. In: MICELI, Sergio (Org.). *Estado e cultura no Brasil*. São Paulo: Difel, 1984. p. 85-96.

CORÁ, Maria Amelia Jundurian. Políticas públicas culturais no Brasil: dos patrimônios materiais aos imateriais. *Revista Administração Pública*, Rio de Janeiro, v. 48, n. 5, p. 1093-1112, set./out. 2014.

CRESPO, Flavia Ribeiro. *O Itamaraty e a cultura brasileira (1945-1965)*. Dissertação (Mestrado em Filosofia). Centro de Ciências Sociais/Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, UERJ, Rio de Janeiro, 2006.

DUDEQUE, Norton. *História do violão*. Curitiba: UFPR, 1994.

DUMONT, Juliette; FLÉCHET, Anaïs. Pelo que é nosso!: a diplomacia cultural brasileira no século XX. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 34, n. 67, p. 203-221, 2014.

FARIA, Celso Silveira. *A Collection Turíbio Santos:* o intérprete/editor e o desafio na construção de novo repertório brasileiro para violão. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, UFMG, Belo Horizonte, 2012.

FERNANDES, Natalia Aparecida. Morato. A política cultural à época da ditadura militar. *Contemporânea - Revista de Sociologia da UFSCar*, São Carlos, v. 3, n. 1, p. 173-192, jan./jun. 2013.

FLÉCHET, Anaïs. As partituras da identidade: o Itamaraty e a música brasileira no século XX. *Escritos*, ano 5, n. 5, Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2012, p. 227-256. Disponível em: <www.casaruibarbosa.gov.br/escritos/numero05/artigo11.php>.Acesso em: 20 jan. 2017.

FRAGA, Orlando. *Ritmata by Edino Krieger*. Trabalho Acadêmico. Ontário, University of Eastman, 1995.

FREITAS, Artur. *Arte e contestação:* o Salão Paranaense nos anos de chumbo. Curitiba: Medusa, 2013.

GADO, Adriano Braz. *Um estudo da técnica de doze sons em obras selecionadas***:** Hans Joachim Koellreutter e César Guerra-Peixe. Dissertação (Mestrado em Música), Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas, 2005.

HEREDIA, Cecília Riquino. *A caneta e a tesoura:* dinâmicas e vicissitudes da censura musical no regime militar. Dissertação (Mestrado em História Social). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo, 2015.

HINGST, Bruno. *Projeto ideológico cultura no regime militar:* o caso da Embrafilme e os filmes históricos e adaptações de obras literárias. Tese (Doutorado em Processos Audiovisuais). Escola de Comunicação e Artes, USP, São Paulo, 2013.

KREUTZ, Thiago de Campos. *A música para violão solo de Edino Krieger:* um estudo do idiomatismo técnico-instrumental e processos composicionais. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, UFG, Goiânia, 2014.

KRIEGER, Edino. *Ritmata*. Paris: Editions Max Eschig, 1975. Partitura.

MACHADO, Gabriel Luiz. *A difusão cultural brasileira como instrumento de política externa:* estratégias contemporâneas. Trabalho de Conclusão de Curso (Relações Internacionais). Faculdade de Ciências Econômicas, UFRGS, Porto Alegre, 2012.

MACIEL, Michel Barboza. *Ritmata de Edino Krieger:* uma reflexão sobre processos vanguardistas na literatura do violão brasileiro. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, UFMG, Belo Horizonte, 2010.

MAIA, Tatyana de Amaral. Entre a memória histórica e a prática cívica: os calendários culturais do MEC (1969-1974). *Sæculum - Revista De História*, João Pessoa, n. 23, p. 111-122, jul./dez. 2010.

_____. Os usos do civismo em tempos autoritários: as comemorações e ações do Conselho Federal de Cultura (1966-1975). *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 34, n. 67, p. 89-109, 2014.

MICELI, Sérgio. O processo de "construção institucional" na área cultural federal (anos 70). In: MICELI, Sérgio. *Estado e cultura no Brasil*. São Paulo, Difel, 1984. p. 53-83.

MIDANI, André. *Música, Ídolos e Poder:* do vinil ao download. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

MORELLI, Rita de Cássia Lahoz. *Indústria Fonográfica*: um estudo antropológico. São Paulo: Unicamp, 1991.

NAPOLITANO, Marcos. A MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981). *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 24, n. 47, p. 103-126, 2004.

_____. A Música Popular Brasileira (MPB) nos anos de chumbo do regime militar (1969/1975) In: SALA, Massimiliano; ILLIANO, Roberto (Eds.). *Music and Dictatorship in Europe and Latin America*. Amsterdã/Lucca: Brepols Publishers, 2010.

_____. *A síncope das ideias*: a questão da tradição na música popular brasileira. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007.

NOBRE, Marlos. *Momentos I*. Paris: Editions Max Eschig, 1975. Partitura.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira:* cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo: Brasiliense, 1988.

PAIANO, Enor. *O berimbau e o som universal:* lutas culturais e indústria fonográfica nos anos 60. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social). Escola de Comunicação e Artes, USP, São Paulo, 1994.

PAZ, Ermelinda A. *Edino Krieger*: crítico, produtor e compositor. v. 1. Rio de Janeiro: SESC - Serviço Social do Comércio, 2012.

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 (Mestrado em História). Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, UFF, Niterói, 2011.

RIBEIRO, Edgard Telles. *Diplomacia cultural:* seu papel na política externa brasileira. Brasília: FUNAG, 1989.

SALLES, Paulo de Tarso. A música brasileira e sua condição pós-moderna. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA (ANPPOM), 23., 2001, Belo Horizonte. *Anais*.... Belo Horizonte: ANPPOM, 2001. p. 417-423.

_____. Momentos I (1974) para violão de Marlos Nobre: síntese e contraste. *Per Musi*, Belo Horizonte, v. 7, p. 37-51, 2003.

SCARDUELLI, Fabio. *A obra para violão solo de Almeida Prado*. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas, 2007.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloísa Murgel. *Brasil*: uma biografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SILVA, João Raone Tavares da. *Reminiscências op. 78 de Marlos Nobre:* um estudo técnico e interpretativo. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, UFBA, Salvador, 2007.

SILVA, Vanderli Maria da. *A construção da política cultural no regime militar:* concepções, diretrizes e programas (1974-1978). Dissertação (Mestrado em Sociologia). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo, 2001.

STROUD, Sean. *The Defence of Tradition in Brazilian Popular Music* – Politics, Culture and the Creation of Música Popular Brasileira. Hampshire: Ashgate, 2008.

VETROMILLA, Clayton Daunis. Política cultural nos anos 70: controvérsias e gênese do Instituto Nacional de Música da FUNARTE. SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE POLÍTICAS CULTURAIS, 2., 2011. Rio de Janeiro. *Anais*... . Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2011. p. 1-20. Disponível em <http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/palestras/Politicas_Culturais/II_Seminario_Interna cional/FCRB_ClaytonDaunisVetromilla_Politica_cultural_nos_anos_70.pdf>. Acesso em: 8 nov. 2016.

ZANON, Fabio. O violão no Brasil após Villa Lobos. *Revista Textos do Brasil*, n. 12, p. 78-85, Música Erudita Brasileira. Brasil: Itamaraty, [s.d.].

Fabio Guilherme Poletto é doutor em História Social pela USP (2011). Mestre em História pela UFPR (2004). Professor Adjunto da UNESPAR, Campus I, Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Experiência na área de Artes, atuando principalmente nos seguintes temas: História da Música, Estética, Música Brasileira, Práticas Interpretativas. Principais publicações: A interpretação de Tom Jobim para 'Aquarela do Brasil': tensões em um monumento da identidade musical brasileira. *Revista Vórtex*, v. 4, p. 10-25, 2016. Sabiá no III Festival Internacional da Canção: vaia e ocaso da estética bossa novista de Tom Jobim. *Revista Antíteses*, v. 8, p. 43, 2015. Tom Jobim na América: debates sobre a internacionalização da bossa nova na década de 1960. In: André Acastro Egg (Org.). *Música, Cultura e Sociedade:* dilemas do moderno. Curitiba: CRV, 2016. A afirmação comercial e estética. In: Lucca Bacchini (Org.). *Maestro Soberano:* ensaios sobre Tom Jobim. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017. fabio.poletto@unespar.edu.br

Eric Henrique Moreira Evangelista é mestrando em Musicologia/Etnomusicologia pela UFPR, Bacharel em violão pela Universidade Estadual do Paraná (2016). Licenciado em Música pela Universidade Federal de Ouro Preto (2012). Professor Colaborador da Unespar – Universidade Estadual do Paraná, Campos I, Escola de Música e Belas Artes do Paraná. É pesquisador do Núcleo Música Nova e violonista do Ensemble Móbile, grupo dedicado à pesquisa e performance de música nova. ericchenrique@yahoo.com.br