



CENTRO-OESTE

HISTÓRIAS DAS MÚSICAS NO BRASIL

CENTRO-OESTE

ANA GUIOMAR RÊGO SOUZA
FLAVIA MARIA CRUVINEL
EDITORAS



HISTÓRIAS DAS MÚSICAS NO BRASIL CENTRO-OESTE

ANA GUIOMAR RÊGO SOUZA
FLAVIA MARIA CRUVINEL
EDITORAS

VITÓRIA-ES
ANPPOM
2023



ANPPOM

Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música

Diretoria 2022-2023

Presidente: Luis Ricardo Silva Queiroz, UFPB
1ª Secretária: Ioana Cunha de Holanda, UFRN
2ª Secretária: Edilson Assunção Rocha, UFSJ
Tesoureiro: Vanildo Mousinho Marinho, UFPB
Editora: Mônica Vermes, UFES

Conselho Fiscal

Eurides de Souza Santos, UFPB
Helena Lopes da Silva, UFMG
Fabio Soren Presgrave, UFRN
Adriana Lopes da Cunha Moreira, USP
Luciana Marta Del-Bem, UFRGS
João Bellard Freire, UFRJ

Editora de Publicações da ANPPOM

Mônica Vermes, UFES

Projeto gráfico e diagramação

Carolina Noury
Marina Sirito

Capa

Bruno Constantino

Revisão

Nayana Ferraz (Revisão com S)

Crédito da imagem da capa

Parte do livro *Missas pro Defunctis e Missale Romano (1938)* localizado na cidade de Silvânia, GO. Foto de autoria de Hétia Marina Monteiro gentilmente cedida à editora Ana Guiomar Rêgo Souza.

Organização da série

Mônica Vermes (ANPPOM/UFES)
Marcos Holler (UDESC)

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) (Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Histórias das músicas no Brasil [livro eletrônico] : sul / organização geral Mônica Vermes, Marcos Holler ; editores André Acaastro Egg, Márcia Ramos de Oliveira. -- Vitória, ES : Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2023. -- (Histórias das músicas no Brasil) PDF

Vários autores.
Bibliografia.
ISBN 978-65-999016-4-5

1. Música 2. Música brasileira 3. Música - História - Brasil I. Vermes, Mônica. II. Holler, Marcos. III. Egg, André Acaastro. IV. Oliveira, Márcia Ramos de. V. Série.

23-177192

CDD-780.981

Índices para catálogo sistemático:

1. Brasil : Música : História 780.981

Tábata Alves da Silva - Bibliotecária - CRB-8/9253

Sumário

Prefácio	8
<i>Prof. Dr. Marshal Gaioso Pinto</i>	
Introdução	10
<i>Ana Guiomar Rêgo Souza; Flávia Maria Cruvinel</i>	
1 A "ópera" em Pirenópolis desde os oitocentos	16
<i>Ana Guiomar Rêgo Souza; Geraldo Márcio Silva</i>	
2 Bandas em Goiânia: uma abordagem a partir da história e práticas formativas	60
<i>Aurélio Nogueira de Sousa</i>	
3 Música no Distrito Federal: interferências, mobilidade e trânsitos numa perspectiva de cartografia musical	84
<i>Beatriz Magalhães Castro</i>	
4 Notas para uma história da construção da musicalidade em Mato Grosso do Sul	148
<i>Evandro Rodrigues Higa; L. da Giulia Leal</i>	
5 Música e liturgia católica na cidade de Goiás: um percurso histórico de sua herança cultural	184
<i>Fernando Passos Cupertino de Barros; Consuelo Quireze Rosa</i>	
6 Famílias musicais em Goiás no século XIX: reprodução de poder via capital cultural herdado	204
<i>Flávia Maria Cruvinel</i>	
7 O guarda-noite: a vanguarda de Estercio Marquez Cunha em Goiás com sua música-teatro	238
<i>Lucas Manassés; Luiz Gonçalves</i>	

8	O lundu-canção na sociedade Goiana do final do século XIX e início do século XX	268
	<i>Magda de Miranda Clímaco</i>	
9	Bandas das cidades históricas de Goiás: memórias, identidade e tradição	298
	<i>Marcos Botelho</i>	
10	A mulher nos saraus e serestas da cidade de Goiás: do final do século XIX ao início do século XX	332
	<i>Robervaldo Linhares Rosa; Ludmylla Cristina Guilardi</i>	
11	Mato Grosso: um estado de muitas festas	358
	<i>Silbene Corrêa Perassolo da Silva</i>	
	Sobre os autores	397
	Sobre a série	404

Prefácio

Prof. Dr. Marshal Gaioso Pinto
Instituto Federal de Goiás

As histórias das músicas brasileiras redigidas no século XX têm em comum uma pronunciada ênfase na música da Região Sudeste. Há uma ou outra referência esporádica a episódios da música na Bahia ou em Pernambuco, mas o país que surge das páginas de Cernicchiaro, Renato Almeida ou Vasco Mariz não costuma se afastar muito do eixo Rio-São Paulo. Difícil saber em que medida essa situação se deve à escassez dos eventos musicais das regiões não contempladas na nossa bibliografia ou ao estágio de desenvolvimento da musicologia que teria por objeto de estudo esses eventos. As pesquisas de outras regiões, raras e por isso de grande valor, em geral não chegam a alcançar circulação nacional nas nossas histórias.

Especificamente sobre a Região Centro-Oeste, a situação não poderia ser mais desencorajadora. Quem quer que busque saber qual foi o impacto do movimento ultramontano e do Concílio Vaticano II na música sacra da Cidade de Goiás ou qual o papel das mulheres nos seus saraus e suas serestas, ou ainda qual a relação das óperas apresentadas em Pirenópolis e das "músicas-teatro" de Estêrcio Marquez Cunha com o gênero ao qual se dedicaram Verdi e Wagner, pouca ajuda teriam das nossas histórias. Mesmo questões menos específicas, como quais são as práticas culturais em música no Distrito Federal ou como é a cena musical de Campo Grande, ou de Cuiabá, não obteriam melhores respostas. Decorridas duas décadas do século XXI essa situação tem se tornado um incômodo cada vez mais pronunciado.

A Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM), através de seus editores Prof. Dr. Marcos Holler e Profa. Dra. Mônica Vermes, ao criar a série *Histórias das Músicas do Brasil* dá um passo importante na tomada de consciência do tamanho do Brasil musical, ampliando as fronteiras do nosso universo de referências. A ANPPOM acerta na concepção da série e acerta também na escolha dos editores regionais. Esse volume dedicado ao Centro-Oeste é organizado por duas figuras de destaque no cenário musical da região. Profa. Dra. Ana Guiomar Souza é uma das criadoras do Simpósio Internacional de Musicologia da Universidade Federal de Goiás. Atualmente se preparando para a sua 12ª edição, o Simpósio iniciou em 2011 e desde então tem trazido para o centro do Brasil seus mais importantes musicólogos, bem como destacados pesquisadores da Europa, América do Sul e América do Norte, agora se expandindo para a África. A Profa. Dra. Flávia Cruvinel é atualmente responsável pela gestão da Orquestra Filarmônica de Goiás, que tem como uma de suas ações a inédita gravação integral das sinfonias de Cláudio Santoro. O Simpósio de Musicologia e as temporadas da Filarmônica são testemunhos do caráter empreendedor das musicistas goianas. Nisso as organizadoras pertencem a uma longa tradição de mulheres que construíram a música em Goiás e que incluem nomes como Belkiss Spenzière, Tânia Cruz e Glacy Antunes de Oliveira. A prova da pertinência da indicação das musicistas como editoras do presente volume está na lista de autores selecionados, que abrange desde jovens pesquisadores a figuras notórias da musicologia brasileira. Os textos escritos por esses autores certamente contribuem para que tenhamos uma história da música brasileira que seja plural e que faça justiça ao caráter continental do nosso país.

Goiânia, maio de 2023

Introdução

Ana Guiomar Rêgo Souza

Universidade Federal de Goiás

Flavia Maria Cruvinel

Universidade Federal de Goiás

COMO CITAR

SOUZA, Ana Guiomar Rêgo; CRUVINEL, Flavia Maria. Introdução. *In*: SOUZA, Ana Guiomar Rêgo; CRUVINEL, Flavia Maria (ed.). *Centro-Oeste*. Vitória: Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2023. p. 10-14. (Histórias das Músicas no Brasil).

Em 2022, a Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM) lançou a chamada para a coleção Histórias das Músicas no Brasil, composta por cinco livros eletrônicos (*e-books*), cada qual dedicado às histórias das músicas de uma das cinco macrorregiões brasileiras (Norte, Nordeste, Centro-Oeste, Sul e Sudeste), com vistas a dar visibilidade à reflexão sobre a vasta e plural produção musical do país – iniciativa pioneira há muito aguardada por musicólogos e pesquisadores brasileiros.

Trata-se de publicações que contribuem para a integração de diversos atores envolvidos com práticas musicais e musicológicas advindas de um Brasil diverso e múltiplo, propiciando a compreensão e divulgação de histórias das músicas no Brasil que contemplem regiões invisibilizadas, como o Centro-Oeste brasileiro; que não sejam, pois, restritas ao Sudeste do Brasil (cujas histórias são equivocadamente generalizadas para todo o país); e que abranjam a nação, levando em conta o que nos une e o que nos diferencia em tempos identitários. Uma iniciativa também atenta às reflexões de uma historiografia contemporânea concernente a visões que compreendam o regionalismo não como oposição ao globalismo, mas como necessário contraponto, uma vez que regiões são lócus onde atores sociais de fato vivem e atuam. Como diz Zlatic (2020: 73),¹ “Com essa interpretação, não pretendemos colocar a abordagem regional como inconciliável ou contrária em relação as macroanálises, e sim salientar que cada uma tem suas especificidades”.

Neste volume, como tópicos de destaque, os autores se detiveram em propostas por nós apresentadas na chamada de trabalhos, em tramas que transitam entre as seguintes temáticas: músicos e suas práticas no Centro-Oeste: artísticas e formativas; memória e patrimônio no Centro-Oeste: o som na festa e a festa no som; música e religiosidades no Centro-Oeste; músicos do Centro-Oeste e seus espaços de *performance*; representações sociais e de poder na música do Centro-Oeste; e empoderamento feminino através da música no Centro-Oeste.

Desse modo, as diferentes relações entre sujeitos, com seus receptores e com o mundo, estabelecidas nesta obra, nos remetem a onze capítulos. No primeiro, Ana Guiomar Rêgo Souza e Geraldo Marcio da Silva discorrem e discutem “A ‘ópera’ em Pirenópolis desde os oitocentos” a partir das inter-relações entre o fenômeno em tela e o socio-cultural, o estudo das representações sociais e identitárias e as ritualizações inerentes aos encontros festivos. Em outras palavras, uma instituição que aquela sociedade se concede e ainda se concede.

O capítulo 2 traz o texto “Bandas em Goiânia: uma abordagem a partir da história e práticas formativas”, de autoria de Aurélio Nogueira de Sousa, que nos oferece um histórico das bandas de música na cidade de Goiânia e uma reflexão sobre esse espaço de *performance* enquanto centros de formação de músicos que integrarão orquestras e grupos profissionais.

Já Beatriz Magalhães Castro, no capítulo 3 – “Música no Distrito Federal: interferências, mobilidade e trânsitos numa perspectiva de cartografia musical” –, discute práticas culturais plurais em essência, dado que trazidas pelo intenso processo de migração que constituiu o Distrito Federal e sua sede, Brasília, e que se amalgamou ao substrato cultural existente na região, frequentemente ignorado. Também aborda a coexistência dos grupos de vanguarda Música Nova e Música Viva e do Grupo de Compositores da Bahia, considerando tais intercâmbios e interconexões, como tipos de processos móveis para a historiografia musical.

No capítulo 4, Evandro Rodrigues Higa e L. da Giulia Leal nos oferecem o texto “Notas para uma história da construção da musicalidade em Mato Grosso do Sul”, que busca refletir sobre os processos de construção da musicalidade sul-mato-grossense a partir dos discursos regionais e, especialmente, do projeto Mato Grosso do Sul: Mapeamento Musical de Mato Grosso do Sul, que gerou um conjunto de CDs constituído por música regional, música nativa, música folclórica, música urbana, música instrumental, canto coral e lírico e música pop, rock e blues.

“Música e liturgia católica na cidade de Goiás: um percurso histórico de sua herança cultural”, capítulo 5, de autoria de Fernando Passos Cupertino de Barros e Consuelo Quireze Rosa, apresenta um percurso histórico da música litúrgica da Igreja Católica na cidade de Goiás, antiga capital do estado homônimo e reconhecida pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) como patrimônio cultural da humanidade. Os autores analisam o repertório e a produção local utilizados nas cerimônias litúrgicas de séculos anteriores, suas peculiaridades, transformações e adaptações necessárias a partir da instauração do movimento ultramontano e do Concílio Vaticano II. Chamam atenção para as relações afetivas construídas ao longo do tempo com a população, gerando um lastro cultural importante para as sucessivas gerações.

Em “Famílias musicais em Goiás no século XIX: reprodução de poder via capital cultural herdado”, capítulo 6, Flavia Maria Cruvinel movimenta-se pelo universo das tradições familiares e do poder familiar, na estruturação do campo de produção musical no estado de Goiás nos oitocentos, partindo da praxiologia de Pierre Bourdieu. As práticas musicais via capital cultural herdado como uma das estratégias de reprodução do poder familiar, a partir da tradição colonial luso-brasileira, foram elucidadas por meio das famílias musicais investigadas.

No capítulo 7 – “O guarda-noite: a vanguarda de Estêrcio Marquez Cunha em Goiás com sua música-teatro” –, Lucas Manassés e Luiz Gonçalves detêm-se na obra *O guarda-noite*, do compositor goiano Estêrcio Marquez Cunha, um dos maiores representantes do modernismo musical em seu estado e pioneiro da música cênica, tanto ali como no Brasil. *O guarda-noite* é, no texto, analisado em detalhes, evidenciando, assim, sua técnica composicional e seu tratamento de elementos cênicos.

Magda de Miranda Climaco, no capítulo 8, intitulado “O lundu-canção na sociedade goiana do final do século XIX e início do século XX”, versa sobre o período de 1870 a

¹ ZLATIC, Carlos Eduardo. *História regional: convergências entre o local e o global*. Curitiba: InterSaberes, 2020.

1920, quando o investimento na atividade musical foi significativo na cidade de Goiás, antiga Villa Boa, focando nos saraus em que eram apresentadas transcrições de árias de óperas acompanhadas ao piano, modinhas e serestas, omitindo, no entanto, o lundu-canção. Nesse sentido, aborda esse gênero musical considerando sua relação com a cultura musical dos escravizados e sua consequente e proposital invisibilidade, em face da moralista sociedade goiana de então, não obstante esta tenha conhecido, mencionado e praticado o gênero, ainda que de uma maneira discriminatória, sigilosa e, às vezes, em situações de humor.

Em “Bandas das cidades históricas de Goiás: memórias, identidade e tradição”, capítulo 9, Marcos Botelho trabalha com a forte tradição das bandas de músicas em cidades goianas surgidas com o ciclo do ouro em Goiás, em específico as cidades de Goiás, Pirenópolis, Jaraguá e Corumbá de Goiás. Por meio do acervo de entrevistas da Banda-Lab-UFG, buscou-se compreender as tradições, práticas e sentimentos identitários das respectivas bandas. Tradições que são, principalmente, apontadas como tocar nas festas locais com músicas, geralmente compostas pelos seus mestres.

No capítulo 10 – “A mulher nos saraus e serestas da cidade de Goiás: do final do século XIX ao início do século XX” –, Robervaldo Linhares Rosa investiga o espaço ocupado pela mulher goiana nos saraus e serestas do final do século XIX e início do século XX na cidade de Goiás. A partir de levantamento bibliográfico, com análise e interpretação de programas de saraus e de fotos, conjuntamente com o cenário sócio-histórico e cultural, aponta que a mulher se fazia presente, tanto como participante quanto como promotora, nos saraus, mas, nas serestas, ela só aparece como homenageada pelos seresteiros e não participa.

Silbene Corrêa Perassolo da Silva oferece, no capítulo 11 – “Mato Grosso: um estado de muitas festas” –, parte da cultura e da música do estado de Mato Grosso, dos seus primórdios ao final do século XX. Segundo a autora, práticas e experiências foram adquiridas e adaptadas formando um conjunto de valores e comportamentos que sobreviveram graças à relação homem-natureza na parte mais meridional do Brasil. Ela apresenta as festas mato-grossenses como práticas significativas da cultura de origem popular, amálgama da sociedade, o que movimenta cidades, reafirmando laços sociais e trazendo a memória do passado cultural dos habitantes. Além disso, informa sobre os indícios da formação de seus principais folguedos, o cururu e o siriri; do único instrumento regional, a viola de cocho; e das festas do Divino e de São Benedito de Cuiabá.

Música no Distrito Federal: interferências, mobilidade e trânsitos numa perspectiva de cartografia musical*

Beatriz Magalhães Castro
Universidade de Brasília

* Este texto constitui um resumo de trabalho mais amplo, no preto, que trata a historiografia musical de Brasília e do Distrito Federal, com referências iconográficas e bibliográficas e notas completas de referenciamento, totalizando cerca de 220 páginas.

3

COMO CITAR

CASTRO, Beatriz Magalhães. Música no Distrito Federal: interferências, mobilidade e trânsitos numa perspectiva de cartografia musical. In: SOUZA, Ana Guiomar Rêgo; CRUVINEL, Flavia Maria (ed.). *Centro-Oeste*. Vitória: Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2023. p. 84-146. (Histórias das Músicas no Brasil).

1. Imaginário, ideiação, espetáculo

Como prática cultural, a música sempre ocupou um papel central no imaginário humano pela sua capacidade de adentrar áreas da memória, principalmente as afetivas, que exercem um papel identitário na construção do sujeito. Esse processo substantivo permite ao sujeito se achar em processos diversos, sejam estes anteriores, coevos ou posteriores a um deslocamento migratório. Esse imaginário de e sobre Brasília reúne tanto dimensões de planejamento estratégico para ocupação do espaço geográfico e humano como de invenção e estética na elaboração de uma face para uma capital inventada.

Os versos de Vinícius de Moraes utilizados na composição de *Brasília: Sinfonia da Alvorada* por Tom Jobim, capturam a terra agreste de uma Brasília antes dela, das solidões antigas sem mágas, banhadas por mansos rios inocentes, no espaço em que, antes, habitara o indígena, deslocado pelo *Goyaz*, agora removido pelo presidente bossa-nova, como foi conhecido Juscelino Kubitschek pela música de mesmo nome de Juca Chaves.

Já *Brasília: Sinfonia da Alvorada* encerra alguns fatos importantes, demarcando esse início musical da cidade, que já nasce com trilha sonora, concebida para uma festa cuja ideia é atribuída, por Vinícius, em depoimento no livro que reúne suas crônicas, *Samba falado*, a Oscar Niemeyer, o arquiteto da cidade – e não a Juscelino Kubitschek, como comumente se pensa.

Para estimular a composição da obra, Tom e Vinícius passam dez dias, em setembro de 1960, no Catetinho, quando escrevem, ainda, *Água de beber*, inspirada no “lindo olho d’água” que brotava do capão de mato próximo, hoje ainda fluindo dentro do Brasília Country Club, na saída sul de Brasília. Segundo dados do Instituto Antônio Carlos Jobim (2012), “Por trás do Catetinho passava um córrego que Tom e Vinícius namoravam, mas não tinham coragem de beber a água. Quando, um dia, um candango os informou que aquela água era de beber, os dois comporiam mais um sucesso[.] o samba *Água de beber*”.

Brasília: Sinfonia da Alvorada, descrita como um poema sinfônico, foi composta entre 1958 e 1960 para orquestra sinfônica e recitante, estruturada em cinco movimentos: 1) “O Planalto deserto”; 2) “O homem”; 3) “A chegada dos candangos”; 4) “O trabalho e a construção”; e 5) “Coral”. A obra, de caráter descritivo desses momentos, nunca foi apresentada como parte das comemorações da inauguração de Brasília, seja no 21 de abril, seja no 7 de setembro subsequente. A capa do disco da gravação feita em novembro de 1960, no estúdio da Colúmbia, no Rio de Janeiro, utilizada também na capa da partitura impressa, apresenta desenhos originais de Niemeyer; alguns similares podem ser vistos nas paredes do Centro de Planejamento (CEPLAN) da Universidade de Brasília e ainda fizeram parte da programação visual do *XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM)*², realizado no Departamento de Música da UnB.

Se a sua fixação histórica, nos começos da capital, tornaria a *Brasília: Sinfonia da Alvorada* um marco simbólico, esta permanece pouco executada, não penetrando no imaginário coletivo como uma sonoridade de referência que a distinga ou a torne simbólica daquele espaço-tempo. A obra é marcante, mas seus recursos sinfônicos e dispositivos de orquestração se assemelham àqueles usados por Villa-Lobos, sem possuir a força imagética e simbólica que a possa identificar como “candanga”. Trata-se de uma referência em linguagem universalista, mas de conotações mais bem cariocas.

Assim, se o presidente bossa-nova era mineiro, o compositor e o(s) arquiteto(s) eram nitidamente cariocas, criaram elos históricos indelévels, mas nem sempre inesquecíveis, entre a linguagem musical de Jobim e o modernismo arquitetônico de Niemeyer.

As referências imagéticas a Oscar Niemeyer e Lúcio Costa permanecem na vida dos brasilienses residentes no Distrito Federal (Figura 1), percorrendo os caminhos cotidianos das “tesourinhas” e a estrutura espacial dos eixos, cuja nomenclatura designa pontos cardeais em “Ws”, “Ls”, “Ns” e “Ss”. Contudo, a trilha sonora da capital já não será aquela dos seus inícios, de gosto carioca, praiano e macio.

A aridez do planalto, a tortuosidade do cerrado e, sobretudo, as gentes que para cá vieram trouxeram ou criaram a sua própria música.

Por esse motivo, o Distrito Federal, como capital inventada, torna-se contexto especialmente fértil para a discussão de processos identitários na construção do sujeito, permitindo a este se encontrar em momentos de deslocamento migratório. Como expresso nos versos de Marcos Fabrício Lopes da Silva, quando a geografia humana altera o espaço geográfico, origina o “*afroarquitetado*” saído do traço de Niemeyer”. A música, pelas suas características de imaterialidade e capacidade de adentrar áreas da memória, principalmente as afetivas, torna-se um meio pelo qual identidades do sujeito serão construídas nesse espaço-tempo.

² *XVI Congresso da ANPPOM*. Temas: “Transformações da sensibilidade musical”; “Ciência e tecnologia para a circulação do conhecimento científico em música”; e “Políticas públicas para a cultura, artes e música”. Brasília, UnB, de 28 de agosto a 1º de setembro de 2006. Presidente da Comissão Executiva: Beatriz Magalhães Castro.



Fig. 1: Grafite com imagem do arquiteto Oscar Niemeyer em uma quadra residencial de Brasília, por Sérgio Lima (AFP). Identifica-se como a SQS 308, uma das quadras-modelo de Brasília. Fonte: a autora.

Completam-se mais de 152 anos do histórico da implantação de Brasília (1960), que remonta a 1808, no desembarque singular da Corte portuguesa no Brasil, quando se avalia que a nova capital do Reino de Portugal necessitaria de uma estrutura urbana mais bem-dimensionada, devido ainda à vulnerabilidade da implantação costeira do Rio de Janeiro. Contudo, a estratégia de implantação da nova capital seria definida pela situação geográfica do altiplano central, especialmente pela localização de bacias hidrográficas, a partir de um dito ponto de confluência das nascentes de três grandes rios – Tocantins, São Francisco e Paraná –, permitindo acesso, controle e trocas comerciais com extremos do país.

2. Cartografia, interferências e gêneses

Na realidade, como definido desde o relatório da Missão Cruls, de 1894, e corroborado hoje por informações obtidas a partir de mapeamentos de projetos como Rios do Brasil e Hidroweb, da Agência Nacional de Águas (ANA), é possível identificar que o Distrito Federal foi inserido entre três bacias hidrográficas nacionais: do Tocantins/Araguaia, do São Francisco e do Paraná (Figura 2). Nesse local, encontram-se as cabeceiras dos tributários (e não as nascentes) de três dos maiores rios brasileiros: o Maranhão – afluente do Rio Tocantins –, o Preto – do Rio São Francisco –, e os rios São Bartolomeu e Descoberto – do Rio Paraná.

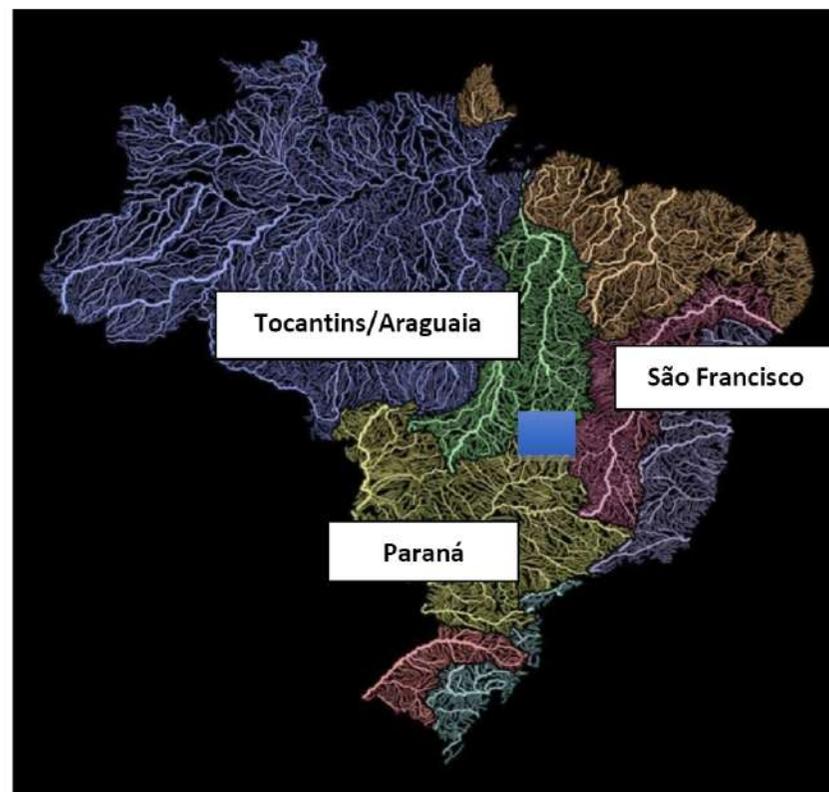


Fig. 2: Bacias hidrográficas brasileiras, destacando as do Tocantins/Araguaia, do São Francisco e do Paraná. Fonte: Carlos Diego (2019).

Na Figura 2, evidencia-se a localização do Distrito Federal (azul claro) na confluência das bacias do Tocantins/Araguaia (verde), do São Francisco (rosa) e do Paraná (amarelo), três dos “maiores rios” brasileiros, assim como as interligações com rios, ribeiros e riachos, conforme nomenclatura da ANA.

Podemos, ainda, identificar, no mesmo detalhe, que essas interligações perfazem uma malha hidrográfica de caminhos passíveis de “internação” da ocupação humana, termo utilizado por Capistrano de Abreu (1975: 137-141) para dividir os períodos da história do Brasil, uma das quais associa àquela feita por meio dos rios, identificando, em seguida, alguns pontos de circulação.

Essa abordagem historiográfica, apoiada na geografia, instala possibilidades de mapeamento e identificação de rotas propícias a trocas e trânsitos culturais, permitindo

discutir o impacto da mobilidade como conceito para a historiografia musical, considerando os intercâmbios, interconexões, transferenciabilidade e outros tipos de processos móveis presentes nas práticas musicais nesse contexto.

2.1 Mudancismo, platonismo, cidade inventada

A ideiação dessa capital inventada parte de um substrato de hipóteses e proposições, posteriormente corroboradas por estudos de geolocalização, para definição do local mais propício para a sua implantação. Esse pensamento é frequentemente denominado como movimento "mudancista", em favor da mudança da capital nacional, que encontrará defensores em entendimentos contextualizados em momentos históricos distintos.

O estudo de Laurent Vidal, *De Nova Lisboa a Brasília: a invenção de uma capital (séculos XIX-XX)*, de 2009 (p. 11), destaca-se entre muitos, por examinar esse percurso, indagando, em suma: "A que corresponde esta imperiosa necessidade social de projetar ou fundar, mesmo que no papel ou em palavras, cidades?". Avalia, assim, os contextos históricos a partir dos nomes imaginados para a capital nos diferentes períodos: **Nova Lisboa**, a capital de uma corte no exílio (1808-1815); **Brasília ou Petrópolis**, como sugerido por José Bonifácio durante a Constituinte de 1823, e **Cidade Pedrália**, do ainda pouco conhecido Paulo Ferreira de Menezes Palmiro, no contexto de uma capital para o Brasil independente (1821-1824); **Imperatória**, ou o sonho de uma São Petersburgo tropical (1839-1878), durante o Império; **Tiradentes**, a cidade "sem gente", no contexto republicano (1889-1895), quando o debate entre liberais e positivistas, que viam o povo como uma massa bestializada a ser gerida, ultimou ainda a instituição da Missão Cruls; **Vera Cruz**, a capital da reconciliação nacional (1930-1955); e, finalmente, **Brasília**, a obra fundamental de Juscelino Kubitschek (1956-1960).

Nesse contexto, os trabalhos das Missões Cruls, e daquelas ocorridas durante a Era Vargas (general Polli Coelho e marechal Pessoa), definiram o caminho para a construção de Brasília.

2.2 Brasília: do traço ao espaço, Juscelino Kubitschek (1956-1960) e a nossa bossa

Em 15 de abril de 1955, durante um comício na cidade goiana de Jataí, Juscelino Kubitschek (JK), que, em seus discursos, sempre defendia o respeito à Constituição e às leis, foi perguntado, por Antônio Soares Neto (1925-2019), conhecido como Toniquinho JK, se, uma vez eleito, cumpriria a Constituição e mudaria a capital do Rio de Janeiro para o Planalto Central. Ao que Juscelino respondeu que sim, passando para os anais das muitas histórias contadas, atribuindo a esse gesto a motivação para que JK começasse a planejar e, mais tarde, construir a nova capital. Ganhou Toniquinho – posteriormente conhecido como Toniquinho JK, um vendedor de seguros, o apelido de Pai de Brasília, e muitas especulações também apareceram dizendo que o episódio teria sido ensaiado.

Começa, assim, o governo que, sob o lema de "50 anos em cinco", prometia cumprir o Plano de 30 Metas, anunciado durante a campanha, e que, ao seu fim, as havia todas cumprido, inclusive a de número 31, a dita "meta síntese": a construção de Brasília e a transferência da capital federal, o grande desafio de Kubitschek.

Empossado em 31 de janeiro de 1956, o presidente Juscelino Kubitschek assinava, em 18 de abril daquele ano, a "Mensagem de Anápolis", tratando da criação da Companhia Urbanizadora da Nova Capital (NOVACAP) e autorizando o Poder Executivo a praticar todos os atos necessários ao cumprimento do dispositivo constitucional que ordenava a transferência da capital para a região central do país. Três dias depois dessa sanção, em sessão pública, na sede da Comissão de Planejamento da Construção e da Mudança da Capital Federal, no Rio de Janeiro, era constituída a Companhia Urbanizadora da Nova Capital do Brasil (NOVACAP). Colocava, assim, termo a todas as comissões criadas desde o século XIX para a transferência da nova capital.

No curto período em que presidiu a comissão, de apenas três meses, Ernesto Silva pôde executar duas importantes tarefas: a demarcação das divisas do futuro Distrito Federal – com apoio do Governo de Goiás, que financiou as despesas de demarcação – e a elaboração do Edital do Concurso do Plano Piloto – da qual participaram Israel Pinheiro e os arquitetos Oscar Niemeyer, Raul Pena Firme e Roberto Lacombe.

Em 30 de setembro de 1956, é lançado, nos meios de comunicação, o Concurso Nacional do Plano Piloto da Nova Capital do Brasil. A expressão "plano-piloto" foi usada por Le Corbusier em correspondências dirigidas ao marechal José Pessoa e mediadas por Paulo Prado, quando expressou o seu interesse e termos contratuais para elaboração de um *plan pilote* para a capital brasileira, manifestações que foram, em grande medida, ignoradas por Pessoa (VIDAL, 2009: 199-260). A expressão foi usada no edital do concurso, colocando, finalmente, de alguma forma, uma "marca" tangível de Corbusier, edital este que, deliberadamente, decidiu privilegiar "pessoas físicas ou jurídicas domiciliadas no país", valorizando a arquitetura produzida no Brasil, questão que exigiu esclarecimentos, devido a questionamentos sobre os termos do edital.

Dentre os 26 projetos apresentados, classificou-se, em primeiro lugar, o projeto nº 22, do arquiteto e urbanista Lúcio Costa. O projeto vencedor foi apresentado por meio de um esboço acompanhado de relatório magistral, no qual Lúcio Costa se justifica e explica elementos do seu projeto. A sua simplicidade estava de acordo com o objeto do edital, como britanicamente explicado por *sir* William Holford: o concurso era "de idéias, não de detalhes", e, por essa razão, o edital exigia "somente um esboço do projeto (um 'plano-piloto') e um memorial ilustrativo das idéias do concorrente". Assim, o júri teria de aproveitar, como o fez, "a idéia que lhe parecesse oferecer a melhor e mais criativa base para a cidade-capital a ser construída".²

² Página web do Memorial JK. In: <http://www.memorialjk.com.br/bsb/pgs/concurso.htm>

A questão central, evidenciada nas discussões sobre o edital, foi a necessidade de privilegiar características essencialmente brasileiras para a nova capital, momento no qual também se torna clara a onnipresença de Oscar Niemeyer. Em agosto de 1956, cerca de um mês antes do lançamento do edital do concurso, Oscar Niemeyer finalizava os primeiros estudos arquitetônicos para a cidade: um hotel de turismo para os visitantes, um palácio presidencial para servir de sede para o Poder Executivo, um palácio destinado à residência oficial do presidente e uma pequena igreja curva (SILVA, 2012). Além disso, já estava em curso o alagamento da área que daria origem ao Lago Paranoá. Corroborando, assim, a frase: "Brasília teve arquiteto antes de ter urbanista, teve palácio antes de ter plano" (FICHER, 2010).

O simbolismo do tomar posse por meio do sinal da cruz, consubstanciado no projeto de Lúcio Costa, equivalente ao sagrado madeiro da Vera Cruz, proposto pelo marechal Pessoa, e materializado no projeto de Penna Firme, Lacombe e Oliveira Reis, apropriou-se desse significado caro a um país de formação lusitana essencialmente católico. A bossa-nova na trilha sonora da *Sinfonia da alvorada* insere-se, assim, como elemento em meio a uma aglutinação de valores e significados: uma cruz medievista, inserida num ambiente agreste e agrário, a partir de um projeto modernista, que traz, de uma só vez, os preceitos mais modernos de planejamento urbano, negociado entre interesses de poder e alinhamento de forças locais e regionais, face a ideologias nacionais e externas.

2.3 RIDE: extratos, substratos, expansão e diversidade

Portanto, em termos geográficos, a área original de 14.000km² (Constituição de 1891) é mantida no mapeamento da Missão Cruzeira, eleva-se a 77.000km² no relatório de Polli Coelho (1948), logo reduzida a 52.000km² no Retângulo do Congresso (1953) e, finalmente, a 5.850km² em 30 de abril 1955, data do Decreto nº 480, do Governo de Goiás, para a expropriação das terras, correspondendo aos limites do Sítio Castanho, definido pelo relatório do marechal Pessoa e relatório Belcher (1955), como escolha para a construção de Brasília.

Contudo, entendendo a grandeza de uma área de influência de Brasília, foram criadas, desde 1972, áreas de desenvolvimento integrando a região geoeconômica da cidade, que, devido à sua contínua expansão, ultimou, em 1998, a criação da Região Integrada de Desenvolvimento do Distrito Federal e Entorno (RIDE), pela Lei Complementar nº 94, de 19 de fevereiro de 1998, composta pelo Distrito Federal, por 19 municípios do estado de Goiás e dois do estado de Minas Gerais. Em 2018, a região foi ampliada com a publicação da Lei Complementar nº 163, de 14 de junho de 2018, quando foram incorporados mais 12 municípios, dez goianos e dois mineiros.

Apesar de extinta em 1990, no governo Collor, mas recriada em 2009, a Superintendência de Desenvolvimento do Centro-Oeste (SUDECO) passa a administrar a RIDE, hoje a terceira região mais rica do Brasil, com um PIB na casa dos 240 bilhões (IBGE, 2015). Ocupa uma área de 94.570,39km²; já ultrapassou em quase 23% os 77.000km²

designados pela Comissão Polli (1948), a maior das áreas definidas por uma das comissões exploratórias, com uma população de aproximadamente 4,8 milhões de habitantes.

A Tabela 1 expõe o percentual de incremento da área de influência de Brasília hoje em relação às áreas propostas pelas comissões exploratórias. O Distrito Federal possui 33 regiões administrativas, que representam as ditas "cidades-satélites", fruto da expansão territorial devido ao aumento populacional, remetendo esse excedente para regiões periféricas ao plano-piloto.

1891 (Constituição e Missão Cruzeira)	14.400km ²	84,77%
1948 (Comissão Polli)	77.000km ²	18,57%
1948 (Retângulo do Congresso)	52.000km ²	45,01%
1955 (Decreto nº 480 e Comissão Pessoa/Belcher)	5.850km ²	93,81%
RIDE	94.570,39km²	

Tab. 1: Incremento da área de influência de Brasília (RIDE) em relação às áreas definidas pelas comissões exploratórias. Fonte: a autora a partir dos relatórios e dados colhidos.

Esse processo, de afetação de uma área privada como pública, levou à desapropriação de terras antes ocupadas e assumidas por populações históricas que já possuíam um legado cultural significativo, com suas próprias idiossincrasias e valores. Com a implantação de Brasília, os antigos acampamentos de construtoras foram sendo removidos, e a população considerada "excedente" às áreas internas da Bacia do Paranoá foi deslocada em direção aos vazios mais próximos do plano-piloto. A importância de entender essa gestação de Brasília recai, ainda, na compreensão das ditas "periferias" urbanas, nas quais se desenvolveu parte das atividades culturais "populares" ou "tradicionais".

Destacamos, ainda, as dimensões místicas para validação desses anseios, quando, em 1883, dom Bosco, o italiano fundador da Congregação dos Salesianos, sonha que, entre os paralelos 15° e 20° do Hemisfério Sul, numa região onde se formava um lago, surgiria uma nova civilização. Tal dimensão torna dom Bosco o padroeiro da cidade, junto com Nossa Senhora Aparecida, entranhando o componente religioso do catolicismo, numa analogia ao sebastianismo lusitano. Assim, justifica-se a alcunha de "cidade da esperança", numa projeção do "rei bom" como oportunidade de salvação, renovação e organização do espaço urbano.

3. Música, geografia humana: inícios e sequências

O longo trajeto de construção material e simbólica de Brasília, como capital da República, cria o arcabouço de significados e possibilidades ancorados sobre uma geografia humana, que, em sua mobilidade e diversidade, permite trocas, também materiais e

simbólicas, que compõem o mosaico cultural que representa a cidade. Esta se insere, penetra e interage nesse contexto geoespacial a partir dos caminhos e caminhamentos possíveis, de rotas abertas ou a abrir, onde o encontro com o outro se dá por meio de trocas e trânsitos, que permitem essa mobilidade humana, que traz consigo possibilidades de trocas e movimento sobre a paisagem sonora.

Assim, ao optarmos por adentrar os meandros da geografia humana, interessamos a possibilidade de examinar a interação entre a sociedade e o espaço como leitura crítica tanto das ações humanas sobre este, como também dos condicionamentos do espaço sobre a sociedade. Construímos, ainda, o conceito de territorialidades cultural e social, nas quais a ação humana extrapola os limites geopolíticos e constrói níveis de identidade cultural alheios a questões geopolíticas, no sentido de Ratzel (1901), de um "*Lebensraum*" ocupante e tomador, mas também um espaço de interação propícia à criação artística, mesmo que de disputa de poder.

Ao estabelecermos uma linha temporal para uma construção historiográfica, optamos por uma cartografia musical, identificando a inserção de corpos fundantes oriundos da migração para a nova capital, sem desconsiderar a sua justaposição ao substrato cultural existente. Substrato este que é frequentemente ignorado como base pré-existente, fazendo com que práticas exógenas sejam significadas localmente e legitimadas como "naturais". Tal questão emerge da forma como essas práticas estiveram ligadas a determinados grupos sociais, com variados poderes simbólicos, numa cidade permeada pelo exercício do poder e concebida para ele. Dessa forma, dividimos esta historiografia em dois aspectos: 1) das instituições e corpos artísticos fundantes; e 2) das práticas e pessoas.

O primeiro visa a recuperar, enquanto ação de patrimônio e memória, o processo de construção da cidade a partir dos primeiros grupos formais instituídos. O segundo pretende entender motivações intrínsecas numa etnografia voltada a práticas contemporâneas, que, por estarem em processo continuado, não poderiam ser fixadas de forma definitiva nesta historiografia.

Assim, provemos um mapeamento cronológico dos principais corpos fundantes para uma cartografia musical de Brasília, em parte tratados neste texto, pois a metodologia exige ampla documentação na sobreposição a relatos orais, não reproduzindo fatos equivocados ou simplesmente jornalísticos; o mapeamento integral é apresentado no trabalho completo.

3.1 Universidade de Brasília e Departamento de Música

A fundação da Universidade de Brasília (UnB) posiciona-se de forma estratégica na historiografia musical da cidade pelas características inerentes ao processo modernista da capital. Ou seja, se a arquitetura deveria ser moderna, também o deveria ser a sua universidade, como polo gerador de formação e conhecimento.

Criada pela Lei nº 3.998, de 15 de dezembro de 1961, e pelo Decreto nº 500, de 15 de janeiro de 1962, inaugurada em 21 de abril de 1962, distingue-se, de forma robusta, dos

modelos, até então vigentes, do ensino em nível superior, especialmente pelas novas perspectivas da interdisciplinaridade e interação de saberes. Sua concepção inovadora partiu do trabalho de Darcy Ribeiro, que julgava como o "mais importante para os brasileiros [...] é inventar o Brasil que nós queremos" (RIBEIRO, in O POVO brasileiro, 2000), permitindo que a renovação dos modelos educacionais se entrelaçasse às concepções de universidade que Brasília, como nova sede do país, viria a adotar. Foi concebida a par-tir de uma filosofia humanista – visando ao progresso e à emancipação dos povos, no-meio do homem brasileiro – e de uma ideologia nacionalista, demarcando uma autonomia e independência no plano científico e cultural em relação às demais nações.

Além disso, a UnB conduziu a consolidação da pós-graduação desde a sua criação, instituindo, de forma pioneira, o então chamado "quarto nível", designando, em 1963, o primeiro coordenador de pós-graduação no Brasil, o Prof. Aryon Dall'Igna Rodrigues. Na-quele momento, a universidade passou também a permitir o acesso aos escalões mais elevados ("Escada Educacional Brasileira") por meio de defesas diretas de dissertações de mestrado e teses de doutorado, para as quais eram solicitados pareceres de dois especialistas externos, distinguindo-se, deliberadamente, das "universidades comuns", diferenciando a "escola de professores" da "escola de licenciados", cujo caminho seria o exercício no ensino médio e primário.

A organização da Universidade de Brasília foi baseada num modelo de integração de três modalidades de órgãos: os institutos centrais, as faculdades e os órgãos complementares. O campo da música foi desenvolvido no âmbito do Instituto Central de Artes (ICA), um dos oito institutos centrais inicialmente concebidos, juntamente com os de Matemática, Física, Química, Biologia, Geociências, Ciências Humanas e Letras.

As primeiras estruturas acadêmicas surgem, em caráter imediato, para o início das atividades letivas a 9 de abril de 1962, quando a Universidade de Brasília, sob a direção de Alcides da Rocha Miranda, opta por oferecer três cursos-tronco, de funcionamento transitório, a serem absorvidos à medida em que fossem implantados os institutos centrais e as faculdades, previstos para iniciarem seu funcionamento pleno somente em 1964. Os cursos-tronco eram, a saber:

- 1) Direito/Administração/Economia (coordenado por Vitor Nunes Leal);
- 2) Letras Brasileiras (coordenado por Cyro dos Anjos); e
- 3) Arquitetura e Urbanismo (coordenado por Oscar Niemeyer e Lúcio Costa).

Inicialmente, agregava-se aos cursos-tronco um "núcleo de atividades culturais a serviço da população", de forma a fixar "em Brasília uma equipe de professores e pesquisadores, que, além de suas atividades docentes, colaborassem na programação das diversas unidades acadêmicas a serem estruturadas" (APARECIDA, 1995: 40).

Como afirmado no *Diagnóstico de desenvolvimento da Universidade de Brasília 1962-1968* (1969), "a ideia inicial que orientou a instalação da Universidade de Brasília foi a que ela deveria dedicar-se, intensivamente, a uma política de formação de quadros do-

centes nos dois primeiros anos, através de cursos de pós-graduação”, pois “somente em 1964 é que passaria a oferecer cursos de graduação”. Contudo, diz o relatório, a presença de graduados em cursos de nível médio residentes no DF provocou uma mudança e, por esse motivo, esses cursos-tronco foram criados para oferecer cursos de graduação já em 1962. Sua estrutura previa habilitações em bacharelado e licenciatura, mas também uma formação profissional, além da pós-graduação (DIAGNÓSTICO, 1969: 183-184), questão considerada chave no desenvolvimento geral da universidade, especialmente da formação de quadros superiores.

Isso explica a motivação e a forma pela qual terá ocorrido o doutoramento de Régis Duprat (“Música na Matriz e Sé de São Paulo colonial”, 1966) e Nise Obino (“Realização pianística: tudo é técnica”, 1966), cuja explicação está justamente no fato de que a “política de formação de quadros docentes nos dois primeiros anos, através de cursos de pós-graduação”, era parte de um “esforço de formar quadros”. Tal é evidenciado pela circunstância de que, para os 58 professores admitidos em 1962, a “UnB recrutou, também, 26 instrutores”, que deveriam atuar como auxiliares docentes, mas, ao mesmo tempo, frequentar cursos de nível de pós-graduação (DIAGNÓSTICO, 1969: 109).

Contudo, o estudo admite que “a Universidade não conseguiu concretizar essas ideias” e, como mais adiante (DIAGNÓSTICO, 1969: 109), esclarece que “os graus concedidos ao nível de Mestrado e Doutorado, o foram principalmente com base em trabalhos apresentados (teses) e, algumas vezes, estudos realizados sob a orientação de Professores”. Não faz qualquer referência ao ICA ou ao Departamento de Música (MUS), apresentando apenas um gráfico com o número de títulos acadêmicos concedidos entre 1964 e 1968.

O ICA testemunha os profundos problemas políticos do país sobre a construção das atividades artísticas, sobretudo da arte-ensino no âmbito da UnB. Se nasce, oficialmente, em 1964, agregando, até 1969, os departamentos de Cinema & Fotografia, Expressão & Representação, História e Música, será profundamente marcado pela intervenção, no *campus* universitário, da polícia militar de Minas Gerais em 9 de abril de 1964, com a cassação do então reitor Anísio Teixeira em 13 de abril daquele ano.

Em setembro de 1965, ocorre a renúncia coletiva de todos os coordenadores de institutos, e, em 18 de outubro, 223 professores pediram demissão em solidariedade aos colegas demitidos e perseguidos por motivações políticas, fazendo com que a UnB perdesse 79% de seu quadro de 305 docentes, dos quais 35 pertenciam ao ICA, inclusive Claudio Santoro, idealizador do Departamento de Música (SALMERON, 2007:244-245). Após a renúncia coletiva dos professores, em 1965, e a nova intervenção militar na universidade, houve uma recomposição do quadro, que não mais refletia os ideais inicialmente concebidos. Esse quadro se manteve até 1967, quando os alunos decidem fechar, em 10 de outubro, o Instituto Central de Artes.

Somente após a intervenção militar de 29 de agosto de 1968, as aulas são reiniciadas no ICA em outubro daquele ano, quando também o instituto passa a promover os fóruns internos com o objetivo de discutir uma reestruturação das atividades e do ensino.

Apesar desse esforço, há uma nova demissão do quadro docente em 1970. Esse fato gera a reformulação do ICA, fazendo surgir, naquele ano, um novo instituto, o Instituto de Artes e Arquitetura (IAA), o qual, apesar de manter juntas as duas áreas, cria três departamentos distintos: Arquitetura & Urbanismo; Artes Visuais & Cinema; e Música. Contudo, o novo estatuto, de 1970, veio a contrariar as concepções originais da criação da nova universidade, limitando as atividades dos professores, proibindo a atividade política e enquadrando a instituição nos moldes da Ditadura Militar.

O período subsequente é permeado por um ambiente controlado, com a presença de interventores externos, situações que estão documentadas no arquivo da Assessoria de Segurança e Informações (ASI) da UnB. O fato é que, aos poucos, professores foram sendo arbitrariamente demitidos, e um novo projeto para a UnB foi sendo estabelecido. No MUS, a ameaça de fechamento do departamento, em 1973, última a contratação de novos professores com perfil distinto, demarcando uma mudança radical em relação aos princípios de ação e visão social dos anteriores.

Além disso, em 1976, o IAA foi redimensionado, fato não documentado nos diversos relatos sobre o atual Instituto de Artes e os departamentos de Artes Visuais e Música, ambos oriundos diretamente desse processo. Em meados do segundo semestre de 1976, entra em funcionamento o novo Instituto de Expressão e Comunicação (IC), resultado da divisão do Instituto de Artes e Arquitetura (IAA) em dois: o de **Arquitetura e Urbanismo (IAU)**, com três departamentos – de Desenho (DES), de Arquitetura (ARQ) e de Urbanismo (URB) –; e o de **Expressão e Comunicação (IC)**, também com três departamentos – de Arte (ART), de Letras e Linguística (LEL) e de Comunicação (COM). Esse ART é, na realidade, o Departamento de Música.

Essa acomodação “incômoda” do Departamento de Desenho (DES) no Instituto de Arquitetura e Urbanismo (IAU) e do Departamento de Música (ART/MUS) no Instituto de Expressão e Comunicação (IC) evidencia o problema de localização das artes como campo do conhecimento na estrutura acadêmica universitária, expresso no relatório do IAU, que “reclama melhor definição” para o Departamento de Desenho “face à criação do Departamento de Arte” (RELATÓRIO, 1976: 186), que permaneceu no novo IAU.

O Instituto de Artes (IdA) surge, finalmente, em 1988, inicialmente com três e depois com quatro departamentos diferenciados: de Música, de Artes Cênicas e de Artes Visuais, que, posteriormente, se subdivide, criando o de Desenho Industrial. O novo contexto dos anos 90 é caracterizado por uma consistente titulação dos seus docentes, a partir dos novos moldes e planos de carreira estabelecidos para o serviço público na área da educação e da criação de programas de pós-graduação nas respectivas áreas.

Hoje, o Instituto de Artes (IdA) está organizado em quatro departamentos – de Artes Cênicas (CEN), de Desenho Industrial (DIN), de Música (MUS) e de Artes Visuais (VIS) –, é responsável por 17 habilitações (bacharelados e licenciaturas, inclusive a distância) em cursos de graduação, quatro programas de pós-graduação acadêmicos *stricto sensu* – em Artes Cênicas (mestrado e doutorado), Artes Visuais (mestrado e doutorado),

Design (mestrado) e Música (mestrado) – e participa de um mestrado profissional em Artes (Prof-Artes) interinstitucional, coordenado pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC).

3.2 Claudio Santoro e o Departamento de Música

As origens da criação do Departamento de Música remontam a 1962, ano no qual Claudio Santoro, a pedido de Darcy Ribeiro, desenvolve o projeto estrutural e pedagógico, apreciado pelo Conselho Universitário (CONSUNI), o qual permanece relevante nos seus principais elementos definidores do perfil do ensino artístico em música, abraçando a filosofia inovadora da UnB em relação ao contexto educacional brasileiro, na preparação de quadros especializados, sob a mesma ótica filosófica humanista e ideológica nacionalista, comum aos modelos usados na criação da própria universidade.

Os princípios para a estruturação do Departamento de Música foram abrangentes, tendo a colaboração de algumas das principais mentes musicais do país, como os compositores José Siqueira, Heitor Alimonda, Edino Krieger e Camargo Guarnieri; os pianistas Arnaldo Estrela, Jacques Klein e Anna Stella Schic; os críticos e historiadores Eurico Nogueira França, Ayres de Andrade e Renzo Massarani; os instrumentistas Oscar Borgerth e Iberê Gomes Grosso; e o maestro Eleazar de Carvalho.

Esse projeto está descrito num documento dirigido ao então reitor Darcy Ribeiro, no qual propõe um plano para a criação de uma Faculdade de Música, estruturada, de forma integrada, sobre três núcleos – Centro de Documentação e Pesquisa, Escola Profissional e Escola Superior de Música, com bacharelado e licenciatura, mas também uma formação profissional e um mestrado, atendendo à estrutura geral estabelecida para os cursos de graduação e pós-graduação da UnB.

Evocando os “numerosos projetos de reforma dos nossos Conservatórios [que] surgiram nos últimos anos”, provavelmente se referindo ao Música Viva, de Koellreutter, Santoro (1962) qualifica pôr em prática “um novo tipo experimental de escola de música”, a renovação do modelo pedagógico dos estudos superiores em música e estratégias de preservação e memória da identidade nacional na corporificação da sua modernidade.

Portanto, a estrutura do modelo proposto, a seguir, norteia o ensino profissional da música estruturado em dois níveis (técnico e superior), apoiado numa estrutura de documentação e pesquisa, capaz não só de acesso a uma formação humanista e culturalmente informada, como também de ações de preservação e memória, por meio da pesquisa qualificada, documentação de fontes históricas, laboratório tecnológico para criação e meios de comunicação na difusão e socialização dos seus produtos. Todas essas são questões debatidas hoje, especialmente no âmbito das ações de preservação e memória do patrimônio arquivístico-musical brasileiro, como também da formação humanista e socialmente referenciada.

O **Centro de Documentação e Pesquisa** incluía:

- 1) arquivo sonoro;
- 2) biblioteca com partituras e iconografia, arquivo da música brasileira (ligado à Editora da UnB para desenvolvimento de plano editorial de compositores brasileiros), serviço de cópias (que abrangia uma escola para cópia, inclusive em atendimento ao arquivo de música brasileira) e um boletim;
- 3) museu instrumental (dedicado à parte etnográfica e folclórica);
- 4) laboratório eletrônico (para composição de música concreta e eletrônica); e
- 5) rádio e televisão (com a colaboração do Departamento de Música na programação).

A **Escola Profissional** centrava-se no instrumental orquestral (cordas; sopros; teclados – piano, cravo e órgão; e percussão), canto e teoria da música, enquanto previa cursos “especiais” em jazz, música popular, música sacra e violão.

Já a **Escola Superior de Música** contemplava estruturas similares às habilitações do novo bacharelado, à exceção da Música Popular (incluída parte em Composição e parte em Musicologia) e do mestrado, agrupadas como a seguir:

- 1) Especialização Instrumental (Sopros, Cordas, Teclado e Instrumentos antigos);
- 2) Composição (com especializações em Cinema e Teatro; Rádio e Televisão; Composição Popular; Orquestração para Banda, Jazz, Populares, Cinema, Disco, Rádio e Televisão; Teorias Modernas da Composição Contemporânea na Música Serial – Dodecafonismo; Música Eletrônica; e Música Concreta);
- 3) Engenheiro de Áudio (Controle técnico musical de gravação ou transmissão de Rádio e Televisão);
- 4) Musicologia (História da Música e História da Música do Brasil; Estética; Etnografia musical e folclore; Pesquisa Musicológica ou Orientação Musicológica; e Crítica);
- 5) Professor (com especializações em Teoria da Música – Teoria Elementar, Harmonia, Contraponto, Formas Musicais, Instrumentação e Orquestração; Iniciação Musical; e Educação Musical);
- 6) Regência (com especializações em Coro, Orquestra, Opera, Opereta, Ballet, Musical, Cinema, Rádio e Televisão);
- 7) Canto (Ópera e Música de Câmara); e
- 8) Mestrado.

A evolução do Departamento de Música foi realizada em etapas sucessivas, desde logo marcadas pelos episódios de caráter político que interviram na UnB e no ICA. Em 1963, entra em atividade o Setor de Música do ICA, e, a partir de 1964, é constituído um corpo docente formado, em sua maioria, por professores colaboradores contratados diretamente pelo Conselho Diretor, por indicação seja de Claudio Santoro, seja do reitor e do vice-reitor, ou, por último, do próprio departamento. Dessa forma, o ICA, gerado no curso-tronco de Arquitetura e Urbanismo, congregou uma espécie de conselho de personalidades da música,

como Claudio Santoro, Régis Duprat, Rogério Duprat, Nise Obino, e artistas plásticos e arquitetos, como Alfredo Ceschiatti, Zanine Caldas, Athos Bulcão, Alcides da Rocha Miranda, entre outros. Segundo o *Plano Orientador da UnB* (1962), esta foi projetada para

dar a toda a comunidade de Brasília oportunidade de experiência e de apreciação artística [...] despertar vocações e incentivar a criatividade e, sobretudo, formar plateias esclarecidas, que se façam efetivamente herdeiras do patrimônio artístico da humanidade (DIAGNÓSTICO, 1969: 188).

Contudo, esse projeto se vê interrompido, especialmente na perda de 305 docentes ou 79% do seu quadro, na renúncia de 223 professores em 1965 – mais 16 expulsos, dos quais 15 eram docentes no Departamento de Música: Claudio Santoro, Angel Jaso, Fernando Santos, Gelsa Ribeiro da Costa, Joaquim Tomaz Jayme, Levy Damiano Cozzella, Maria Amélia Cozzella, Maria Amélia Del Picchia, Moacyr Del Picchia, Nise Obino, Régis Duprat, Rogério Duprat, Suzy Piedade Chagas Botelho e Sylvio Augusto Crespo Filho (SALMERON, 2007: 244-245).

Assim, muitas dificuldades são apontadas no *Diagnóstico...* (1969), especialmente na perda de 50% do corpo docente entre 1962 e 1968 (p. 98), “visto que em 1968 esta área passou quase todo o ano em situação acadêmica anormal” (p. 146), o que explica a realização dos fóruns internos na retomada das aulas no ICA-FAU, em outubro de 1968, após a intervenção militar de 29 de agosto (Figuras 3 e 4)³ e a greve dos estudantes. No mesmo trecho, sinaliza que, nas Artes, o Curso de Música, especificamente, apresentou o menor aproveitamento do corpo discente da área (p. 146).



Fig. 3: Retirada e consequente prisão de estudantes no campus da UnB, em 29 de agosto de 1968. Fonte: Universidade de Brasília. Arquivo Central. AtoM UnB.

³ Fonte: Universidade de Brasília. Arquivo Central. AtoM UnB. Disponível em: <https://atom.unb.br/index.php/00031>



Fig. 4: Invasão policial e prisão de alunos. Ao fundo, parte do Departamento de Música. Fonte: Universidade de Brasília. Arquivo Central. AtoM UnB.

O Departamento de Música obtém a aprovação do curso no Ministério da Educação (MEC) em 1969, Portaria nº 64.745, de 30 de junho de 1969, quando se inicia o funcionamento do bacharelado (em instrumentos e em canto) e da licenciatura, permitindo a dupla habilitação.⁴ Antes disso, a capacidade formativa estava pouco estruturada, com índices de “sobrevivência” baixíssimos em relação aos do país.

Essa trajetória é marcada pela crescente intervenção militar e a dissolução do projeto de Claudio Santoro, em claro apagamento e memoricídio institucional, reforçado ainda pelos novos atores que ingressam no corpo acadêmico do MUS.

Assim, em 1970, o ICA é extinto, e entra em funcionamento o novo Instituto de Artes e Arquitetura (IAA), no qual se insere o Departamento de Música. Nesse contexto, são oferecidos três cursos de extensão ao nível de formação (RELATÓRIO, 1970-1971: 40-41), num dos quais a atividade Oficina Básica de Música (OBM) aparece como módulo no Curso de Treinamento e Aperfeiçoamento para Professores de Educação Musical, em convênio com a Coordenação de Educação Primária do DF, com Ernst Schurmann em Cultura Musical e Regência, Nicolau Kokron Yoó⁵ na Oficina Básica de Música e Guido Pascoli em Tecnologia Instrumental. Naquele mesmo ano, foram oferecidos dois cursos de extensão ao nível de aperfeiçoamento: Técnica e Estética da Música de Vanguarda, pelo Prof. Conrado Silva de Marco, e Música Brasileira Contemporânea para Piano, com o Prof. Paulo Affonso de Moura Ferreira (RELATÓRIO, 1970-71, *ibidem*).

⁴ Fonte: eMEC. Disponível em: <http://emec.mec.gov.br/emec/consulta-cadastro/detalhes-curso/>.

⁵ Segundo o *Relatório das atividades da UnB em 1970* (1971: 3 e 40), então chefe do Departamento de Música e responsável pela oferta da Oficina Básica de Música. Disponível em: <https://dpo.unb.br/images/phocadownload/documentosdegestao/relatoriogestao/ate1979/RelatorioAti-vidadesUnB1970.pdf>.

O trabalho de OBM teve um forte impacto sobre os alunos que iniciavam o ciclo básico da UnB, a julgar por depoimentos da época, quando havia 500 candidatos para as 80 vagas da disciplina. No âmbito da universidade, esse era um dos poucos cursos abertos a toda a comunidade, sem a exigência de um conhecimento prévio da música, considerado como uma aula de liberdade.

Em 1971, ocorreram a contratação de Orlando Leite e o período intervencionista no MUS, ameaçado de fechamento em 1973, na “liquidação” a ser executada por Orlando Leite, cumprindo ordens do reitor Amadeu Cury, como relatado por Bohumil Med, um dos “novos músicos contratados”, a Gomes (2018: 244), que “recebeu carta branca para renovar o corpo docente”, realizando uma

contratação dos melhores profissionais para cada área da música [que] dispensou o concurso e qualquer outro tipo de seleção. [...] E bastou a avaliação do professor Orlando Leite para validar o processo. E assim se deu essa nova contratação para contrato de tempo integral [...] Todos oficialmente contratados! (MED *apud* GOMES, 2018: 244).

Essa “liquidação” alcança, mesmo que metaforicamente, todo o *corpus* acadêmico e criativo, seja aquele configurado por Santoro, que, em 1965, integrará os docentes demissionários, seja aquele parcialmente (re)constituído na intervenção de 1968 até 1975, período no qual um dos últimos representantes da geração dos compositores baianos se demite (Fernando Cerqueira) e outro coloca fim à sua vida (Nicolau Kokron, em 1971).

Tal situação última, em 1976, a extinção do IAA e a abertura do novo Instituto de Expressão e Comunicação (IC), o Departamento de Música sendo designado como Departamento de Arte (ART). Nesse ínterim, são contratados os membros do Quarteto de Cordas e do Quinteto de Sopros, ambos identificados como “da UnB”, sucedidos por novas contratações⁶.

Não obstante, o ART/MUS vivencia um ano de grande turbulência política, quando ocorrem os “incidentes estudantis” (RELATÓRIO, 1977: 18), que culminam na invasão do *campus* por tropas militares em 6 de junho de 1977. Segundo os dados sobre as invasões históricas da UnB (abril de 1964, setembro de 1965, agosto de 1968, junho de 1977 e posteriores, até a abertura política de 1979), a sucessão de Amadeu Cury pelo professor, doutor em física e capitão de mar-e-guerra José Carlos de Almeida Azevedo, em maio de 1976, não conteve, mas recrudescer os protestos, que resultaram na greve de estudantes e professores para “pôr um fim às agressões que sofriam” (RELATÓRIO, 1977: 18).

Em 1978, ocorre o retorno de Claudio Santoro, intermediado pelo embaixador Wladimir Murtinho (1919-2002) (BUENO, 2017: 110), então presidente da Fundação Educacional do Distrito Federal (1974-79), como também secretário de

⁶ Esse fluxo histórico, inclusive de contratações, é expresso no “Apêndice 1 – Tabela 2: Síntese cronológica dos eventos históricos na construção do Departamento de Música da UnB”.

Educação e Cultura do DF (1974-80). Murtinho teria conhecido Santoro durante uma visita deste a Brasília, em 1977, quando lhe teria convidado “para levar adiante dois grandes projetos: inaugurar o Teatro Nacional e implantar a sua infraestrutura, bem como dar vida a uma escola profissional de dança” (BUENO, 1974: 79). Portanto, o retorno de Santoro impactará, sobretudo, a constituição da Orquestra do Teatro Nacional, a qual, numa formação inicial organizada pelo maestro Levino de Alcântara⁷ com professores e alunos desta-cados da Escola de Música de Brasília (EMB) e docentes do MUS, por fim, inaugurará o Teatro Nacional em concerto emblemático, em 6 de março de 1979⁸.

Santoro passará também a integrar os quadros da Fundação Cultural do Distrito Federal como regente, como ocorrerá com a maioria dos professores de instrumentos, que estarão lotados tanto no MUS quanto na orquestra (Figura 5). E será a Orquestra do Teatro Nacional palco para os dolorosos embates de Santoro, quando Marlos Nobre se torna diretor da Fundação Cultural do Distrito Federal entre 1988 e 1990, Santoro tendo falecido em 1989.



Fig. 5: Apresentação da Orquestra do Teatro Nacional na Reitoria da UnB, sob a regência de Claudio Santoro, com a participação de docentes e alunos do MUS e da EMB. Fonte: Universidade de Brasília. Arquivo Central. AtoM UnB.

⁷ Em depoimento a Sousa e Almeida (2013: 48), Levino de Alcântara afirma: “Bom eu gastei nove anos mais ou menos cuidando da educação musical nas escolas. Então ficou funcionado, um dia veio um go-vernador para cá e fez funcionar o teatro, ou melhor, deu corpo, deu vida ao teatro. Então me chamaram assim: ‘maestro, o teatro tá pronto. Precisamos fazer a inauguração’. Aí eu comecei a ensaiar uma obra de Villa-Lobos. Eu estudei com Villa-Lobos três anos, então eu tinha uma intimidade muito forte e via o tra-balho que o Villa queria fazer no Brasil naquele tempo. Então quando o trabalho estava mais ou menos ensaiado, eu convidei até a viúva de Villa-Lobos para vir assistir o concerto, eu chamei o maestro Claudio Santoro para reger porque eu tinha minha escola, e ele estava aqui sem praticamente nada”.

⁸ A composição era a da Orquestra da Escola de Música, com professores e alunos, convocada para o concerto de inauguração do Teatro Nacional, acrescida com o quadro docente do MUS, *i.e.*, o Quarteto de Cordas e o Quinteto de Sopros. Assim, a composição daquela orquestra não é a composição posterior com enquadramento laboral do Fundação Cultural do Distrito Federal (FCDF). Uma correção foi solicitada nos registros que circulam na cidade (MACEDO, 2009), nos quais foram incorretamente utilizados dados da composição ulterior, e não como corretamente exposto por Mattos e Pinheiro (2007: 212).

Apesar de os relatórios não avançarem e serem interrompidos entre 1985 e 1993, alguns esclarecimentos e detalhamentos necessitam ainda ser discriminados, embora questões mais distantes e controversas já se tornaram mais claras com os dados obtidos e cruzamentos de informações, já que ainda alguns equívocos devem ser corrigidos para que não se perpetuem.

Considera-se ainda que, ca. 1979, o ART/MUS constitui o seu primeiro núcleo estável, ampliado, posteriormente, por novas contratações e reintegrações de docentes exilados ou demitidos por questões políticas e reduzido por aposentadorias ao longo do tempo. Tais mudanças atendem a diversas demandas, além de disputas internas por maiores espaços de poder simbólico, que viriam a desafiar ou mesmo tentar alterar a sua configuração e seu propósito enquanto departamento voltado à criação, ao ensino e à reflexão da prática musical. Ou seja, confrontam ainda, o mal compreendido conceito de “*habitus* conservatorial”, atribuindo, de forma indevida, ao exercício artístico, a pecha de “repetitivo” e “antiquado”, não reconhecendo seus legados de práticas transmitidas por tradições orais, que fazem parte de um patrimônio imaterial a ser preservado e aco-lhido, em toda a sua extensão como ofício.

A matriz curricular até então vigente foi revista somente em 1988, promovendo alterações substanciais no âmbito da licenciatura (com a implantação do curso de Licenciatura em Educação Artística com habilitação em Música), mas não do bacharelado.

A partir dos anos 1990 e das políticas de indução das agências de fomento, como Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) e Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), caracterizadas pela consistente titulação no exterior por meio de outorga de bolsas de mestrado e doutorado, inicia-se um processo de renovação do corpo docente, marcado pela contratação de egressos dessas agências. Nesse período, apesar da criação da habilitação em Saxofone e respectiva contratação, houve duas tentativas de reformulação do bacharelado, que enfrentaram resistências do ponto de vista dos modelos de ensino da música contidos no contexto de criação do projeto de 1969.

Em abril de 2007, por meio do Programa de Apoio a Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais (REUNI), o MUS instala a Licenciatura em Música diurna, com proposta articulada ao Bacharelado em Música por meio de um Núcleo Básico Comum. Em razão dessa expansão, o quadro docente do MUS ampliou-se, principalmente com docentes atuantes nas áreas de educação musical e música popular. A partir do REUNI, passou a desenvolver a reestruturação do Bacharelado em Música, que já se encontra em implantação e terá nove habilitações – Instrumento (aglutinando os instrumentos orquestrais), Piano, Violão, Canto, Composição e Regência, mas ampliando-as com a oferta de habilitações em Musicologia, Música Popular e Tecnologia Musical –, de forma a melhorar a identidade profissional do aluno, com o curso em melhor sintonia com o mercado de trabalho. Oferece ainda a Licenciatura em Música nos turnos diurno e noturno e à distância (UAB), voltados à educação básica, como previsto na le-

gislação. Ao nível da pós-graduação, desenvolve o Programa de Pós-graduação Música em Contexto (PPGMUS-UnB), criado em 2004, renomeado, em 2018, como Programa de Pós-graduação em Música, que oferece o mestrado acadêmico *stricto sensu*, avaliado, em 2021, com conceito 4, e já preparado para abertura do doutorado acadêmico. Desde 2010, desenvolve também o grupo PET-Música em Etnografia, vinculado ao Programa de Educação Tutorial (PET).

Por fim, ao analisarmos os elementos estabelecidos, há mais de meio século, no projeto original de Claudio Santoro, de 1962, destacamos a sua atualidade, fruto da renovação que Brasília representou, sobretudo no adensamento da intelectualidade brasileira trazida para a capital, no qual um projeto pedagógico em música teria, necessariamente, que se articular com as preocupações sociais do momento.

3.3 Espaços arquitetônicos do MUS: Oscar Niemeyer e Lúcio Costa

O Departamento de Música está instalado no dito Sítio Histórico da Universidade de Brasília, nas dependências originais dos prédios de Serviços Gerais (SG)⁹ da UnB (o SG-02 e o SG-04, Figura 7), edifício projetado por Oscar Niemeyer e detalhado por João Filgueiras Lima (Lelé), com jardins internos da paisagista Alda Rabelo. Uma lista detalhada das edificações da UnB, inclusive aquelas ocupadas pelo MUS, está disponível em CEPLAN ([20--]).

Conta com o Auditório de Música (SG-08), com mobiliário projetado por Sérgio Rodrigues (o dito modelo “candango”), palco de muitas das suas realizações históricas, como os concertos de Santoro, as diversas edições do *Concurso de Música de Câmara* e simpósios históricos, como a mesa-redonda “A memória musical colonial da América Latina”, na segunda edição do *Festival Latino-Americano de Arte e Cultura* (FLAAC), com a participação de Curt Lange (então no Uruguai/Venezuela), José Maria Neves (coordenador da mesa), Carlos Seoane (Bolívia), Carmen María Saenz Coopat (Cuba), César Bolaños (Peru), Waldemar Roldán (Argentina) e Odette Ernest Dias, a mentora e representante do MUS/UnB.

Os prédios estão próximos ao Centro de Planejamento Oscar Niemeyer (CEPLAN) (SG-10), onde desenhos de Niemeyer, feitos nas paredes, ainda permanecem.

Todas as edificações do MUS pertencem ao Conjunto Urbanístico de Brasília (CUB), tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) e reconhecido pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco) como patrimônio mundial. O *campus* universitário foi também objeto de um “plano-piloto” para a Universidade de Brasília (Figura 6), elaborado por Lúcio Costa, reproduzido no *Plano orientador da Universidade de Brasília* (UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA, 1962). O arruamento tem traçados entremeados pelos prédios dos vários institutos da UnB, sendo o Instituto de Artes previsto, desde então, para a localização C, todos implantados na área gramada, em parque aberto à população da cidade. Destacam-se a localização dos

⁹ Denominados como SG, abreviatura de serviços gerais.

Institutos das Artes (C) e Letras (B) a leste, e junto à Aula Magna (1), Reitoria (2) e três Museus: da Ciência (3), de Arte (4) e da Civilização Brasileira (5).

Embora localizado nos prédios de Serviços Gerais (SGs), ocupados até hoje pelo IdA e pelo MUS, o projeto de construção do novo edifício, que abrigará a Direção, secretarias e os programas de pós-graduação, tem entrega prevista para o primeiro semestre de 2024, após longa e disputada batalha interna pela designação da área que já lhe era prevista (Figura 6).

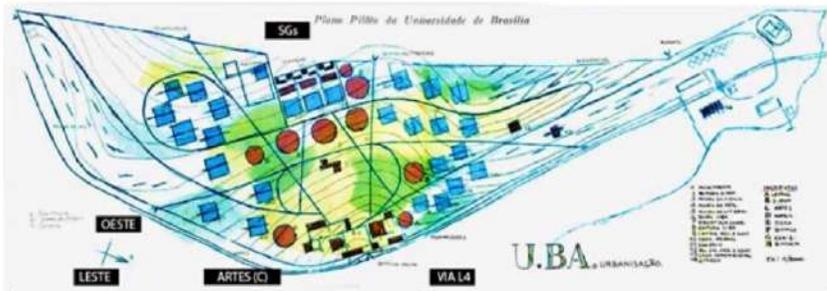


Fig. 6: Plano-piloto da Universidade de Brasília, 1960. Fonte: CEPLAN ([20--]).



Fig. 7: Vista aérea do campus da UnB, ca. 1960, com o Sítio Histórico, onde estão os SGs do MUS/IdA, à esquerda; e a nova localização do IdA, hoje em construção, à direita, na área original (C).

Tal fato evidencia que, embora planejados na origem, os processos de ocupação humana dessa geografia dos espaços sofrem desgastes e alterações, por vezes profundas, ao ponto extremo de descaracterizar a concepção original da obra arquitetônica e urbanística, exigindo atenção constante e cuidado na preservação do patrimônio artístico brasileiro, além da mobilização de estratégias pedagógicas na construção de uma identidade e uma memória integradas às novas realidades.

3.4 O vórtex criativo em criação musical do MUS: Música Viva, Música Nova, Compositores da Bahia e o Movimento Candango de Música Contemporânea (MC)¹⁰

Na análise dos diferentes “tempos” do MUS, destacamos um núcleo de composição musical, que, por distintas razões e reveses, veio a se consolidar na UnB e em seu Departamento de Música, como um desses tempos mais marcantes. Esse fenômeno, designado aqui como o “vórtex” criado em Brasília, no encontro de representantes dos movimentos criativos do Música Viva (Koellreutter e outros), do Música Nova (Rogério Duprat e outros) e do Grupo de Compositores da Bahia (Jamary Oliveira e outros), a que se soma a criação do MC¹¹, além de outras iniciativas de e para a música contemporânea.

Na leitura que fazemos desse período, distinguimos, primeiramente, todos os enlances do contexto de modernidade, inovação e conquista de um Brasil sedento de identidade e de impressão de sua marca, significadas e subjetivadas na criação de Brasília. A concretização modernista que Brasília virá a representar alcança o plano internacional numa versão própria, num traço particular e quase “carioca” dos postulados do funcionalismo purista francês, já agora num “novo espírito” tropical, brasileiro, capaz de até projetar, ainda em maior escala, os princípios que lhe deram origem. Assim, o *esprit nouveau* do Le Corbusier, como assimilado, interpretado, subjetivado e materializado por Niemeyer e Lúcio Costa, integra-se ao *esprit du temps*, no sentido de que terá “chegado a sua hora” no Brasil de JK, tornando Brasília o epicentro dessa revolução, para onde convergem todos esses anseios e movimentos, provendo, no Departamento de Música da Universidade de Brasília, uma morada provisória para as vanguardas musicais brasileiras.

Consignados nas concepções da *Neue Musik*, desde Koellreutter, e das vanguardas musicais que ocuparão a UnB, estarão direta ou indiretamente presentes nos principais

¹⁰ 1962-1965: Santoro, como aluno e colaborador de Koellreutter e membro do movimento Música Viva, constitui o departamento trazendo, ainda, os representantes do movimento Música Nova (Damiano Cozzela, Rogério Duprat e Régis Duprat), como também músicos então professores na UBA (Moacyr Del Picchia, Nicolau Kokron e Yulo Brandão), que atuaram até **outubro de 1965**, momento em que todos estes se juntam ao pedido coletivo de demissão dos professores, ocorrido após a invasão do *campus*, em 8 de setembro de 1965.

¹¹ 1965: A esses se agregam os alunos dos seminários livres de Música da Universidade da Bahia (UBa), alguns autores do futuro *Manifesto do Grupo de Compositores da Bahia* (novembro de 1966), que chegam à UnB em **março de 1965** – ou seja, sete meses antes da demissão coletiva –, instalando o leque mais representativo e inovador das tendências musicais do país em Brasília, na sua universidade.

manifestos das vanguardas musicais brasileiras do Música Viva (1944, 1945 e 1946) e do Movimento Música Nova (1963) e na *Declaração de princípios dos compositores da Bahia* (1966), num clamor pela *Neue Musik* do mundo pós-tonal, no sentido adorniano e filosófico-sociológico da escola de Frankfurt, e por um chamamento à construção de um universo humanista revolucionário, essencialmente anarco-socialista, das vertentes libertárias pós-bolcheviques.

Podemos identificar, ainda, convergências com o purismo e o funcionalismo humanista do *esprit nouveau*, que não só clama pelo “novo”, como também pelo “útil”, como no poema-produto da poesia concreta, especialmente no que diz respeito ao “diálogo com as massas”, questão que assombrará os compositores em um nível muito mais subjetivo e epistêmico na abordagem de construção das novas linguagens e de discursos musicais.

Essa rede, fundamentada e desenvolvida através do ideário de Koellreutter, cria gerações de compositores e músicos, e ainda de ouvintes e agentes articulados no “novo”. Possibilita, de forma inédita e única, que o MUS abrigue, simultaneamente, entre março e outubro de 1965, membros dos três grupos de vanguarda, os quais, apesar das constrições políticas na instauração da Ditadura Militar, puderam interagir num “semi-parnasso” criativo em pleno cerrado.

Em depoimento a Nogueira (2011: 369), Fernando Cerqueira, embora não revele um aspecto “salvacionista” ou “socorrista” ao projeto brasileiro, demonstra como a vorticidade do *esprit nouveau* exerceu papel basilar, alterando-se, posteriormente, na contratação do corpo docente menos politizado, mas também mais coagido pelas políticas de silenciamento então vigentes na UnB:

O que mais me atraiu [...] foi a efervescência e a modernidade das ideias na UnB, que levavam a um pensamento mais experimental, com pesquisas metodológicas e reflexão antropológica sobre o papel da arte e do artista, considerando a Música de modo integrado na sua percepção estética e na relação epistemológica com as demais expressões artísticas. O ambiente de centro de artes que o IAA proporcionava facilitou essa integração de pessoas e ideias em torno de um **pensamento mais próximo da vanguarda**, apesar de politicamente nacionalista porque não podia deixar de envolver a luta contra a repressão e pela volta da democracia. [...] **A modernidade arquitetônica de Brasília** certamente favorecia este modo de ver a arte, intelectual e sensorialmente engajada no **puro novo**. Brasília, no entanto, perdia para a Bahia naquilo que musicalmente termina sendo o essencial: a criatividade espontânea e a vivência musical [...] Voltei para a Bahia quando aquele espírito [...] já havia se deteriorado, por dispersão dos componentes e por divergências com as novas orientações provocadas pelas mudanças no corpo docente, com novos músicos contratados, em geral instrumentistas. Apesar de excelentes profissionais e apoiadores dos projetos dos compositores, [...] não compartilhavam das ideias sociais e políticas do grupo anterior e foram aos poucos reestabelecendo e

refortalecendo o modo convencional de pensar a Música e o ensino e a sua relação com a política institucional da Universidade e com todo o resto (CERQUEIRA, 2010 *apud* NOGUEIRA, 2011: 369, grifos nossos).

Antes que Fernando Cerqueira retornasse a Salvador (1975), ingressou, em 1973, no MUS, também a convite de Orlando Leite, o compositor carioca Jorge Antunes, agregando-se também, aos compositores, o uruguaio Conrado Silva (entre 1969-1973, reintegrado em 1992) e o argentino Emilio Terraza (1969-1971; 1975-1993); e, aos instrumentistas engajados na execução da música contemporânea, o pianista Paulo Affonso de Moura Ferreira e o *luthier* Guido Pascoli, que experimentava com instrumentos musicais.

Fernando Cerqueira dirá ainda a Nogueira (2011: 371) que “voltar para a Bahia significava recuperar aquele sentido novo musical e de equipe criativa que construímos e perdemos em Brasília e que tornava o Departamento de Música da UnB, de certa forma, semelhante aos Seminários de Música da Universidade Federal da Bahia, mesmo com toda aquela diversidade”. O que Fernando Cerqueira tampouco encontrará em Salvador, pois a “Escola de Música estava diferente institucionalmente” e “o ambiente ideológico e político em 1975 era [...] do descompromisso de quase todos os professores e músicos com assuntos que não envolvessem problemas internos da Escola” (CERQUEIRA, 2010 *apud* NOGUEIRA, 2011: 372).

Algo mudou não somente ao nível das escolas e departamentos, mas ao nível do país, com a Ditadura Militar recrudescendo, sufocando e não fortalecendo as “utopias” e os novos espíritos. Agora, como isso ocorreu e como foi ou não negociado naquele contexto político é uma questão em aberto, que necessita ser aprofundada tanto em relatos orais como também na documentação dos órgãos de inteligência do MEC e do Serviço Nacional de Informações (SNI), que mantinha vigilância sobre os agentes percebidos por esses setores como “uma articulação global de profissionais em prol de interesses comunistas” (ÁVILA, 2021: 85).

Para além da carga letiva (composição, contraponto, acústica musical), Antunes desenvolve atividades de concerto e criação por meio do Grupo de Experimentação Musical da Universidade de Brasília (GeMUnB), dedicado ao repertório contemporâneo, com a participação dos docentes contratados por Orlando Leite, assim como organiza o Movimento Candango de Música Contemporânea, de caráter associativo, em prol da música coetânea. Com o GeMUnB, Antunes realiza concertos na UnB desde a sua chegada, em audições-palestras no Auditório de Música na UnB e no Auditório Dois Candangos. Em 1975, faz uma extensa turnê no Brasil e uma turnê europeia, para a qual Orlando Leite obteve apoio da UnB e do Itamaraty, com concertos em Cuomo, Roma, Haia, Bruxelas, Amsterdã, Paris, Londres, Lisboa e Madri, cujos programas incluem obras de Stockhausen, Riley, Tacuchian, Jmary Oliveira, Tomás Marco, Kagel, Luis de Pablo e Conrad de Jong. Finaliza o ano regendo concerto da Orquestra Sinfônica Brasileira, na Sala Cecília Meireles, com a primeira audição no Brasil de suas obras sinfônicas.

Em 14 de novembro de 1977, motivado pela carta-aberta de 23 compositores no *I Simpósio Internacional de Compositores*, em São Bernardo do Campo, que demandava a criação de entidades regionais e corpos organizados interessados na “prática, criação e divulgação da nova música brasileira”, Jorge Antunes e outros 17 músicos, inclusive Orlando Leite e outros oito docentes do MUS, fundam o MC. Em seu *Comunicado nº 1: novembro 1977* (ANTUNES, 20--), anunciam, ainda, o próximo concerto, em 5 de dezembro de 1977, na Sala de Concertos da Escola de Música de Brasília, com um “programa inteiramente dedicado a seis dos jovens compositores brasilienses: Celso Eira, Maria Helena Costa, Wilson Trajano, Ney Rosauro, Emílio César de Carvalho e Eduardo Farias”.

As atividades possibilitadas ou tangenciadas por esse vórtex em terras candangas incluem as três edições do *Encontro Nacional de Compositores* realizadas em Brasília, presididas por Paulo Affonso de Moura Ferreira, que trouxeram um conjunto eclético de compositores, cujo motivo era, na realidade, problemas recentes na dinâmica da Sociedade Brasileira de Música Contemporânea (SBMC).

Isso posto, não foi simplesmente um evento que “incluiu a cidade no mapa da música erudita contemporânea” (BUENO, 2017: 196-198), mas uma reorganização associativa da classe criativa, reunindo compositores não necessariamente ligados aos movimentos anteriores, embora também os representantes desses mesmos movimentos (Edino Krieger e César Guerra-Peixe, do Música Viva; Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira, do Música Nova; Lindembergue Cardoso e Jary Oliveira, do Grupo Baiano), assim como os seus antagonistas, com a presença de Camargo Guarnieri já no *I Encontro*, de 1975. Compositores do DF listados por Bueno (2017: 196-204) foram Emmanuel Coelho Maciel (o violinista da “pequena, mas completa” orquestra de Santoro), Orlando Leite, Jorge Antunes, Rafael Menezes Bastos, Maria Helena da Costa, Emilio Terraza, Emílio César de Carvalho e Carlos Alberto Farias Galvão. Nota-se, a partir do *II Encontro*, de 1976, uma gradual expansão a representantes do Rio Grande do Sul (Bruno Kiefer e Armando Albuquerque) e do Pará (Waldemar Henrique), além dos diversos estados representados por compositores de São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais, Pernambuco, Bahia, Piauí. Identificamos, ainda, a presença de observadores e representantes de instituições re-levantes para o meio cultural, como Vicente Salles (Programa de Ação Cultural-PAC, do Ministério da Educação e Cultura), que se radicou em Brasília e se destacou como musicólogo em temas do seu estado natal, o Pará, e Vasco Mariz, o diplomata historiador da música brasileira e autor de *Figuras da música brasileira contemporânea*, cuja segunda edição, mais conhecida e disponível hoje, foi publicada pela Editora da Universidade de Brasília, em 1970.

Jorge Antunes formará, ainda, a Sociedade Brasileira de Música Eletroacústica (SBME), em setembro de 1994, atendendo a uma “curva de crescimento” de compositores dedicados à música eletroacústica; se, no “final dos anos 60[,] menos de cinco compositores brasileiros praticavam aquela linguagem musical”, “no início dos anos 90[,] a comunidade eletroacústica brasileira já somava mais de uma centena de criadores”, conforme

descreve o texto de apresentação do *site* da sociedade (ANTUNES, [20--]). O *Encontro Internacional de Música Eletroacústica* contou com três edições, sendo a última em 2003, em Brasília, no Teatro Nacional (já batizado como) Claudio Santoro, onde docentes do MUS e convidados executaram obras de 33 compositores nacionais e internacionais, inclusive com um concerto integral pelo renomado saxofonista francês Daniel Kientzy.

Ou seja, uma música eletroacústica eclética nos desdobramentos de “círculos colaborativos” (FARRELL, 2001), agora articulados localmente, refletindo, ainda, o escopo do desenho associativo desenvolvido pelos compositores brasileiros, no empenho pela institucionalização da música contemporânea, realizada por uma “coalizão pela produção nacional de música de concerto” (ÁVILA, 2021: 85), que inclui compositores e todos os demais agentes desse ecossistema.

Não obstante, os **círculos colaborativos** dessa coalizão se trasladaram a Brasília, reforçados por novas iniciativas locais, que passam a exercer uma função coesiva e integradora, na tentativa de dar novo fôlego à SBMC. Esses círculos se transmutam, e o local de incidência do vórtex muda, sem que se perca de vista o horizonte de interesses comuns. Dessa forma, o ponto nevrálgico dessa coalizão permanecerá no Rio de Janeiro, por meio das edições da *Bienal de Música Contemporânea*, relevante não só pela qualidade, como também pela longevidade das ações, que remontam ao *Festival de Música da Guanabara*, organizado por Edino Krieger em 1969 e 1970.

3.5 Finalmente Darcy...

O protagonismo da Universidade de Brasília e seu Departamento de Música nesta historiografia musical de Brasília está ancorado ainda em preceitos urbanísticos, mais do que arquitetônicos, na inserção de um *campus* universitário em uma área urbana, que extrapolam, segundo Motta e Lima (2020), o âmbito acadêmico e cultural, já que “as repercussões físicas, sociais e ambientais causadas por sua implantação são sentidas em diferentes escalas, tanto em relação à integração com a cidade, quanto à vinculação com o indivíduo e o seu entorno imediato”, fazendo com que “um *campus* universitário se constitua em um grande equipamento urbano que pode ser localizado de forma a promover uma participação mais ativa da universidade junto à sociedade” (MOTTA; LIMA, 2020: 103.551).

Como equipamento urbano de grande porte, um *campus* universitário gera mudanças na organização espacial da cidade e influi nas atividades em seu entorno, bem como se constitui em referência na estrutura e tecido urbano (LOPES JÚNIOR; SANTOS, 2010). Essa ligação universidade-cidade promove “o surgimento de novas áreas”, ocorrendo, nesse processo, “a descontinuidade do território da cidade e a criação de novos espaços que representam a fragmentação” (LOPES JÚNIOR; SANTOS, 2010). É nessa fragmentação, ocorrida num espaço amplo e geograficamente situado num planalto, com horizontes de visão dilatados, que espaços subsidiários e complementares surgem, numa ocupação pelas forças criativas da cidade.

Nesse sentido, destacamos os textos publicados no número 14 do periódico *Carta*: *falas, reflexões, memórias*, sob o título *A invenção da Universidade de Brasília*, um informe de distribuição restrita do senador Darcy Ribeiro, demarcando o ano da outorga do título de doutor *honoris causa* a Darcy pela Universidade de Brasília e a mudança do nome do *campus* universitário para Darcy Ribeiro, em março de 1995.

O texto “UnB em dois tempos”, de Geralda Dias Aparecida (1943-2021), historiadora e ex-docente do Departamento de História da UnB, tange um problema crucial, que preocupará a mente de vários autores que se debruçam sobre a problemática de Brasília, quando afirma que

a instalação de uma universidade em Brasília não constituía apenas um problema de ordem prática, mas suscitava a dúvida entre alguns intelectuais e políticos, **incrédulos, com a ideia de que uma cidade sem tradição não poderia abrigar com eficiência uma instituição daquele porte** ou, simplesmente, **viria alterar a ordem da nova cidade** (APARECIDA, 1995: 40, grifos nossos).

Além da questão exógena percebida como a “a-tradicionalidade” da inserção de Brasília, que merece aprofundamento, por denotar amplo etnocentrismo de outros centros urbanos, ignorando o lócus Goiás, aponta ainda essa relação da universidade com a cidade, na construção de um polo agregador e que exercerá suas funções a partir do *poder simbólico* que o capital cultural do *homo academicus* (BOURDIEU, 1979, 1982, 1984, 1992), lhe confere.

De forma a compreender o todo orgânico desse ecossistema de práticas musicais, reconhecemos que as dinâmicas e características da implantação de Brasília, assim como da sua universidade, no plano nacional e, posteriormente, no plano mundo, abarcarão um processo histórico-geográfico que se dará em três tempos, a partir do **desalojamento de populações** que antecedem essa implantação, isto é, povos originários e população rural e urbana do estado de Goiás; do **alojamento de novas populações migrantes e instalação de estruturas formais** de ensino; e do **realojamento e (con)vivência dessas populações** num novo arranjo cultural e urbano.

Para tal, e partindo dos pressupostos da ocupação humana dos espaços concebidos e construídos para Brasília, elencamos a seguir algumas das atividades estruturantes que se instalaram e se desenvolveram na cidade, as quais identificamos sob duas tipologias:

1. formais: organizações e instituições formais de ensino, como as Escolas Pioneiras de Brasília de ensino primário e médio, sob a égide da Comissão de Administração do Sistema Educacional de Brasília (CASEB), o Departamento de Música da UnB e, mais adiante, a Escola de Música de Brasília; e

2. informais: desenvolvimento de práticas musicais que foram se estabelecendo a partir dos aportes pessoais de indivíduos migrantes (Maranhão, Paraíba, Pernambuco, Ceará, para nomear apenas) e de núcleos de práticas urbanas, como o rock de Brasília, além do rap e o funk, ambos situados na periferia, *i.e.*, nas cidades-satélites.

3.6 Institucionalidade e forma: SEEDF e FCDF

Entre as organizações e instituições formais de ensino que abrangeram práticas musicais, além da Universidade de Brasília, temos os sistemas de ensino aos níveis primário e médio, entre 1959 e 1960, executados, até a inauguração de Brasília, pela Comissão de Administração do Sistema Educacional de Brasília (CASEB), que tinha por finalidade construir a rede física e montar o sistema de ensino referente a contratação de professores, organização de currículos, efetivação de matrículas, aquisição de equipamentos e material escolar.

Essa comissão foi logo substituída pela Fundação Educacional de Brasília (março de 1960), sucedida pela Fundação Educacional do Distrito Federal (FEDF) (junho de 1960), permanecendo até janeiro de 1999, quando se instala a Secretaria de Estado de Educação do Distrito Federal (SEEDF), hoje vigente. Essas instituições foram responsáveis pela rede de ensino formada pelas ditas “escolas pioneiras de Brasília”, de nível primário, e dos centros de ensino médio (CEMs), especialmente o Ginásio do Plano Piloto (conhecido como “CASEB”, sigla da Comissão de Administração do Sistema Educacional de Brasília), o Centro de Ensino Médio “Elefante Branco” (CEMEB), o Centro de Ensino Médio Ave Branca (CEMAB), de Taguatinga, e, posteriormente, a Escola de Música de Brasília. Também é importante destacar que as corporações militares e policiais instaladas em Brasília também desenvolvem práticas musicais, especialmente as bandas, que atuam em sistemas de ensino próprios, alguns membros, inclusive, atuando, em caráter informal, principalmente em escolas particulares.

O mapeamento dessas redes de ensino e das escolas do estado de Goiás pré-existent à instalação da capital foi feito nos trabalhos de Reis e Cordeiro (2020, 2021), publicados na *Revista Com Censo* (RCC), da Secretaria de Educação do Distrito Federal e instituições parceiras.

Essas publicações proveem uma ideia bastante mais clara sobre as estruturas de ensino anteriores à instalação da capital e durante esse processo, em que outras esferas e unidades de ensino vieram a se sobrepor, mesmo que desafiando as melhores estimativas das demandas educacionais, uma vez que “o Plano de Construções de Anísio Teixeira não abordava tal perspectiva e nem incluía construções escolares fora do Plano Piloto” (REIS; CORDEIRO, 2020, 2021). Assim, as “vilas” erguidas pelas construtoras para hospedagem de operários e engenheiros, que tinham caráter provisório, logo se tornariam permanentes, como cidades-satélites – onde, aliás, hoje se encontram as ditas periferias de Brasília.

A primeira escola de ensino médio foi o Ginásio do Plano Piloto (conhecido até 1961 como CASEB), atualmente Centro de Ensino Fundamental CASEB, inaugurado em 16 de maio de 1960, para a educação profissionalizante (artes industriais), educação para o lar, educação física, educação cultural, com uma biblioteca, entre outros equipamentos. Na lista de equipamentos escolares sendo adquiridos e instalados, incluíram-se máquinas, instrumentos e ferramentas de artes industriais e educação para o lar, mas também “piano, instrumentos musicais para a educação cultural” (DISTRITO FEDERAL, 2019: 6).

Em 19 de maio de 1960, o presidente Juscelino Kubitschek, com Clóvis Salgado e o prefeito de Brasília, Israel Pinheiro, profere a aula inaugural, abrindo os cursos ginasial, colegial, clássico, científico e normal, quando se iniciam as primeiras atividades musicais (DISTRITO FEDERAL, 2019: 7-8).

Reginaldo de Carvalho se encontrava em Brasília desde 1960, participando desse evento inaugural. Em depoimento a Bueno (2017: 82), diz ter “recebido licença [em 1960] para implantar o ensino musical em Brasília”, o que se refere ao Centro de Estudos Musicais Villa-Lobos (CEMVL), um núcleo de oficinas e atividades oferecidas dentro desses centros de ensino médio, primeiro no CASEB e logo no CEMEB.

O segundo centro de ensino médio, inaugurado em abril de 1961, foi o CEMEB, próximo ao CASEB, que por se encontrar em construção desde o começo de 1960, foi por isso denominado “Elefante Branco”.

O terceiro centro de ensino médio a oferecer atividades musicais, inaugurado em agosto de 1961, foi o CEMAB, de Taguatinga, inicialmente Ginásio de Taguatinga, inserido na Escola Industrial de Taguatinga (EIT). Ou seja, estruturas menores eram abrigadas provisoriamente em estruturas maiores, como também ocorrido com o CEMVL, primeiro no CASEB, depois no CEMEB.

Portanto, junto com o CASEB, o CEMEB e o CEMAB, o CEMVL é um marco importante para as práticas musicais em Brasília, especialmente pelas atividades abertas à comunidade, nas quais participaram personalidades de projeção nacional como Ney Matogrosso (1941-) e Guilherme Vaz (1948-2018), e outros que marcaram Brasília, como Carlos Galvão, Laura Conde (integrante do GeMUnB) e Vanda Oiticica (posteriormente, professora de canto da Escola de Música de Brasília).

Desde já, constatamos a rede de interação de músicos profissionais, com diversas formações e origens, que, em Brasília, criam círculos colaborativos e se congregam para executar ações e alcançar objetivos comuns, ocupando os espaços abertos na nova capital.

3.7 Escola de Música de Brasília (EMB)

A Escola de Música de Brasília, em consenso com os diversos relatos, partirá das ações de Levino de Alcântara (1922-2014) no CEMAB. A história relatada por Levino a Lopes (2006 *apud* BUENO 2017: 89) é “mais ou menos” assim: natural de Recife, tendo estudado na Escola Nacional de Música no Rio de Janeiro e atuado como assistente de Villa-Lobos, é convidado, em 1957, a ir a Anápolis para organizar um coral para ani-

mar trabalhadores, trazendo-o para uma apresentação no Núcleo Bandeirante, quando conheceu Brasília. Retorna a Anápolis, onde alugou um sobrado, abriu uma escola e passou a dar aulas no Colégio Estadual. Com auxílio de “uma turma do Banco do Brasil”, compraram “piano etc.” e formaram uma banda, coral e orquestra. Em seguida, a história prossegue com uma segunda visita a Brasília, quando regeu a Missa de Réquiem do padre José Maurício [Nunes Garcia], no Salão Vermelho do Hotel Nacional, com uma orquestra formada “por músicos de Goiânia e Belo Horizonte”. A partir daí, convidado por Esaú de Carvalho, diretor da Rádio Educadora, para criar o coral da emissora (embrião do Madrigal de Brasília), passa a lecionar no CASEB – a que Levino se refere como “Ginásio Moderno da CASEB”, provavelmente por todas as novas escolas de ensino médio serem referidas como “ginásio” e, pelo modelo inovador, serem consideradas como “modernas”. Estando Reginaldo de Carvalho já no CASEB, Levino decide se estabelecer no CEMAB, em Taguatinga, que é a cidade-satélite que recebe mais prontamente as primeiras estruturas, após o plano-piloto. Sua história é determinante para a cidade e para a educação musical em Brasília, desde a organização de concertos abertos ao público na Sala Martins Pena até a instalação definitiva, em 1974, da Escola de Música no seu atual endereço, na L2 Sul.

As estruturas da EMB incluem corpos artísticos importantes, pela sua atuação na cidade e pela capacidade de nucleação artística e formativa. Pela sua formação em regência coral, Levino de Alcântara construiu o Madrigal de Brasília, regendo também a Orquestra Sinfônica da Escola de Música, assim como Reynaldo Coelho, músico militar atuando na EMB, desenvolveu a premiada Banda Sinfônica da Escola de Música, vencedora do 2º *Campeonato Nacional de Bandas*, numa das ações da Fundação Nacional de Artes (Funarte) na década de 70.

A construção da Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional (hoje) Claudio Santoro partiu da Orquestra Sinfônica da Escola de Música de Brasília, dirigida por Levino de Alcântara, que contava com os professores da escola e alunos escolhidos por meio de concurso para bolsas¹².

“Emprestada” para o ato inaugural da Sala Villa-Lobos do Teatro Nacional, essa orquestra se torna permanente sob a regência de Claudio Santoro após o concerto de 6 de março de 1979, com obras de Villa-Lobos. Mattos e Pinheiro (2007: 216) relatam, de forma bastante completa e correta, esse episódio, quando afirmam que a Orquestra Juvenil da EMB “igualmente participou da inauguração da Sala Villa-Lobos do Teatro Nacional com um concerto de sua orquestra em 1979”. Os autores destacam, na gestão do maestro Levino de Alcântara,

¹² Não posso deixar de mencionar que eu fui um desses alunos “premiados”, e essa verba, economizada, permitiu que eu comprasse minha passagem, quando a oportunidade de estudar em Paris com Jean-Pierre Rampal surgiu. Essa pequena bolsa certamente foi determinante para muitos jovens músicos naquele momento, colegas da orquestra como Armênio Suzano, Dilson Florêncio e Vânia Godinho.

a fundação da OTN - Orquestra do Teatro Nacional. hoje OSTNCS - Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional Claudio Santoro, [...] a partir da antiga Orquestra da EMB em esforços conjuntos dos maestros Levino de Alcântara, Claudio Santoro e dos secretários de governo Eurides Brito e Carlos Matias, em 1980 (MATTOS; PINHEIRO, 2007: 216).

Essa articulação entre Claudio Santoro e Levino de Alcântara é exemplar na construção de boas práticas em prol de um objetivo comum, formando mais um elo nos círculos colaborativos entre a Universidade de Brasília e a Escola de Música de Brasília.

Ambos, Levino de Alcântara e Reynaldo Coelho, deixaram legado substancial na formação de músicos na cidade e, respectivamente em 2010 e 2011, receberam homenagens em vida, além da comemoração pelo Centenário de Levino de Alcântara em 2022.

3.8 Orquestra Sinfônica do Distrito Federal – Fundação Ars Brasiliensis

Entre outros elos formados pela e com a Universidade de Brasília, a Orquestra Sinfônica do Distrito Federal é, do ponto de vista sociológico, um caso interessante, por se tratar da constituição de um corpo orquestral por pessoas externas aos círculos de músicos e artistas. Foi formada por meio de um mecenato, principalmente de professores de vários departamentos da Universidade de Brasília, com apoios e patrocínios públicos e privados²³, num cartel de indústrias e comerciantes. Dos seus 71 sócios fundadores e efetivos, 25 são professores da UnB – em: Medicina (20); Biologia (1); Engenharia Mecânica (1); Faculdade de Tecnologia (1); Línguas Clássicas (1); e o próprio futuro reitor da UnB, José Carlos de Almeida Azevedo, da Física (1) –, além de pelo menos outros sete médicos, alguns muito conhecidos na cidade, como Aloysio Campos da Paz, responsável, a partir de 1968, pelo Centro de Reabilitação Sarah Kubitschek, e Gustavo Fonseca, odontologista. A identificação desses sócios foi feita a partir dos vários *Relatórios gerais de atividades* da UnB, alguns já citados, fazendo o cruzamento de informações entre o programa do concerto inaugural, de 1970, e os nomes de docentes constantes nos diversos relatórios. Os demais 39 membros ainda não foram identificados, podendo “engrossar” as fileiras dos médicos, que já perfazem 38,02% do total de sócios-fundadores e efetivos, e de docentes da UnB, que perfazem 35,21%. Gostaríamos de sinalizar que essa pesquisa requalifica o afirmado por Bueno (2017: 195): que a Ars Brasiliensis foi constituída “a partir da adesão de médicos admiradores da música clássica”, pois, na realidade, o foi por um considerável efetivo de docentes da UnB, dos quais 74,07% lecionavam na área da medicina.

²³ Apoios e patrocínios de: Ministério da Educação e Cultura; Fundação Cultural do Distrito Federal; Escola Paroquial Santo Antônio; Frei Miguel Breman; Correio Braziliense S.A. e TV Brasília; Corpo de Bombeiros do DF; Batalhão de Guarda da Presidência da República; Polícia Militar do DF; Base Aérea de Brasília; Artes Gráficas Regina; Banco da Lavoura de Minas Gerais S.A.; Brasat S.A.; Churrascaria do Lago; Curso Pré-universitário; Hotel Nacional de Brasília; Mainline Móveis S.A. – Indústria e Comércio; Ótica Luxor Ltda.; Skol International Beer; Valença Veículos, Indústria e Comércio.

Ou seja, uma coalizão de círculos colaborativos locais para formar e subvencionar os salários de uma orquestra, longe daquela “pequena, mas completa”, de Claudio Santoro. Representa ainda uma demonstração do capital cultural da UnB, com a adesão do então vice-reitor e de setores do empresariado de Brasília. Também demonstra o capital cultural dos professores da Medicina enquanto classe capaz de agregar um círculo ainda maior de membros.

3.9 Orquestras sinfônicas, um teatro e uma fundação

O estabelecimento da Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional Claudio Santoro encerra estruturas e problemas ocasionados a partir da instalação da Fundação Cultural do Distrito Federal, a qual a orquestra estava subordinada. Problema inequívoco do ponto de vista sociológico, e questão repisada por Claudio Santoro, na desnecessária subordinação do cargo de regente como indicação política no loteamento de cargos e interesses, nas fragmentações partidárias impostas no território político de Brasília.

Essa polarização entre Direção do Fundação Cultural do Distrito Federal (FCDF) e o regente causou tensionamentos de tal grandeza que, dez anos após a estreia da orquestra (1979), seria possível cogitar como terá afetado a saúde de Santoro, que faleceu enquanto regia um ensaio desta. Em homenagem ao seu legado, em 1989, a casa foi renomeada como Teatro Nacional Claudio Santoro.

O *corpus* pré-existente ao da criação da Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional Claudio Santoro é formado por uma malha colaborativa que incluía alunos e professores da Escola de Música de Brasília e do Departamento de Música da UnB, como também músicos de bandas militares, e o que mais fosse possível e necessário em termos de pessoal e equipamentos, que deu suporte até a sua efetivação.

Em 1976, o concerto dessa orquestra híbrida teve como finalidade demarcar o fechamento do teatro até 1978, quando “suas duas salas estarão acabadas, os palcos equipados com os melhores aparelhos de som e iluminação, e um velho sonho ter-se-á realizado” (RÓNAI, 1976). A Sala Villa-Lobos, parecendo um depósito, já apresentava ameaça à segurança pública, gerando o caso dos seus fantasmas, reportando a acidentes ocorridos, pois os vultos seriam os dos seis operários que morreram durante a sua construção, e de um garçom, encontrado afogado numa piscina natural embaixo do palco ao fim de um baile de Carnaval.

Nesse processo, temos, ainda, a Fundação Orquestra Sinfônica de Brasília (FOSB), criada em 1965 por Esaú de Carvalho, irmão de Eleazar de Carvalho, diretor da Rádio Educadora e pai de Emílio César de Carvalho, e Levino de Alcântara, o que teria motivado a saída de Levino do CEMAB, de Taguatinga, para o CEMEB “Elefante Branco” no plano-piloto.

Cruzeiro (2018) faz esse levantamento relatando que, apesar dos concertos realizados na Sala Martins Pena entre 1964 e 1965, e dada a escassez de recursos, “as atividades progrediram lentamente e essa orquestra acaba se configurando como Orquestra

da Escola de Música de Brasília, que associada à FOSB, concedia 40 bolsas de estudo aos alunos e pagava cachês aos músicos convidados" (CRUZEIRO, 2018: 39-40). Emílio César esclarece como se dava a participação de alunos e professores da Escola de Música de Brasília e do Departamento de Música da UnB, como também de músicos das bandas militares que atuavam na cidade:

Com a FOSB, o Levino então consegue verbas, vão conseguindo verbas e com essas verbas ele começa a criar algumas bolsas de estudo na Escola de Música de Brasília [...]. Guerra-Peixe esteve aqui tocando e falando, dando aulas etc. [...] o Levino foi conseguindo com a FOSB o dinheiro pra fazerem cachês, etc. Por isso que a escola de música começou a ter a sua orquestra, entendeu? Porque a orquestra da escola de música ela se desenvolve com professores da escola, com alunos da escola, professores da UnB, alunos da UnB e pessoal das bandas, que tinha de uma banda, de outra banda etc., eles também participavam. Então era uma misturada muito grande e não era uma coisa em termos de qualidade, não era a perfeição porque variava muito (CARVALHO, 2017: 6-8 *apud* CRUZEIRO, 2018: 40, grifos nossos)

Portanto, o emblemático concerto de reinauguração do Teatro Nacional, em 6 de março de 1979, regido por Cláudio Santoro, cujo retorno, em 1978, foi motivado pela missão, dada pelo secretário de Cultura, o embaixador Wladimir Murtinho, de reinaugar o teatro, não será com o efetivo posterior da OSTNCS (MACEDO, 2009. BUENO, 2017), mas com esse efetivo mutante e constituído pelo trabalho de Esaú de Carvalho, Emílio César e Levino de Alcântara, sem o qual aquele concerto jamais teria ocorrido. Fato que necessita ser corrigido em vários relatos que circulam na cidade, oriundos de anotações de pessoas sem formação na área historiográfica.

4. Mas e o não formal, permanece não institucional?

Ao contrário das atividades formais de ensino e práticas musicais já relatadas, aquelas comentadas a seguir formam um segundo bloco de atividades, mas de caráter informal, oriundas de tradições orais e não escritas. Contudo, veremos que instituições como a UnB e a EMB estarão presentes na ampliação desses círculos colaborativos, na construção de práticas não formais da música tradicional, como será o caso do Bumba-meu-boi do Seu Teodoro e a constituição do Clube do Choro.

4.1 Bumba-meu-boi do Seu Teodoro

As atividades de Teodoro Freire (1920-2012), natural do povoado de Tapuio, município de São Vicente do Ferrer, no Maranhão, encantaram a Universidade de Brasília, onde trabalhava como contínuo, na convivência e em parcerias com grupos e artistas da cidade, e elevaram o Boi maranhense a patrimônio imaterial do Distrito Federal.

Em seu depoimento ao ArPDF (2008: 132), de 18 de março de 1993, Teodoro discorre sobre as festas populares do Maranhão e a introdução do Bumba-meu-boi quando retorna ao Rio de Janeiro, em 1953. Como relata Brochado (2012), foi então que chegou a Brasília, em 1961, a convite de Ferreira Gullar, assessor do presidente Jânio Quadros, no primeiro aniversário da Capital. Logo encaminhado ao Ministro da Educação, Darcy Ribeiro, passa a trabalhar na UnB, quando é indicado para

falar de literatura de cordel para os professores do Instituto de Letras que iriam participar do IV Congresso de Literatura de Cordel, em João Pessoa. Resulta dessa aproximação, o fato de que, inicialmente ele trabalhou no Instituto de Letras, depois no Centro Brasileiro de Estudos Portugueses e no Instituto de Ciências Humanas. Heron de Alencar, Ciro dos Anjos, Almir Brunetti, Luiz Piva, Elson Andrade Martins, Agostinho da Silva, Maurício Vinhas de Queiroz, Cassiano Nunes, Roque de Barros Laraia e Alcida Rita Ramos, Wladimir de Carvalho foram alguns dos professores com os quais Teodoro Freire se orgulhava de ter convivido, assim como se orgulhava dos alunos José Prates, Fausto Alvim e Roberto Pontual, que ele considerava serem excepcionalmente dedicados aos estudos e amigos do Brasil, "sabiam valorizar a cultura brasileira". (BROCHADO, 2012: 33)

Darcy Ribeiro teria possibilitado as primeiras apresentações do Boi com apoio financeiro de 65 mil cruzeiros para compra de adereços, roupas e instrumentos. As atividades foram consolidadas no Centro de Tradições Populares, em Sobradinho, registro cartorial de 31 de março de 1963, tendo sido incluídas no Calendário de Eventos Oficiais do Governo de Distrito Federal (GDF) pela Lei nº 1.383, de 20 de janeiro de 1997. Recebeu o título de cidadão honorário de Brasília (1998) e, pela Fundação Cultural do Distrito Federal, de comendador cultural nos anos 80; ingressa na Ordem do Mérito Cultural no governo Lula, em 2006 e, ainda, é contemplado pelos títulos de mérito acadêmico e de notório saber, em decisão unânime, em 2012. O Boi do Seu Teodoro é registrado no *Livro de celebrações do Distrito Federal*, instituído pelo Decreto Nº 24.797, de 15 de julho de 2004, declarado como patrimônio cultural imaterial do DF.

Assim se expressa a "cidade sem tradição", que, em termos "hobsbawmsianos", encontra, em Brasília, tanto um território impulsionado pelo "novo" como também pelo "autêntico" da brasilidade modernista, confluindo na promoção de novos projetos de significação.

4.2 Clube de Choro de Brasília

No seu histórico, há também importante interação com docentes da UnB, quando abrem as portas das suas "casas" para dar continuidade às rodas de chorões. Clímaco (2008) relata depoimentos que variam na percepção do número de etapas em que esse histórico se desenvolve, ela mesmo propondo cinco. Contudo, e tendo acompanhado essas rodas e, eventualmente, participado delas desde os anos 70, proponho dividir es-

sas “fases” em três, numa concepção mais sociológica e historiográfica longa, ancorada sobre os espaços onde as rodas ocorrem, na construção de poderes simbólicos e consolidação de capitais culturais, na disputa nesses diferentes “palcos”.

1) **Palcos móveis:** de forma esporádica e, muitas vezes, espontânea, principalmente em bares e hotéis (Rádio Nacional; Brasília Palace Hotel; Hotel Aracoara; restaurante-bar Amarelinho, no Centro Comercial Gilberto Salomão; Fina Flor do Samba; bar Xadrezinho, da 407 Norte; Bar do Cardoso; Chorão, da 302 Norte; Bar do Dizinho, na 314 Sul; Bar Macambira, na 408 Sul) (LIMA, 1978 *apud* CLÍMACO, 2008: 144-145).

2) **Palcos da vida privada:** em salas particulares, de pessoas que gostam de tocar, de ouvir o choro e ter um momento de prazer estético e ponto de reunião, na residência de Neusa França (pioneira, morava na 305 Sul), Raimundo de Brito (jornalista, redator dos anais da Câmara dos Deputados, morava na 105 Sul) e Francisco de Assis Carvalho (Six, cavaquinista que tinha seis dedos) e, após o falecimento de Brito, na casa de Celso Alves Cruz (clarinetista, funcionário do Ministério do Planejamento e professor de Economia da UnB, na 308 Sul) e Odette Ernest Dias (professora de flauta do MUS/UnB, na 311 Sul).

3) **Palcos de exibição, legitimação e experimentação:** em diversos espaços, como no Teatro Galpão, no Teatro da Escola Parque e no Auditório de Música e no Dois Candangos, na Universidade de Brasília (UnB), mas, sobretudo, no palco instituído, sonorizado e preparado comercialmente para serviço de bar e consumo local, do Clube do Choro, desde a sua fundação à sua ampliação no âmbito do ensino formal, já em deslocamento em relação às formas espontâneas e caseiras das suas origens.

Nessas três fases, identificam-se os atores/agentes nesse processo: músicos que vieram trabalhar na Rádio Nacional e em bandas militares, aqueles transferidos para a nova capital em diversos contextos, músicos profissionais independentes e, posteriormente, professores do MUS e alunos da UnB, além de docentes da Escola de Música de Brasília, que constam na Ata de Fundação do Clube do Choro, de 9 de setembro de 1977. Nessa abordagem do tema, damos conta dos conflitos e tensões que, surpreendentemente, marcaram a passagem de algo quase *naïf* e nostálgico para um campo de narrativas em disputa de sentidos históricos, no qual o aporte sociológico e historiográfico pode dar melhor conta do reposicionamento de relatos pessoais, os quais, justamente, se anulam.

4-3 Turma da Colina e a “música elétrica para a cidade de concreto humano”

Mesmo no rock de Brasília, conexões com a UnB nascem na chamada Turma da Colina, que se reunia no bloco A, na área residencial do *campus*, denominada hoje Colina Velha, onde estão os apartamentos funcionais para professores e técnico-administrativos. Convivendo nos ambientes dos pilotis, um dos cinco pontos da arquitetura moderna de Le Corbusier, em local afastado e em frente a um enorme descampado, com vista

para o Lago Norte. O que ajudaria a descomprimir tensões, numa dimensão de liberdade, mas também do tédio, presente em vários relatos, quando comparado aos centros urbanos de origem, muitos do Rio de Janeiro.

Muitos dos frequentadores da Turma da Colina eram estudantes e/ou filhos de professores e servidores da UnB. Foi o caso de Fê e Flávio Lemos, filhos do Prof. Briquet de Lemos, com os então jovens Renato Russo, André Pretorius, Philippe Seabra, Dinho Ouro Preto, Herbert Vianna, Dado Villa-Lobos, entre outros, que se encontravam na Colina. E, para se livrarem desse “tédio” e das tensões numa Brasília vigiada e dividida, talvez numa retórica de contraste, encontraram, no punk rock britânico e norte-americano, a possibilidade de romper com moldes musicais vigentes, como a bossa-nova, a MPB, a jovem guarda e mesmo a tropicália, pois a sonoridade dos arranjos eruditos de Rogério Duprat deveria soar bastante careta para o pessoal do punk rock de Brasília.

O alcance desse movimento cultural estimula algumas reflexões, seja pelo aporte criativo musical intrínseco, seja pela simples ruptura com a barreira linguística, que se comentava à época, de que o português não serviria para o rock, que faria sentido somente se cantado em inglês. Criam, assim, no Planalto Central, um contraste intenso ao já talvez entediante “novo” de Brasília, o ressignificando em algo ainda “mais novo”.

Além disso, a emancipação que representa o rock brasileiro tem raízes organológicas na inclusão da eletrificação dos instrumentos musicais, impulsionando o processo de consolidação das correntes da música brasileira popular a partir da Ditadura Militar, entre a música engajada nacionalista e revolucionária (de esquerda) e as cenas mais “caretas” da jovem guarda integrada (de direita); a tropicália, já eletrificada, irrompe essa dicotomia num movimento antropofágico “para frente”. Essa distinção e os seus processos são ilustrados nos desdobramentos da Marcha Contra a Guitarra Elétrica, em julho de 1967, liderada por Elis Regina, na defesa das raízes musicais brasileiras e de uma música, feita no Brasil, “puramente brasileira”, que tinha o violão (acústico, intimista, violeiro e trovador) como voz.

Episódio hoje caricato, demarcou os antagonismos entre estilos e formas, sobretudo na insurreição do tropicalismo como proposta de um “som universal à música brasileira”. Grande contradição, pois, três meses após a marcha de julho, ambos, Caetano e Gil, aparecem cobertos de influências, dos Beatles aos Rolling Stones. Podemos, ainda, discutir como essa referência ao rock britânico já se espelha no rock psicodélico d’Os Mutantes – em “Domingo no parque”, de Gil, em 1967 – e o perpassa, provendo uma “cama” e um caminho para o punk rock da capital.

Como forma de visualizar esse processo da música brasileira a partir do pós-Guerra, em termos de tipologias de programas estético-ideológicos, propomos a Tabela 3 (“Apêndice 2”), quando os movimentos musicais da “cultura massificada”¹⁴, entre a

¹⁴ A expressão “cultura massificada”, também usada por Caetano Veloso, na entrevista feita durante o III Festival da MPB, é uma referência à música veiculada pelas mídias de massa, ou *mass media*. Caetano, então, fala sobre o que é “pop” (III FESTIVAL, 2022: 1h07min50s).

instalação da Ditadura Militar (1964) e sua distensão (1979), assumem papéis e funções nos seus programas estéticos, de acordo com os programas ideológicos com os quais se identificam¹⁵.

Nesse contexto, o rock nacional que parte de Brasília é quase uma apoteose de ideias libertárias – contra o tédio e a violência da ditadura, mediante os inconformismos a um quadro “fraturado” de Brasil –, que vai buscar, num rock já “punkificado” e ruidoso, o seu canal de expressão. A partir das bandas seminais Aborto Elétrico e Blitz-64, traçam-se os caminhos para Legião Urbana, Capital Inicial e Plebe Rude, sucedidas, nas décadas seguintes, por Raimundos, Maskavo Roots, já influenciadas pelo reggae, Bois de Gerião, Little Quail and The Mad Birds, Natiruts e Móveis Coloniais de Acaju.

O manuscrito de Renato Russo (1960-1996) (Figura 8) revela o que seria a “música elétrica feita para a cidade de concreto humano”. Esse documento gera inúmeras discussões e poderia ser considerado como um proto-manifesto, parte de uma bibliografia e filmografia hoje extensa sobre Renato Russo e o contexto do movimento.

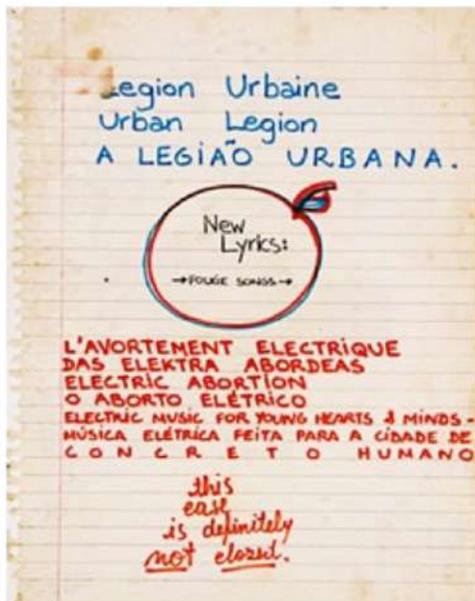


Fig. 8: Manuscrito de Renato Russo. Fonte: Carlos Marcelo (2018).

¹⁵ Para uma discussão aprofundada sobre os programas estéticos na canção popular, ver Napolitano (2010).

Celebrada como ponto turístico de Brasília, a Rota Brasília Capital do Rock, inaugurada em 13 de julho de 2021, Dia Mundial do Rock, reúne 37 pontos que marcam a história do gênero em Brasília, além da toponímia do Teatro Galpão, que, em 1999, foi denominado Espaço Cultural Renato Russo.

Brasília também assiste ao surgimento de outras correntes locais, numa canção urbana integrada a uma música mais “gostosa” de se escutar. Essas correntes são protagonizadas por grupos ecléticos, que se somam a uma cena pop alternativa e têm, inicialmente, como palco, os auditórios e ginásios de esportes de colégios particulares de ensino superior e médio, que, por meio de festivais e *shows* de artistas em circuito nacional¹⁶, movimentaram e deram visibilidade a grupos locais, premiando, com contratos de gravação e concertos em outras capitais, nomes como Fagner, Clodo Ferreira, os irmãos Renan e Chico Maranhão e Oswaldo Montenegro.

Emerge, ainda, o levisíssimo Liga Tripa, que, para Renato Russo¹⁷, realizou uma transição na constituição das bandas de Brasília, na convivência com uma música mais “violenta”, do punk rock de Russo. Contudo, se o movimento Cabeças ao Ar Livre poderia ser entendido como uma espécie de erupção tardia *hippie* em Brasília, no seu despojamento e engajamento utópico e alternativo, o comentário de Bueno (2017: 180) mostra uma face menos visível, já que, segundo a autora, não teria permitido que bandas como Aborto Elétrico e Liga Tripa se apresentassem no seu palco, supostamente por “insuficiência técnica”!

Idealizado por Néio Lúcio, o Cabeças inaugura uma tentativa independente, ir-reverente e intertextual de produzir espetáculos, explorando espaços alternativos nas entrequadradas das superquadradas de Brasília, ocupando, por assim dizer, as “entrelinhas” do seu riscado. Segundo Nicolas Behr (*apud* BUENO, 2017: 180), “Era uma atitude política, porém sem ideologia partidária. [...] um movimento de amor a Brasília, quando a cidade virou musa e objeto”. Ou seja, ao virar “musa e objeto”, Brasília deu espaço a uma “elétrica urbe”, ávida em ressignificar os espaços arquitetônicos e urbanos, mas sem um programa estético pré-definido ou unificado.

4.4 Associação Ópera Brasília (AOB)

Nos anos 80, além da continuação desses grupos e processos em diferentes graus de sobrevida cultural, adiciona-se a criação da Associação Ópera Brasília (AOB), de natureza jurídica, como associação privada de defesa de direitos sociais, cuja responsável é, apesar de falecida, Asta-Rose Jordan Alcaide (1922-2016). Asta-Rose exerceu papel fundamental na institucionalização das atividades operísticas da cidade, além de atuar em várias outras atividades culturais e artísticas, como a direção do Teatro Nacional Cláudio Santoro, montando 18 espetáculos em Brasília. Não obstante, em

¹⁶ O notório concerto de Rita Lee, Gilberto Gil, Quinteto Violado, Pepeu Gomes e Baby Consuelo, Vinícius, Toquinho e Quarteto em Cy (BUENO, 2017: 172).

¹⁷ O depoimento foi transcrito e encontra-se no “Anexo 1.”

1983, cinco anos e meio após a sua fundação, a Associação Ópera Brasília (AOB) é declarada de utilidade pública, por meio de um sucinto Decreto nº 7.485, de 19 de abril de 1983, apenas com dois artigos, data e identificação dos outorgantes.

Contudo, estruturas de ópera ou ligadas ao teatro musical antecedem a AOB, localizadas no Instituto de Letras da Universidade de Brasília, onde os professores Arthur Meskell e Lúcia Sander produzem atividades cênicas com o objetivo de aprimorar o inglês dos alunos. Em parceria com o Departamento de Música, produziram 12 operetas de Gilbert e Sullivan, promovendo o exercício de montagem de produções a partir de um teatro musical divertido e despojado, que depois evoluíram a montagens mais complexas.

A presença de Cássia Eller (1962-2001) em Brasília nos inícios dos anos 80, apesar de conhecida pelo seu incontestável sucesso no rock brasileiro, pode ser identificada nesse contexto das produções de operetas e *sketches* cênicos e no coro de produções de ópera, já que seu sonho era ser cantora de ópera (LEIA..., 2004: n.p.). Morando em Brasília a partir de 1980, na mudança da família, cantou e trabalhou em vários bares, o como o Bom Demais, que existiu entre 1984 e 1990, na 706 Norte, com a Banda dos Bons. O Bom Demais foi também palco para Zélia Duncan, que cantava também no Amigos, e, ainda, para Rosa Passos, na cena dos bares da capital. Depois de um período em Belo Horizonte, onde trabalhou como servente de pedreiro [“Fiz massa e assentei tijolos” (LEIA, op. cit.)], Cássia retorna a Brasília, onde permanece até 1989. Em 1985, fez parte do coro da ópera *Porgy and Bess*, de George Gershwin (1984) (Figura 9) e de *My Fair Lady* (1985), além de *Veja você, Brasília*, de Oswaldo Montenegro.



Fig. 9: Cássia Eller, Janette Dornellas e Zélia Duncan, 1984, no camarim de maquiagem da ópera *Porgy and Bess*. Fonte: Dornellas (2020: 25).

Foi, ainda, protagonista dos espetáculos teatrais *Dose dupla*, com Janette Dornellas, e *Gigolôs*, na Sala Martins Pena, e atração no Cabeças, na rampa acústica do Parque da Cidade. Também participou do primeiro trio elétrico do Planalto, o Massa Real, criado por Reco do Bandolim (futuro presidente do Clube do Choro e responsável por sua institucionalização) e da banda Malas e Bagagens, de Dora Galessio.

5. Considerações finais

Brasília nos dias mais recentes ofereceria o tema necessário para concluir este trabalho, especialmente no que tange às relações centro/periferia, que vieram a se estabelecer entre o plano-piloto e as cidades-satélites de Brasília. E, entre esses polos geográficos, persistem trânsitos nos estilos e práticas musicais mapeados, com o crescimento destas em igrejas evangélicas *gospels*, além da diversidade de estilos da moda, com grupos se dedicando a bailes e *shows*, distantes do “novo”. Contudo, as práticas do hip-hop brasiliense emergem nessa periferia com características próprias, descrevendo desigualdades e tensões desse contexto. Surgido em 1993, com DJ Jamaica e, principalmente, GOG, hoje com várias gerações de rapeiros, é o movimento que mais se assemelha à utopia libertária do rock de Brasília no engajamento e na busca de alternativas pelos jovens da cidade.

O Eixo Monumental constitui-se, ainda, como palco magno, aberto para manifestações políticas, algumas graves, como no 8 de janeiro de 2023, assistidas globalmente, na invasão e depredação de patrimônio artístico incalculável. Mas também é local de contemplação, por ali estarem localizadas as obras de Niemeyer, como o Teatro Nacional (hoje) Claudio Santoro e a Catedral de Brasília. A oeste, acima da Torre de TV, o antigo Complexo da Funarte, hoje Eixo Cultural Ibero-americano, composto, inclusive, pela Sala Cássia Eller, cuja reabertura foi prevista para 2023, reformada e sob a administração de uma organização da sociedade civil (OSC); o Teatro Plínio Marcos, reaberto, em 2022, como a nova casa da OSTNCS; o Clube do Choro de Brasília; o Centro de Convenções Ulysses Guimarães; o Memorial JK; finalizando na Praça do Cruzeiro, local onde o marechal Pessoa estabeleceu o marco inicial de Brasília. Fora do Eixo Monumental, temos o Auditório da Casa Thomas Jefferson, a melhor acústica da cidade, e a Catedral Dom Bosco, talvez a sua pior.

Assim, os intercâmbios, interconexões, transferências e outros tipos de processos de mudança, presentes nas práticas musicais, tornam-se particularmente críticos na historiografia musical de Brasília e do DF, narrativas lineares, não expondo interseções entre contextos aparentemente diversos, desde concertos a culturas tradicionais e originárias. Assim, ao falar de Brasília, despertam-se questões como: como contextos diversos se entrelaçam ou permanecem desconectados? como estruturas pós-estruturalistas, desprovidas de fendas entre a musicologia (entendida como histórica) e a etnomusicologia, poderiam promover uma compreensão profunda do fenômeno musical?; ou qual seria o papel de uma historiografia panorâmica em um mundo móvel e globalizado, em que os indivíduos acabam criando suas próprias historiografias?

A importância das histórias locais/regionais *versus* globais, como propostas descoloniais de um olhar historiográfico dentro de um dado contexto, permite subsidiar as necessidades de empreendimentos historiográficos na superação de linearidades, nas quais uma concepção evolutiva obscurece conexões horizontais, rizomáticas e sistêmicas, numa pávida sociologia histórica e determinista, em que uma perspectiva histórica regressiva reconstitui o “movimento progressivo do tempo natural” (NAPOLITANO, 1998: 92). Engendra, ainda, a ideia de que exista uma força, “ora uma espécie de espontaneísmo, ora uma espécie de dirigismo [que] dava cabo da estruturação das manifestações populares” (FERNANDES, 2015: 470).

Podemos ampliar esses conceitos aos fluxos culturais globais, como conceituados por Appadurai (1990), na sua metateoria da disjunção. Nesta, uma economia global deve ser entendida como uma ordem complexa, sobreposta e disjuntiva, composta por diferentes fluxos culturais globais, que compõem a complexidade da globalização, nomeadamente em cinco tipos: 1) *ethnoscapes*: o fluxo transnacional de pessoas entre culturas e fronteiras; 2) *mediascapes*: o repertório de imagens e de informações produzido e distribuído pela indústria cultural, que moldam a forma como vemos nosso mundo; 3) *technoscapes*: o fluxo e o alcance da tecnologia (mecânica e informacional) no mundo; 4) *financescapes*: o fluxo global de dinheiro e capital; e 5) *ideoscapes*: o fluxo global de ideias e ideologias.

Assim, operam os nossos três tempos, identificados nesse processo histórico-geográfico das práticas musicais de Brasília, caracterizado como partes do seguinte *ethnoscape*:

- 1) deslocamento de populações originárias indígenas e de culturas urbanas e rurais do estado de Goiás;
- 2) alojamento de populações migrantes na década de 60; e
- 3) realojamento das populações originárias desalojadas e (con)vivência com as populações migrantes instaladas, num novo arranjo urbano, a partir da década de 70.

Contudo, os demais fluxos, subliminarmente presentes e, por vezes, implícitos (*mesdiascapes* e *tecnoscapes*), requerem sistematização e análise, de forma a compormos um quadro que dê conta da complexidade dessas historiografias. Especialmente, os *ideoscapes* podem nos gerar análises bastante implexas, considerando o quadro político na instalação da Ditadura Militar e na sua posterior distensão (“redemocratização” e “abertura” foram termos usados por Renato Russo para caracterizar mudanças de comportamento) (RUSSO, depoimento, Anexo 1).

De forma a refletir essa concepção sobre a ocupação humana dos espaços construídos para Brasília, utilizamos esses três tempos histórico-geográficos, sobrepostos a duas tipologias – formal e informal – das práticas musicais que se instalaram, e ainda hoje interagem, abrangendo tradições orais e escritas, para a elaboração do “Roteiro para uma cartografia das práticas musicais de Brasília e entorno” (“Apêndice IV”), que informa

uma linha do tempo e evidencia interconexões, agentes e, ainda, “intelectuais êmicos” (FERNANDES, 2015), como mediadores de tais possibilidades – não mais como práticas autônomas, mas interligadas, agenciadas e legitimadas.

Para a análise interna dessas tramas e redes, os **círculos colaborativos** de Farrell (2001) expandem-se, não só entre colaboradores espontâneos, mas também por meio de agentes posicionados sociopoliticamente, inserindo toda essa dinâmica no espectro histórico do país e, eventualmente, no plano mundo.

Interna e visualmente, manifestam-se em pontos nodais, expressos nesses encontros e convergências, no plano da cidade, como trama, desenvolvendo-se através de coalizões, dentro de organizações e entre elas, a partir de agrupamentos de pessoas com interesses, objetivos e valores comuns, trabalhando com flexibilidade e autonomia no alcance destes. Brasília representava esse esforço, estímulo da construção do “novo” na espacialidade duma modernidade, sem a qual a efervescência poética e sensível não encontraria território.

Por último, não fui ao encontro de uma centralidade da Universidade de Brasília, mas achei-a ao tentar resolver algumas questões que poderiam servir para a moldagem de narrativas históricas para sistemas complexos como a cidade, capital de um país em permanente retrovisão de seus passados, livres ou não de construtos históricos não resolvidos.

Referências

- ABREU, Capistrano de. Caminhos antigos e povoamento do Brasil. 2. ed. Rio de Janeiro: Ed. Sociedade Capistrano de Abreu; Liv. Briguet, 1960.
- ABREU, Capistrano de. Sobre o Visconde de Porto Seguro. In: ABREU, C. de. Ensaios e estudos (crítica e história): 1ª série. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1975. p. 131-147.
- ALBERTO, Klaus Chaves. Formalizando o ensino superior na década de 1960: a cidade universitária da UnB e seu projeto urbanístico. Tese (Doutorado em Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.
- ALMEIDA, Jaime Gonçalves de. *Campus do milagre*. Dissertação (Mestrado em Planejamento Urbano) - Instituto de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de Brasília, Brasília, 1983.
- ALMEIDA, Jaime Gonçalves de. Território das instituições federais de ensino superior brasileiras (IFES): uma reflexão sobre o planejamento de campus e suas práticas na década de 70 e atual. *Paranoá*, Brasília, v. 1, p. 10-30, 2015.

ANTUNES, Jorge. Apresentação. *Sociedade Brasileira de Música Eletroacústica*, Brasília, [20--]. Disponível em: <https://www.sbme.com.br/apresenta.htm> Acesso em: 10 nov. 2022.

APARECIDA, Geralda Dias. UnB em dois tempos. *Carta*: falas, reflexões, memórias: informe de distribuição restrita do senador Darcy Ribeiro, Brasília, n. 14, p. 37-54, 1995. Disponível em: https://cpdoc.fgv.br/sites/default/files/brasil/revistas/A_carta.pdf Acesso em: 23 nov. 2022.

APPADURAI, Arjun. Disjunção e diferença na economia cultural global. In: FEATHERSTONE, M. (org.). *Cultura global: nacionalismo, globalização e modernidade*. 3. Ed. Petrópolis: Vozes, 1990.

ARQUIVO PÚBLICO DO DISTRITO FEDERAL. Coordenação de Arquivo Histórico. *Projeto "Documentos Goyaz": guia de pesquisa*. Brasília: Arquivo Público do Distrito Federal, 2014. v. 1. Disponível em: https://www.arpdf.df.gov.br/wp-content/uploads/2017/09/GUIA_DOC-GOYAZ_LARANJA_VOL_1_CONSOLIDADO.pdf Acesso em: 02 dez. 2022.

ARQUIVO PÚBLICO DO DISTRITO FEDERAL. Depoimentos Oraís I: catálogo / Coordenação Sílvia Regina Viola de Castro. -- 2ª edição. Revisada e atualizada. Brasília: Arquivo Público do DF, 2008. -- 200 p. il.

ARRAIS, Matheus Eurich. *A marcha para o oeste e o Estado Novo: a conquista dos sertões*. Artigo de conclusão de curso (Graduação em História) - Instituto de Ciências Humanas, Universidade de Brasília, Brasília, 2016. Disponível em: https://bdm.unb.br/bitstream/10483/15448/1/2016_MateusEurichArrais_tcc.pdf. Acesso em: 03 mar. 2022.

ÁVILA, Danilo Pinheiro de. *Música contemporânea brasileira: sentidos de uma formação (1963-1980)*. Tese (Doutorado em História) - Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2021.

BEARD, David; GLOAG, Kenneth. *Musicology: The Key Concepts*. 1. ed. London; New York: Routledge, 2005.

BISPO, Antônio Alexandre. A Sociedade Brasileira de Música Contemporânea no "Ano Villa Lobos" (1987): excertos da comunicação de Paulo Affonso de Moura Ferreira ao I Congresso Brasileiro de Musicologia pelo centenário de H. Villa-Lobos (1887-1959). *Revista Brasil-Europa: correspondência euro-brasileira*, Gummersbach, n. 169, 19, n.p., 2017 (5). Disponível em: http://revista.brasil-europa.eu/169/Villa_Lobos_na_Musica_Contemporanea.htm Acesso em: 3 set. 2022.

BOURDIEU, Pierre. *Homo academicus*. Paris: Éd. de Minuit, 1984.

BOURDIEU, Pierre. *La distinction: critique sociale du jugement*. Paris: Éd. de Minuit, 1979.

BOURDIEU, Pierre. *Pouvoir et légitimité*. Paris: Presses Universitaires de France, 1982.

BRASIL. A mudança da capital federal, editorial. *Boletim Geográfico*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 40, p. 445-446, jul. 1946.

BRASIL. Comissão de Estudos para a Localização da Nova Capital (Brasil). *Relatório técnico*. Rio de Janeiro: Comissão de Estudos para a Localização da Nova Capital, 1948. 3 v. Disponível em: <https://www2.senado.leg.br/bdsf/item/id/185568> Acesso em: 3 out. 2022.

BRASIL. *Decreto nº 500, de 15 de janeiro de 1962*. Institui a Fundação Universidade de Brasília.

BRASIL. *Decreto Nº 64.745, de 26 de junho de 1969*. Concede reconhecimento dos Cursos de Direito, Ciências Econômicas e Administrativas da Universidade de Brasília. Disponível em: <https://legis.senado.leg.br/norma/487381/publicacao/15748694> Acesso em: 25 abr. 2022.

BRASIL. HidroWeb. *Agência Nacional de Águas (ANA)*, Brasília, [202-?]. Disponível em: <https://www.snirh.gov.br/hidroweb/mapa> Acesso em: 2 dez. 2022.

BRASIL. INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). Conselho Nacional de Geografia. *Goiânia*. Rio de Janeiro: SERGRAF do IBGE, 1942. Disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/biblioteca-catalogo.html?view=detalhes&id=213970> Acesso em: 24 nov. 2022.

BRASIL. INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). Produto Interno Bruto dos Municípios 2010-2015. Disponível em: <https://www.ibge.gov.br/estatisticas/economicas/contas-nacionais/9088-produto-interno-bruto-dos-municipios.html> Acesso em: 26 out. 2022.

BRASIL. INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. Portaria nº 166, de 11 de maio de 2016. Estabelece a complementação e o detalhamento da Portaria nº 314/1992 e dá outras providências. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/legislacao/portaria_166_consolidada_2018_com_mapas.pdf Acesso em: 18 out. 2022.

BRASIL. INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. Superintendência do Iphan no Distrito Federal. REIS, Carlos Madson; RIBEIRO, Sandra Bernardes; PERPÉTUO, Thiago Pereira (org.). GT Brasília: memórias da preservação do patrimônio cultural do Distrito Federal. Superintendência do Iphan no Distrito Federal. Brasília: Iphan-DF, 2016.

BRASIL. INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. Superintendência do Iphan no Distrito Federal. REIS, Carlos Madson; RIBEIRO, Sandra Bernardes (org.). Roteiro dos acampamentos pioneiros no Distrito Federal. Brasília: Iphan-DF, 2016. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/roteiro_dos_acampamentos_pioneiros_no_distrito_federal.pdf Acesso em: 24 nov. 2022.

BRASIL. *Lei nº 3.998, 15 de dezembro de 1961*. Autoriza o Poder Executivo a instituir a Fundação Universidade de Brasília e dá outras providências. Disponível em: https://legislacao.presidencia.gov.br/ficha?legisla/legislacao.nsf/Viiv_Identificacao/lei%203.998-1961&OpenDocument Acesso em: 2 out. 2022.

BRASIL. *Lei Complementar nº 94, de 19 de fevereiro de 1998*. Autoriza o Poder Executivo a criar a Região Integrada de Desenvolvimento do Distrito Federal e Entorno - RIDE e instituir o Programa Especial de Desenvolvimento do Entorno do Distrito Federal, e dá outras providências.

BRASIL. *Lei Complementar nº 163, de 14 de junho de 2018*. Dá nova redação ao § 1º do art. 1º da Lei Complementar nº 94, de 19 de fevereiro de 1998, que autoriza o Poder Executivo a criar a Região Integrada de Desenvolvimento do Distrito Federal e Entorno - RIDE e instituir o Programa Especial de Desenvolvimento do Entorno do Distrito Federal, e dá outras providências.

BROCHADO, Izabela. Ao mestre, em reconhecimento do seu saber. *Participação*, Brasília, n. 22, out. 2012. Disponível em: <http://seer.bce.unb.br/index.php/participacao/article/view/7710/5938> Acesso em: 10 jan. 2023.

BUENO, Fátima. *Do peixe-vivo à geração Coca-Cola: música em Brasília 1960-1980*. Brasília: MusiMed, 2017.

BURKE, Peter. *A Escola dos Annales (1929-1989): a revolução francesa da historiografia*. São Paulo: Editora Unesp, 1997.

CAETANO, Maria do Rosário. Choro: uma antiga tradição sem compasso de espera. *Correio Braziliense*, Brasília, 2 dez. 1984.

CAVALCANTE, Neusa. *CEPLAN: 50 anos em 5 tempos*. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de Brasília, Brasília, 2015.

CEPLAN (CENTRO DE PLANEJAMENTO OSCAR NIEMEYER). Campus Universitário Darcy Ribeiro. *CEPLAN*, Brasília, [20--]. Disponível em: http://ceplan.unb.br/index.php?option=com_content&view=article&id=17&Itemid=693 Acesso em: 15 dez. 2022.

CLÍMACO, Magda de Miranda. *Alegres dias chorões: o choro como expressão musical no cotidiano de Brasília: anos 1960 – tempo presente*. Tese (Doutorado em História) – Departamento de História, Universidade de Brasília, Brasília, 2008. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/1740> Acesso em: 2 out. 2022.

CLUBE DO CHORO. Ata de Fundação do Clube do Choro, de 9 de setembro de 1977. Acesso restrito. Documento acervo pessoal.

CONHEÇA a história de Cássia Eller. *Diário de Cuiabá*, Cuiabá, 5 jan. 2002. Disponível em: <https://www.diariodecuiaba.com.br/azul/conheca-a-historia-de-cassia-eller/83445> Acesso em: 06 ago. 2023.

CORNELL UNIVERSITY. Office of the Dean of the University Faculty. *Memorial Statement for Professor Donald J. Belcher, who died in 2005*. Ithaca: Cornell University, 2005. Disponível em: https://ecommons.cornell.edu/bitstream/handle/1813/18757/Belcher_Donald_J_2005.pdf?sequence=2&isAllowed=y Acesso em: 5 nov. 2022.

COSTA, Lúcio. *Relatório do Plano Piloto de Brasília*. 1957. In: GOVERNO DO DISTRITO FEDERAL. Relatório do Plano Piloto de Brasília. Brasília: GDF, 1991. p. 18-34.

CRULS, Luiz. Atlas dos itinerários, perfis longitudinaes e da zona demarcada / Atlas des itinéraires, des profils longitudinaux et de la zone démarquée. Rio de Janeiro: H. Lombaerts & C., Impressores do Observatório, 1894. Disponível em: <http://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/174485> Acesso em: 20 nov. 2022.

CRULS, Luiz. Relatório apresentado a S. Ex. o Sr. ministro da Indústria, Viação e Obras Públicas / Rapport présenté a Son Ex. M. le Ministre de l'Industrie, de la Voirie et des Travaux Publics. Rio de Janeiro: H. Lombaerts & C., Impressores do Observatório, 1894. Disponível em: <https://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/182911> Acesso em: 20 nov. 2022.

CRULS, Luiz. *Relatório Cruls*: (relatório da Comissão Exploradora do Planalto Central do Brasil). Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2012. Disponível em: <https://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/574202> Acesso em: 20 nov. 2022.

CRULS, Luiz. *Relatório parcial apresentado ao Exm. Sr. Dr. Antônio Olyntho dos Santos Pires*. Rio de Janeiro: C. Schmidt, 1896. Disponível em: <https://www2.senado.leg.br/bdsf/item/id/182910> Acesso em: 21 out. 2022.

CRULS, Luiz. *Relatório parcial apresentado ao ministro da Indústria, Viação e Obras Públicas*. Rio de Janeiro: H. Lombaerts, 1893. Disponível em: <http://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/182932> Acesso em: 19 out. 2022.

CRUZEIRO, Roseane Lopes. *A formação de oboístas em Brasília*: um levantamento histórico. Dissertação (Mestrado em Música em Contexto) - Instituto de Artes, Universidade de Brasília, Brasília, 2018.

DIEGO, Carlos. As veias do Brasil: arco-íris das bacias hidrográficas do território nacional. *ArchDaily Brasil*, [S. L.], 13 out. 2019. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/802719/as-veias-do-brasil-arco-iris-das-bacias-hidrograficas-do-territorio-nacional> ISSN 0719-8906. Acesso em: 15 jan. 2023.

DISTRITO FEDERAL. Departamento de Planejamento Educacional. *A origem do sistema educacional de Brasília*: criação da CASEB, 22 dez. 1959. Brasília: Departamento de Planejamento Educacional, 1984. Disponível em: <https://bit.ly/2NsC3Rw> Acesso em: 20 fev. 2023.

DISTRITO FEDERAL. Secretaria de Estado de Educação. *40 anos de educação em Brasília*. Brasília: Subsecretaria do Planejamento e de Inspeção de Ensino, 2001. Disponível em: <https://bit.ly/2Tzj0J2> Acesso em: 20 fev. 2023.

DISTRITO FEDERAL. Secretaria de Estado de Educação. *Projeto Político Pedagógico do Centro de Ensino Fundamental CASEB*. Brasília: GDF, 2019. Disponível em <https://bit.ly/2NrC1cD> Acesso em: 20 fev. 2023.

DORNELLAS, Janette Ribeiro. *A Ópera em Brasília: gênese e desdobramentos*. 2020. [292] f. il. Tese (Doutorado em Artes Visuais)—Universidade de Brasília, Brasília, 2020.

DUPRAT, Regis. *Música na Matriz e Sé de São Paulo Colonial*. Brasília, 1966. 2 v. Tese (Doutorado)-Universidade de Brasília, 1966.

ESCOREL DE CARVALHO, Lilian. *A revista francesa L'Esprit Nouveau na formação das idéias estéticas e da poética de Mário de Andrade*. Tese (Doutorado em Letras) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

FARRELL, Michael P. *Collaborative Circles: Friendship Dynamics and Creative Work*. Chicago: University of Chicago Press, 2001.

FERNANDES, Dmitri Cerboncini. O Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro e a autenticidade na música brasileira (1960-1970). *Contemporânea*, São Carlos, v. 5, n. 2, p. 467-494, jul.-dez. 2015.

GOIÁS (Estado). *Decreto nº 480, de 30 de abril de 1955*. Declara de necessidade e utilidade pública e de conveniência ao interesse social a área destinada à localização da Nova Capital Federal. *Diário Oficial do Estado de Goiás*, Goiânia, 3 maio 1955. Disponível em: https://legisla.casacivil.go.gov.br/pesquisa_legislacao/105417/decreto-480 Acesso em: 25 nov. 2022.

GOMES, Sabrina Linhares. *Autoridade musical pedagógica: Orlando Vieira Leite*. Tese (Doutorado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2018.

GOVERNO DO DISTRITO FEDERAL. *Decreto-lei nº 12.055, 14 de dezembro de 1989*. Cria a Área de Proteção Ambiental do Lago Paranoá. Disponível em: https://www.sinj.df.gov.br/sinj/Norma/18372/Decreto_12055_14_12_1989.html Acesso em: 23 nov. 2022.

GOVERNO DO DISTRITO FEDERAL. *Decreto nº 7.485, de 19 de abril de 1983*. Declara de utilidade pública a "Associação Opera – Brasília (AOB)" com sede em Brasília – Distrito Federal. Disponível em: https://www.sinj.df.gov.br/sinj/Norma/9941/Decreto_7485_19_04_1983.html Acesso em: 25 nov. 2022.

GOVERNO DO DISTRITO FEDERAL. *Decreto Nº 24.797, de 15 de julho de 2004*. Dispõe sobre o registro do "Bumba-meu-boi do Seu Teodoro" no Livro das Celebrações como patrimônio cultural imaterial do Distrito Federal e dá outras providências. Disponível em: https://www.sinj.df.gov.br/sinj/Norma/45204/Decreto_24797_15_07_2004.html Acesso em: 21 set.2022.

GOVERNO DO DISTRITO FEDERAL. *Lei nº 1.383, de 20 de janeiro de 1997*. Inclui a Festa do Bumba-Meu-Boi, de Sobradinho, como evento oficial do Distrito Federal. Disponível em: https://www.sinj.df.gov.br/sinj/Norma/49342/Lei_1383_17_01_1997.html Acesso em: 22 nov. 2022.

III FESTIVAL da MPB 1967 (a grande final TV Record) [Raridade]. [S. l.: s. n.], 2022. 1 vídeo (2h02min21s). Publicado pelo canal Musicalidade. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TOCUntjNRTk> Acesso em: 2 fev. 2023.

INSTITUTO ANTÔNIO CARLOS JOBIM. [Tom e Vinicius em Brasília]. *Instituto Antônio Carlos Jobim*, Rio de Janeiro, 2012. Disponível em: <https://www.jobim.org/jobim/handle/2010/14778>. Acesso em: 13 jul. 2022.

JOBIM, Tom. Sinfonia da Alvorada. Disponível em: <https://www.jobim.org/jobim/handle/2010/10968> Acesso em: 12 jul. 2022.

KATER, Carlos. *Música Viva e H.J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade*. São Paulo: Musa Editora e Através, 2001.

KORSYN, Kevin. *Decentering Music: a Critique of Contemporary Musical Research*. Oxford: Oxford University Press, 2003.

LASSANCE, Adalberto. A influência da cartografia na história de Brasília. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Distrito Federal*. Brasília, Ano II, no. 2, p. 85-122, set. 1999.

LEIA a biografia de Cássia Eller. Folha de São Paulo, São Paulo, 26 out. 2004. Folha Ilustrada, p. sn. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u47955.shtml> Acesso em: 22 jul. 2022.

LIMA, Irlam R. Chorando pelos dedos. *Correio Braziliense*, Brasília, 9 set. 1978. Caderno 2. MPB.

LIMA, Vicente Ferrer Correia; LOPES, Tomás de Vilanova Monteiro. A área do novo Distrito Federal: condições de solo, clima e recursos naturais. *Revista do Serviço Público*, [S. l.], v. 85, n. 2-3, p. 113-119, 1959. Disponível em: <https://revista.enap.gov.br/index.php/RSP/article/view/3689> Acesso em: 22 dez. 2022.

LOPES, Luís Carlos. *Brasília: o enigma da esfinge: a construção e os bastidores do poder*. Porto Alegre: UFRS; Ed. Unisinos, 1996.

LOPES, Regina Ivete. Entrevistado: Levino de Alcântara. *Boletim Informativo Música em Brasília*, Brasília, Ano III, Abril de 2006.

LOPES JÚNIOR, Wilson Martins; SANTOS, Regina Célia Bega dos. A reprodução do espaço urbano e a discussão de novas centralidades. *RA'EGA: o espaço geográfico em análise*, Curitiba, n. 19, p. 107-123, abr. 2010. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/raega/article/view/14827> Acesso em: 19 out. 2022.

MACEDO, Clinaura. *Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional Claudio Santoro: memorial*. [S. l.: s. n.], 2009. Circulação restrita.\

MAHLER, Christine Ramos. *Territórios universitários: tempos, espaços, formas*. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de Brasília, Brasília, 2015.

MARCELO, Carlos. Renato Russo: o filho da revolução. Edição revista e ampliada. Edição especial, 20 abril 2018. São Paulo: Planeta, 2018.

MATTOS, Ataíde; PINHEIRO, Regina Galante. Escola de Música de Brasília: um lugar de sonho musical. In: OLIVEIRA, A.; CAJAZEIRA, R. (org.). *Educação musical no Brasil*. Salvador: P & A, 2007. p. 214-220.

MARIZ, Vasco. Figuras da música brasileira contemporânea. Brasília: Editora da UnB, 1970.

MEMORIAL JK. Concurso do Plano Piloto. In: Memorial JK (site). Disponível em: <http://www.memorialjk.com.br/bsb/pgs/concurso.htm> Acesso em: 21 mar. 2022.

MORAES, Vinicius de. *Samba falado*. Rio de Janeiro: Editora Beco do Azougue, 2008.

MOREIRA ALVES, Lara. A construção de Brasília: uma contradição entre utopia e realidade. In: SEMINÁRIO DE PESQUISA DA FAV, 5., 2004, Goiânia. *Cultura visual: exercícios do olhar*, 2004. p. 9-76. p. 123-132. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/eventos/index.php/eha/article/view/3586/3465> Acesso em: 12 jul. 2022.

MOTTA, Amanda Carolina dos Santos; LIMA, Cristina de Araújo. Campus universitário e cidade: discutindo integração e acessibilidade em casos de Universidade Brasileira e Sueca com repercussões socioespaciais. *Brazilian Journal of Development*, Curitiba, v. 6, n. 12, p. 103.551-103.572, dez. 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.34117/bjd-v6n12-745> Acesso em: 25 fev. 2023.

NAPOLITANO, Marcos. A invenção da música popular brasileira: um campo de reflexão para a história social. *Latin American Music Review/Revista de Música Latinoamericana*, Austin, v. 19, n. 1, p. 92-105, spring/summer 1998. Disponível em: <http://antenor.mus.br/wp-content/uploads/2018/04/A-Inven%C3%A7%C3%A3o-da-M%C3%BAsica-Popular-Brasileira-Marcos-Napolitano.pdf> Acesso em: 20 set. 2019.

NAPOLITANO, Marcos. O olhar tropicalista sobre a cidade de São Paulo. *Revista Varia História*, Belo Horizonte, v. 21, n. 34, p. 504-520, 2005. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/vh/a/cjX3BZrT8HZ85HytVc9d4MQ/?lang=pt> Acesso em: 22 set. 2019.

NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção*: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo: edição do autor, 2010. *E-book*. Disponível em: https://www.academia.edu/3821530/SEGUINDO_A_CANCAO_digital Acesso em: 22 set. 2019.

NOGUEIRA, Ilza. A criação musical em diálogo com o contexto político-cultural: o caso do Grupo de Compositores da Bahia. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, v. 24 n. 2, p. 351-380, 2011.

NOGUEIRA, ILZA. Entrevistado: Fernando Cerqueira. In: A criação musical em diálogo com o contexto político-cultural: o caso do Grupo de Compositores da Bahia. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, v. 24, n. 2, p. 351-380, 2011. p. 369. Depoimento escrito concedido em 15 maio 2010.

NOGUEIRA, Ilza. Entrevistado: Régis Duprat. In: A criação musical em diálogo com o contexto político-cultural: o caso do Grupo de Compositores da Bahia. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, v. 24, n. 2, p. 351-380, 2011. p. 363. Depoimento escrito concedido em 20 maio 2010.

NOGUEIRA, Ilza. Duprat em seus 80 anos. Entrevistado: Régis Duprat. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, v. 23, n. 2, p. 293-302, 2010.

OBINO, Nise. Realização pianística: Tudo é técnica. 1966. 61 p. Tese (Doutorado) - Universidade de Brasília, 1966.

O POVO Brasileiro. Direção: Isa Grinspum Ferraz. Produção: Zita Carvalhosa. Apresentação: Chico Buarque de Holanda. Narração: Matheus Nachtergaele. Roteiro: Isa Grinspum Ferraz. Fotografia de José Guerra, Adrian Cooper, Carlos Ebert. Trilha sonora original: Marco Antonio Guimarães. Direção de arte: Rico Lins, Siron Franco. Rio de Janeiro: TV Cultura, GNT, Fundar, 2000. DVD.

PEREIRA, Eva Waisros. Fontes documentais para a história da educação de Brasília. In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA EDUCAÇÃO DA REGIÃO CENTRO-OESTE, 3., 2015, Catalão. *Anais [...]*. [Catalão]: EHECO, [2015?]. Disponível em: <https://bit.ly/2Rollyw> Acesso em: 25 fev. 2023.

PEREIRA, Eva Waisros; COUTINHO, Laura Maria; RODRIGUES, Maria Alexandra; HENRIQUES, Cinira Maria Nóbrega; SOUZA, Francisco Heitor de Magalhães; ROCHA, Lúcia Maria de Franca (org.). *Nas asas de Brasília*: memórias de uma utopia educativa. Brasília: Editora UnB, 2011.

PEREIRA, Eva Waisros; HENRIQUES, Cinira Maria Nóbrega. A primeira escola pública do Distrito Federal: memória e história. *Revista de Estudos Sobre a Educação Pública*, Brasília, v. 1, n. 1, p. 39-52, ago. 2013. Disponível em <http://www.museudaeducacao.com.br/cte-17/artigos/> Acesso em: 25 fev. 2023.

PERES, Eraldo. *O encantador*: Seu Teodoro do boi. Brasília: Editora SENAC, 2007.

PORTO, Nélcio Tanios. H.J. Koellreutter e Música Viva: catalisadores da música moderna no Brasil. *Galáxia*, [São Paulo], n. 3, p. 253-259, 2002. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/download/1275/777> Acesso em: 22 jan. 2023.

RATZEL, Friedrich. O espaço vital. Um estudo biogeográfico. Edição Especial. Reimpressão reprográfica inalterada. Scientific Book Society, Darmstadt 1966 (Libelli 146; impressão original em: Karl Books (ed.): Festgabe para Albert Schäffle para o septuagésimo aniversário de seu aniversário em 24 de fevereiro de 1901. Laupp, Tübingen 1901).

REIS, Carlos Madson. A simbologia de Brasília na história do Brasil. *Resenhas Online*, São Paulo, ano 14, n. 159, 3, n.p., mar. 2015. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/14.159/5462> Acesso em: 15 nov. 2022.

REIS, Vanessa de Paula; CORDEIRO, Lucilene Dias. Escolas pioneiras de Brasília: a instalação das primeiras instituições educacionais até a inauguração da nova capital. *Cadernos RCC#20*, Brasília, v. 7 n. 1, mar. 2020. Disponível em: <https://periodicos.se.df.gov.br/index.php/comcenso/article/view/787/500>. Acesso em: 20 fev. 2023.

RENATO Russo: Renato Russo falando sobre a banda brasiliense "Liga Tripa". [S. l.: s. n.], 2020. 1 vídeo (3min17s). Publicado pelo canal Arquivo Legião. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RU7WjF15nww> Acesso em: 15 fev. 2023.

ROMERO, Marta Adriana Bustos; SILVA, Caio Frederico; PAZOS, Walmor Cerqueira. *Universidade nos quatro cantos: planos diretores urbanísticos dos campi da Universidade de Brasília*. Brasília: FAU, 2012.

RÓNAI, Cora. Notas do programa para fechamento do Teatro Nacional para obras. Brasília, programa de concerto, 1976.

SALMERON, Roberto. *A universidade interrompida: BRASÍLIA 1964-1965*. Brasília: EdUnB, 2012.

SANTORO, Claudio. Projeto apresentado CONSUNI para criação de uma Faculdade de Música da Universidade de Brasília. Brasília: 1962. Circulação restrita.

SAUTCHUK, Jaime. *Cruls: histórias e andanças do cientista que inspirou JK a fazer Brasília*. Brasília: Editora Geração, 2014.

SCHLEE, Andrey Rosenthal; GARCIA, Cláudia da Conceição; SOARES, Eduardo Oliveira; TENORIO, Gabriela de Souza; NASCIMENTO, Márcio Luiz Couto do; VULCÃO, Maria Goretti Vieira; CHOAS, Mona Lisa Lobo de Souza. *Registro arquitetônico da Universidade de Brasília*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2014.

SCHRADER, Erwin. *O canto coral na cidade de Fortaleza/Ceará: 50 anos (1950-1999) na perspectiva dos regentes*. Dissertação (Mestrado Interinstitucional em Música) - Universidade Federal da Bahia; Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2002.

SILVA, Elcio Gomes da. *Os palácios originais de Brasília*. 2012. 597 f., il. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de Brasília, Brasília, 2012. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/11159> Acesso em: 25 out. 2022.

SILVA, Ernesto. *História de Brasília*. 2. ed. Brasília: Senado Federal, 1985.

SILVA, Marcos Fabrício Lopes da. [Excerto]. In: Nelson Oliveira, *Brasília 60 anos*. Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/noticias/infomaterias/2020/04/brasilia-60-anos-2014-brasilia-poetica>. Acesso em: 12 mar. 2023.

SOARES, Sérgio Monteiro; ROCHA, J. O.; ROUDRIGUES, R. *I Centenário da Missão Cruls 1892-1992: relatório de relocação dos vértices do Distrito Federal*. Brasília: Centro de Cartografia Automatizada do Exército, 1992. v. 1.

SOARES, Eduardo Oliveira; MEDEIROS, Ana Elisabete de Almeida. O Teatro de Arena da Universidade de Brasília capturado na paisagem. In: ENCONTRO NACIONAL DE ENSINO DE PAISAGISMO EM ESCOLAS DE ARQUITETURA E URBANISMO NO BRASIL, 14., 2018, Santa Maria. *Anais* [...].

SOUSA, Fabiana; ALMEIDA, Kleyton. *Orquestra Sinfônica de Brasília: fragmentos de uma história*. Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado em Jornalismo) - Escola de Educação, Tecnologia e Comunicação, Universidade Católica de Brasília, Brasília, 2013. Disponível em: <https://repositorio.ucb.br:9443/jspui/handle/123456789/10014> Acesso em: 10 mar. 2023.

TAVARES, Jeferson C. *Projetos para Brasília: a cultura urbanística nacional*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Instituto de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/18/18131/tde-23092008-111353/publico/jeferson_tavares.pdf Acesso em: 5 abr. 2023.

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA. *Anuário estatístico da UnB 2017: período 2012 a 2016*. Brasília: UnB, 2017. v. 2.

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA. *Campus Darcy Ribeiro: elementos do projeto urbano*. Brasília: UnB, 2010.

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA. *Diagnóstico de Desenvolvimento da Universidade de Brasília 1962-1968*. Brasília: UnB, 1969.

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA. *Estudos do Plano de Circulação para o Campus, Brasília, 2008. Cadernos de Arquitetura e Urbanismo, Paranoá, n. 21, 2018*. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.18830/issn.1679-0944.n21.2018.0721> Acesso em: 12 mar. 2023.

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA. *Estudos para o Parque Científico e Tecnológico*. Brasília: UnB, 2007.

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA. *Ideia de desenvolvimento físico espacial do campus*. Brasília: UnB, 1988a.

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA. *Resolução do Conselho Diretor da FUB nº 4/2000, de 21 de julho de 2000*. Institui a setorização e as diretrizes de uso do solo do território do campus Universitário Darcy Ribeiro e dá outras providências.

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA. *Planejamento da extremidade sul do campus*. Brasília: UnB, 1988b.

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA. *Planejamento físico do campus*. Brasília: UnB, 1989.

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA. *Plano de Circulação do Campus*. Brasília: UnB, 1992.

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA. *Plano de Desenvolvimento Físico*. Brasília: UnB, 1975.

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA. *Plano de trabalho do Plano Diretor Físico do Campus*. Brasília: UnB, 1996a.

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA. *Plano Diretor Físico do Campus*. Brasília: UnB, 1998.

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA. *Plano Orientador da Universidade de Brasília*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1962.

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA. *Política de ocupação do campus*. Brasília: UnB, 1987.

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA. *Programa de Necessidades Ambientais*. Brasília: UnB, 1978.

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA. *Relatório de apresentação do Parque Tecnológico*. Brasília: UnB, 1993.

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA. *Relatório de Atividades*: UnB, 1970-71. Disponível em: https://dpo.unb.br/index.php?option=com_content&view=article&id=46&Itemid=816 Acesso em: 21 abr. 2022.

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA. *Relatório de Atividades*: UnB, 1976. Disponível em: https://dpo.unb.br/index.php?option=com_content&view=article&id=46&Itemid=816 Acesso em: 21 abr. 2022.

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA. *Relatório de Atividades*: UnB, 1977. Disponível em: https://dpo.unb.br/index.php?option=com_content&view=article&id=46&Itemid=816 Acesso em: 19 abr. 2022.

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA. *Resolução do Conselho Diretor da FUB nº 7/2016, de 6 de abril de 2016*. Institui a setorização e as diretrizes de uso do solo do território do campus Universitário Darcy Ribeiro e dá outras providências. Disponível em: https://unb.br/images/conselho_diretor/resolucoes/Resolucao_do_Conselho_Diretor_0007_2016.pdf Acesso em: 13 dez. 2021.

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA. *Relatório parcial do Plano Diretor de Ampliação da Capacidade Física do Campus*. Brasília: UnB, 1996b.

VASCONCELOS, Adirson. *A mudança da capital*. Brasília: edição do autor, 1978.

VIDAL, Laurent. *De Nova Lisboa a Brasília: a invenção de uma capital (séculos XIX-XX)*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.

WESTIN, Ricardo. Brasília, a capital que precisou de 150 anos para sair do papel. El País, [S. l.], 21 abr. 2020. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2020-04-21/brasil-a-capital-que-precisou-de-150-anos-para-sair-do-papel.html> Acesso em: 13 mar. 2023.

Anexo

Depoimento de Renato Russo (transcrição da autora):

Renato Russo-Renato Russo falando sobre o a Banda Brasileira "Liga Tripa." Canal Arquivo Legião. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RU7WjF15nww>

Na época que existiu Aborto Elétrico, existia uma outra grande banda, que se chamava *Liga Tripa* que, assim, eles não faziam uma música violenta nem nada, mas eles tinham assim cinquenta por cento dum lance rock, no sentido de você tá agitando, assim eles se recusavam a dar espetáculos pagos, seria assim um, sabe, assim, um *Incredible String Band*, do Planalto, exatamente, sacou, ...

(...)

Então por exemplo, assim, **porque Brasília também é uma cidade universitária, né, que tem UnB**, e muuuuito da cidade, dos agitos, assim, do que que tá rolando, os novos bares pra você ir, e os novos lugares, e tudo o que que tá girando, sabe...

(...)

E na época não existia roqueiro sabe, **quem era roqueiro ficava trancado em casa ouvindo os seus discos, e só você é que sabia discografia completa dos Rolling Stones** e não tinha mais ninguém no colégio pra conversar sobre isso, que ninguém sabia nem que que era Rolling Stones, 77, 78, não sabia, do pessoal da minha idade não sabia, não sabia mesmo, só maluco veeeeelho ...

(...)

Tô falando o pessoal da geração da gente, sabe, eles começaram a se tocar por causa de quê, por causa da discoteca, mas não por causa da música, mas de ter um ponto de encontro, de sair de casa, onde é que a gente vai?

(...)

Mas na cidade existia essa banda Liga Tripa, que era uma espécie de ponte, que todas as outras pessoas, assim, tipo universitárias, pessoal, sabe, tipo bicho grilo, não sei o quê, eles não queriam nem saber de rock, sabe, é colonizado, e não sei o que tarara... e esse pessoal do Liga Tripa eles eram artesãos, realmente, artesões, sei lá... faziam a música, entendeu, senhor eles faziam instrumento, entendeu,

(...)

eles foram uma ligação, e, assim, eu diria que, assim, o exemplo deles foram importante para o surgimento das bandas em Brasília, porque eles deram a maior força pra gente, onde a gente ia, ah! olha lá os punk!, os punk! vamos dar força pros punk! (Russo, s.d.)

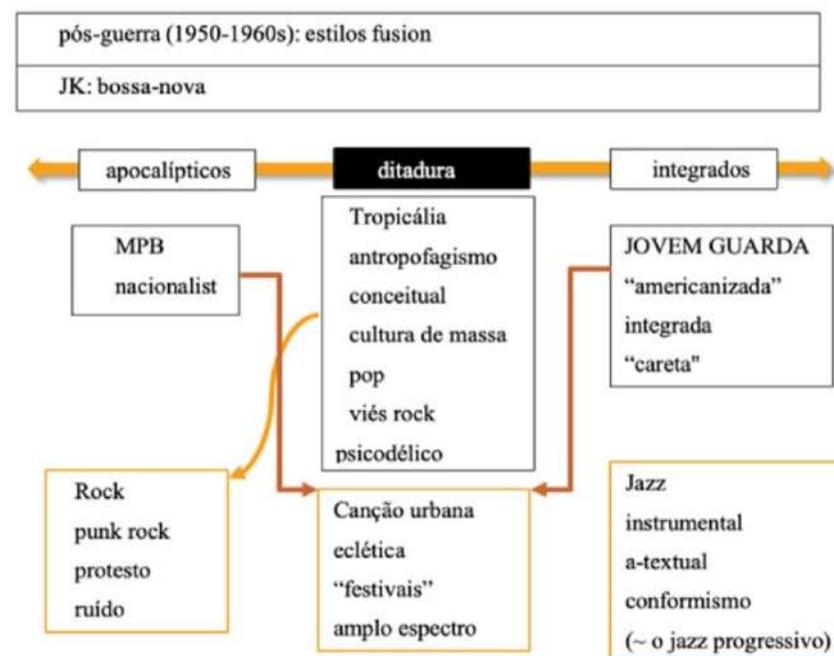
Anexo I – Depoimento de Renato Russo.
Fonte: Renato (2020).

Apêndices

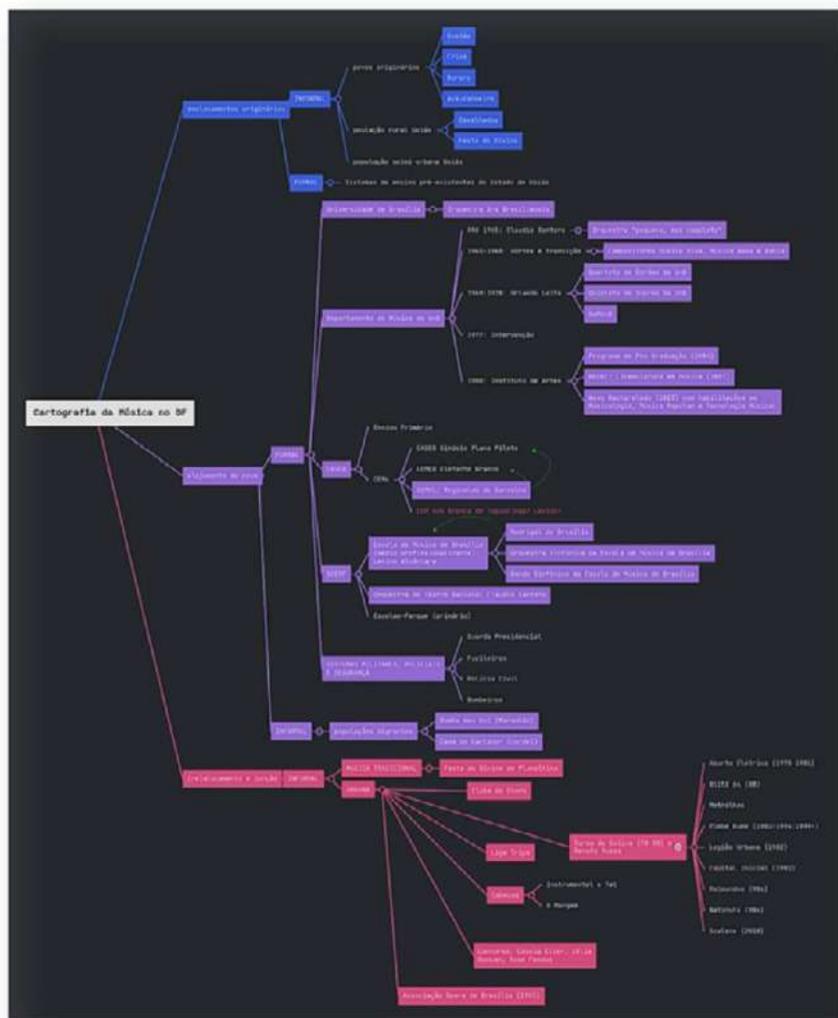
Instituto	Ano	Momento	Corpos artísticos et al.	Contexto	Reitor
Instituto Central de Artes (ICA) (1962-1970) Departamento de Música	1962-1965	Claudio Santoro: concepção e instalação	Orquestra de Câmara		Darcy Ribeiro (1962) Frei Mateus Rocha (1962) Darcy Ribeiro (1963) Anísio Teixeira (1963-1964) Zeferino Vaz (1964-1965)
	1965	Demissão coletiva		Invasão do campus (1965)	Laerte Ramos (1965-1967)
	1966-1968	Transição OBM	Doutoramentos de Nise Obino e Régis Duprat	Invasão do campus (1968)	Caio Benjamin Dias (1967-1971)
Instituto de Artes e Arquitetura IAA (1970-1976) Departamento de Música	1969-1971	Grupo de Compositores da Bahia			
	1971-1975	Orlando Leite e transição ao corpo de instrumentistas	Quarteto de Cordas GeMUnB e MCZ	Saída do último compositor da Bahia	Amadeu Cury (1971-1976)
Instituto de Expressão e Comunicação (IC) (1976-1988) Departamento de Arte	1976-1988		Quinteto de Sopros Trio de Sopros	Invasão do campus (1977)	José Carlos de Almeida Azevedo (1976-1980) (1980-1985) Geraldo Ávila (mar. 1985) Luiz Otávio Carmo (mar.-jul. 1985)
	1988	Criação do IdA		Regime celetista Ingresso por concurso público	Cristovam Buarque (1985-1989) João Claudio Todorov (ago.- nov. 1989)

Instituto	Ano	Momento	Corpos artísticos et al.	Contexto	Reitor
Instituto de Artes [IdA (1988)] Departamento de Música	1990-	Ingresso de docentes titulados (doutorado e mestrado)	Coro Sinfônico Madrigal Sinfonietta (Roberto Minczuk, reg.) Habilitação em Saxofone Big Band Orquestra de Cordas		Antonio Ibañez Ruiz (1989-1993) João Claudio Todorov (1993-1997) Lauro Morhy (1997-2001)
	2004	Instalação do Programa de Pós-Graduação Música em Contexto			Lauro Morhy (2001-2005)
	2007-	UAB REUNI Nova licenciatura Início de elaboração do novo bacharelado	Licenciatura a distância	Ingresso de sete professores com perfil em educação musical (REUNI)	Timothy Mulholland (2005-2008) Roberto Ramos de Aguiar (abr.- nov. 2008)
	2010-	Instalação do Grupo PET-Música em Etnografia			José Geraldo de Souza Júnior (2008-2012) Ivan Marques de Toledo Camargo (2012-2016)
	2018	Programa de Pós-Graduação em Música (reformulação)			Márcia Abrahão Moura (2016-2020)
	2022	Novo bacharelado (aprovação no Colegiado, em tramitação)			Márcia Abrahão Moura (2020-2024)
	2018	Programa de Pós-Graduação em Criação e Formação			?
	2023	Aprovação do doutorado Programa de Pós-Graduação em Música			

Apêndice I – Tab. 2: Síntese cronológica dos eventos históricos na construção do Departamento de Música da UnB. Fonte: a autora.



Apêndice II – Tab. 3: Identidade de estilos musicais no Brasil do pós-Guerra (1950) e na Ditadura Militar (1964), posicionados num espectro ideológico em relação aos seus programas estéticos. Fonte: Elaborada pela autora.



Apêndice III – Roteiro para uma cartografia musical em “três tempos” e dois tipos (formal e informal) das práticas musicais de Brasília e entorno. Fonte: Elaborado pela autora.

sobre os autores

**Histórias das
Músicas no Brasil**

Centro-Oeste

Ana Guiomar Rêgo Souza (Ed.)

Doutora em História Cultural pela Universidade de Brasília (UnB). Mestre em Música, especialista e Bacharel em Música – Piano, pela Universidade Federal de Goiás (UFG). Professora Associada da UFG, lotada na Escola de Música e Artes Cênicas (EMAC), da qual foi diretora, de 2010 a 2018. Coordena o “Laboratório de Musicologia Braz Wilson Pompeu de Pina Filho” da EMAC-UFG. Preside o Simpósio Internacional de Musicologia em parceria com o Núcleo Caravelas da Universidade Nova de Lisboa. É membro da Comissão para Cooperação Arquivística Institucional da UFG. Integra o Grupo de Pesquisa “Núcleo Interdisciplinar de Patrimônios, Artes, Memórias, Habitar e Expressões Culturais da UFG” (NIPAM)). Publicou como organizadora os livros “Musicologia e Diversidade”, a série “O Grande Governador da Ilha dos Lagartos” e “Musicologia em Interpelações Contemporâneas”. Recebeu vários prêmios do governo do Estado de Goiás, do Conselho Estadual de Cultura, da Academia Goiana de Artes e Letras do Estado de Goiás, da Câmara Municipal de Goiânia. Recebeu a Comenda Colemar Natal e Silva.

anaguiomar@ufg.br

Flavia Maria Cruvinel (Ed.)

Doutora em Educação pela Universidade Federal de Goiás (UFG). Mestre e especialista pela UFG. É vice-líder do Grupo de Pesquisa “Músicas e Processos Formativos da EMAC/UFG” e membro dos Grupos de Pesquisa Núcleo Interdisciplinar de Patrimônios, Artes, Memórias, Habitar e Expressões Culturais/UFG. É integrante do *History Standing Committee* e da *Community Music Activity Commission* ligadas a *Internacional Society for Music Education* e do Caravelas – Núcleo de Estudos da História da Música Luso-Brasileira ligado à Universidade Nova de Lisboa. Autora de inúmeras publicações, como *Educação Musical e Transformação Social: uma experiência com Ensino Coletivo de Cordas e Música e Poder: o habitus cortesão bragantino nos trópicos*. Foi pró-reitora adjunta de Extensão e Cultura da UFG (2014-2022). Coordena o ENECIM – Encontro Nacional de Ensino Coletivo de Instrumento Musical. Foi membro titular da Comissão Nacional de Incentivo à Cultura do Ministério de Cultura – MinC. É gestora e produtora cultural, com destaque ao Projeto Música no Câmpus, SBPC Cultural/2011 e Brazilian Kaleidoscope (ISME-Grécia 2012). Atualmente, é coordenadora da Rede de Cultura IPES-GO, membro da diretoria da *Internacional Society for Music Education* (2020-2024), diretora de Artes e Culturas do Centro de Educação, Trabalho e Tecnologia – CETT-UFG e vice-diretora da Escola de Música e Artes Cênicas da UFG.

flavia_maria_cruvinel@ufg.br

Aurélio Nogueira de Sousa

Graduado em Educação Musical pela Universidade Federal de Goiás (UFG), Especialista em Gestão Escolar pela Faculdade Tecnológica Darwin. É mestre em música pelo PPG em Música da Universidade Federal de Goiás e Doutor em Educação Musical pela

Universidade Federal da Bahia. Realizou entre 2019-2020 o estágio de doutorado sanduíche na Universidade de Aveiro. Exerceu o cargo de coordenador do “Ponto de Cultura Tocando Arte do programa Cultura Viva do Ministério da Cultura” (MINC) (2011-2015). É professor efetivo de música na Secretaria de Estado da Educação de Goiás, onde exerce o cargo de regente de banda e coordenador Técnico Artístico do Centro de Educação de Período em Tempo Integral Ismael Silva de Jesus. Publica artigos em revistas científicas e Anais de congressos. Publicou em 2023 o livro “Ansiedade na Preparação da Performance no Ensino de Instrumentos de Banda”.

aureliotrompete@gmail.com

Beatriz Magalhães Castro

Obteve o *Premier Prix* na Classe de Flauta - *Conservatoire National Supérieur* de Musique de Paris, e graduação nas Classes de História da Música e Análise naquele conservatório, Mestrado em Música - *The Juilliard School of Music* e doutorado em Música - *The Juilliard School of Music*. Pós-doutoramento na Universidade Nova de Lisboa. É professora da Universidade de Brasília. Foi editora da Revista «Música em Contexto» e coordenadora do Programa de Pós-Graduação Música em Contexto da UnB. É coordenadora do Comitê RILM-Brasil, membro dos Comitês RISM-Brasil e RIDIM-DF. Foi presidente da Associação Brasileira de Musicologia (ABMUS), presidente da Seção Brasil da Associação Internacional de Bibliotecas, Arquivos e Centros de Documentação Musical. Membro da Sociedade Internacional de Musicologia (IMS) e da Associação Internacional de Bibliotecas, Arquivos e Centros de Documentação Musical. É membro da *Comission Mixte* do RISM Internacional. Coordena o Projeto Historiografia da Música Brasileira e desenvolve mapeamento de ferramentas musicológicas para a pesquisa em música por meio de tecnologias da informação e comunicação.

bmagalhaescastro@gmail.com

Consuelo Quireze Rosa

Especialista em Didática do Piano e Interpretação Musical. Mestre em Música/Performance pela Universidade Federal de Goiás (UFG). É professora da Escola de Música e Artes Cênicas. Como pianista participou de concertos, congressos, simpósios e festivais em renomados centros do Brasil e do exterior (Canadá, França, Portugal, Inglaterra). Como camerista, destaca-se o concerto na Embaixada de Portugal, em 1998, quando da homenagem ao Prêmio Nobel de Literatura José Saramago, a apresentação no Royal Albert Hall em Londres e apresentação em Paris, na Embaixada da França. Integra o Duo Terra Brasilis com Fernando Cupertino e Duos de Piano a quatro mãos. Apresentou-se com várias orquestras. Participou da trilha sonora de documentário sobre a historiadora e folclorista Regina Lacerda, de autoria do compositor Fernando Cupertino. Registrou em CDs obras pianísticas e de câmara de Cupertino e Fugas de J. S. Bach. É Coordenadora de Programação de Artes e Cênicas do Centro Cultural UFG, do Núcleo de Piano

da Escola de Música e Artes Cênicas da UFG, dos projetos PianoForte, Medicina em Concerto, Allegro Concertos CCUFG/SICOOB. É Membro titular da Academia Nacional de Música e da Academia Feminina de Letras e Artes de Goiás. Agraciada com o título de cidadã Villaboense.

consuelo_quireze_rosa@ufg.br

Evandro Rodrigues Higa

É pianista e docente no curso de música da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, mestre em musicologia pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo e doutor em música pelo Instituto de Artes da Unesp. É autor dos livros "Polca paraguaia, guarânia e chamamé – estudos sobre três gêneros musicais em Campo Grande, MS" e "Para fazer chorar as pedras: guarânias e rasqueados em um Brasil fronteiriço", tendo também publicado capítulos nos livros "Los lenguajes del territorio platino" (Editora da Universidade de Buenos Aires), "Uma vereda tropical: a presença da canção hispânica no Brasil" (Editora Letra e Voz) e "The Routledge companion to the study of local musicking" (Routledge) e verbetes na Bloomsbury Encyclopedia of Popular Music of the World, volume IX, Genres: Caribbean and Latin America.

evandrohiga304@gmail.com

Fernando Passos Cupertino de Barros

Médico com especialização em Ginecologia e Obstetrícia, é mestre em Saúde Coletiva pelo Instituto de Saúde Coletiva da Universidade Federal da Bahia, mestre em Música pela Universidade Federal de Goiás e doutor em Ciências da Saúde (Saúde Coletiva) pela Universidade de Brasília. É professor da cadeira de Saúde Coletiva, da Fac. de Medicina da UFG, servidor aposentado da Secretaria de Estado da Saúde de Goiás e consultor em sistemas e organização de serviços de saúde. É assessor técnico do Conselho Nacional dos Secretários de Saúde (CONASS), que presidiu por duas vezes (2000-2003). Coordena a Comissão Temática da Saúde, Segurança Alimentar e Nutricional da Comunidade de Países de Língua Portuguesa desde 2015. É ainda compositor de música erudita com várias obras gravadas. Fundou com a pianista Consuelo Quireze o Duo Terra Brasilis (voz e piano), em atuação desde 2003, que se dedica à divulgação da música brasileira de concerto. É também pesquisador de músicas e tradições goianas.

fernandocupertino@gmail.com

Geraldo Marcio da Silva

Mestre em Educação, Linguagem e Tecnologias pela Universidade Estadual de Goiás (UEG). Especialista em Filosofia "O conhecimento humano" pela Universidade Estadual de Maringá (UEM-PR) em 2010. Graduado em Filosofia - Licenciatura pela Pontifícia Universidade Católica de Goiás (PUC-GO) em 2012. Graduado em Educação Musical Licenciatura Canto pela Universidade Federal de Goiás (UFG-GO) em 2007. É graduado

em Filosofia - Bacharelado pela Universidade Federal de Goiás (UFG-GO) em 2015. É graduando em Pedagogia - Licenciatura pela Pontifícia Universidade Católica de Goiás (PUC-GO) em sistema EAD. É Professor efetivo (P-IV) da Secretaria do Estado da Educação de Goiás (SEDUCE-GO).

geraldomarciodasilva@yahoo.com.br

Giulia Leal Reis Pinho

Professora de Música licenciada pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, onde foi bolsista e monitora de coros e aulas de piano para a comunidade. Além disso, pesquisou sobre a vida e obra do compositor sul-mato-grossense Genaro Marsiglia, tema de seu trabalho de conclusão de curso. Atualmente estuda Medicina Veterinária pela mesma instituição e continua trabalhando com Música.

giulialealrp97@gmail.com

Lucas Manasses

Compositor e pesquisador de Goiânia. Possui graduação em Composição pela Universidade Federal de Goiás (UFG) e mestrado em música pela Universidade de Brasília (UnB), sob a orientação da professora Tatiana Catanzaro. Seu trabalho composicional busca explorar as possibilidades cênicas da performance musical, tendo desenvolvido sua pesquisa de mestrado com o enfoque em obras cênicas dos compositores Mauricio Kagel e Esterio Marquez Cunha. Como criador e produtor cultural, participou de vários projetos de criação e divulgação da música de concerto contemporânea goiana, destacando sua participação no Música Íntima.

lucasmanasses@gmail.com

Ludmylla Cristina Guilardi

Goiana, clarinetista, formada em Licenciatura em Educação Musical pela Universidade Federal de Goiás (UFG), com formação técnica em instrumento musical integrado ao ensino médio pelo Instituto Federal de Goiás (IFG). Composto o desenvolvimento de três projetos como bolsista junto ao CNPQ, com artigos publicados na Revista Música Hodie; na Revista Brasileira de Estudos de Segurança Pública (REBESP) e participação no livro Fenomenologia e Cultura: Identidades e Representações Sociais 3, da Editora Atena. Com formação complementar no Curso técnico/profissionalizante em Superior Sequencial em Gestão de Segurança Pública, pela Faculdade Cambury de Goiânia, atuando profissionalmente como Soldado da Polícia Militar de Goiás e Lecionando no Curso de Formação de Praças da PMGO (2023).

Luiz Gonçalves

Nascido em Goiânia em 1986, é doutorando em música pela UDESC, na linha de pesquisa processos criativos sob orientação do Prof. Luigi Antônio Irlandini. É mestre em

música pela Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, sob orientação da Profa. Ana Guiomar Rêgo Souza, na linha de pesquisa Música, Cultura e Sociedade. É bacharel em composição musical pela UFG sob orientação do compositor Prof. Paulo Guichenev. É professor colaborador no projeto de extensão Oficinas de Música da UFG onde ministra cursos livres de composição. É colaborador da série permanente de concertos de música contemporânea Música Íntima. É professor efetivo da área de linguagem musical na Escola de Música e Artes Cênicas da UFG.

luiz2345@ufg.br

Magda de Miranda Clímaco

É doutora em História Cultural pela Universidade de Brasília (UnB); mestre em Música pela Universidade Federal de Goiás (UFG); bacharel em Piano pela UFG e licenciada em Música pela mesma instituição. Professora associada e pesquisadora da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás (EMAC/UFG). Integra a coordenação do Laboratório de Musicologia Braz Wilson Pompeu de Pina da EMAC/UFG e o Caravelas – Centro de Pesquisas em História da Música Luso Brasileira/CESEM/ Universidade Nova de Lisboa. Tem vários trabalhos publicados em revistas científicas qualificadas, anais de congressos e capítulos de livros. Recebeu da Câmara Municipal de Goiânia o "Diploma de Honra ao Mérito pelos serviços prestados à Cultura Goiana". Uma das criadoras e coordenadoras do Simpósio Internacional de Musicologia promovido anualmente desde 2011 nas cidades de Pirenópolis/GO e Goiânia pela Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás.

magdaclimaco@ufg.br

Marcos Botelho

Bacharel e Mestre em Música pela UFRJ e Doutor em Música pela UFBA. É professor de trombone e música de câmara na Universidade Federal de Goiás. Coordena o Laboratório BandaLab e o grupo Trombones Goianos. É autor de três métodos desenvolvidos pelo projeto de pesquisa Bel-Bone. Suas pesquisas são voltadas às bandas de música e a pedagogia do trombone. Atua em música de câmara, integrando o duo Martins-Botelho (junto com a pianista Dra. Martha Martins), o Quinteto Metais do Cerrado e o Quinteto BR5. Já apresentou performances musicais, trabalhos de pesquisa e master classes em importantes universidades brasileiras, assim como em outros países como Portugal, Peru, Argentina e Estados Unidos, incluindo no *International Trombone Festival* (EUA). É convidado regularmente para importantes festivais no Brasil. Foi presidente da Comissão Científica da ABT (2017-2019). Recentemente tornou-se editor do *Brazilian Trombone Association Journal*. É idealizador e coordenador da Boneweek-Goiânia.

marcosbotelho@ufg.br

Robervaldo Linhares Rosa

Doutor em História pela Universidade de Brasília (UnB). Mestre em Música pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Coordenador do curso de Licenciatura em Música (2012-2015). Desenvolve pesquisas sobre a prática musicológica em diálogo com a performance. Intérprete e divulgador do repertório para piano dos séculos XX e XXI no Brasil. Destaca-se por sua atividade camerística no Duo Limiares, cujo CD "Flauta e Piano na Belle Époque Brasileira" foi lançado em 2016. Em 2014, publicou *Como é bom poder tocar um instrumento: pianeiros na cena urbana brasileira*, livro contemplado com o Prêmio Funarte de Produção Crítica em Música 2013. Em 2017, em turnê europeia, apresentou-se em Portugal, Espanha e Alemanha. Prêmio Funarte de Produção Crítica em Música – Brasil (2013), 1º Prêmio Concurso Nacional de Piano Art-Livre, São Paulo (2002) e 1º Prêmio Concurso Nacional de Piano do Instituto Brasil-Estados- Unidos, Rio de Janeiro (1997). Organizou o livro *Musicologia e Diversidade* (Editora Ap- pris), com Ana Guiomar Rêgo Souza (EMAC/UFG) e David Cranmer (CESEM/FCSH-UNL).

rlinhares@ufg.br

Silbene Corrêa Perassolo da Silva

Historiadora e musicista, nasceu em Cuiabá-MT, onde iniciou seus estudos como pianista e regente. Foi aluna da Profa. Márcia Vialôgo Cunha (*In memoriam*), Vilson Gaval- dão e Dorit Kolling. Toda sua formação foi realizada na Universidade Federal de Mato Grosso onde fez graduação em Licenciatura em Educação Artística - Hab. Música (1994), especializou-se em Semiótica da Cultura (1995) e Música Brasileira (1997). Nesta ins- tituição, passou a ser servidora a partir de 1992 como cantora do Coral UFMT, atuando em diversas áreas da educação e da cultura, iniciando suas pesquisas nas áreas de história e patrimônio desenvolvidos em diversos cursos e laboratórios de extensão, lo- cal onde se aposentou em 2020. Desde 2011, passou a ser aluna regular do Programa de Pós-graduação em História da UFMT, tornando-se Mestre em História (2014) sob a orientação do Prof. Dr. Renilson Rosa Ribeiro e Doutorado em História sob orientação da Professora Doutora Kátia Abud (USP-SP). Sua área de pesquisa concentra-se em História Cultural e Cultura de Mato Grosso, festas religiosas, Festa São Benedito e folguedos culturais cuiabanos.

silbenecpsilva@gmail.com

Sobre a série

Histórias das Músicas no Brasil

A série *Histórias das Músicas no Brasil*, organizada pela Anppom – Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, foi concebida com o propósito de dar visibilidade à reflexão sobre a história do vasto e plural cenário da música no Brasil. Ela compreende cinco volumes, cada um deles dedicado a uma região do país, e se constitui de capítulos sobre o processo histórico de todos os tipos de música, particularmente dos repertórios e práticas que têm recebido menos atenção da academia, com vários tipos de abordagem, das mais consolidadas às mais inovadoras.

Cada um dos volumes foi editado por um par de pesquisadoras(es) convidadas(os) a partir do rigor e excelência de sua produção acadêmica:

Região Norte

Editores: Fernando Lacerda (UFPA) e José Jarbas Pinheiro Ruas Junior (UFT)

Região Nordeste

Editores: Inez Martins (UECE) e Thais Rabelo (UFS)

Região Sudeste

Editores: Virgínia de Almeida Bessa (Unicamp) e Juliana Pérez González

Região Sul

Editores: André Acastro Egg (UNESPAR) e Márcia Ramos de Oliveira (UDESC)

Região Centro-Oeste

Editores: Ana Guiomar Rêgo Souza (UFG) e Flavia Maria Cruvinel (UFG)

Estamos imensamente satisfeitos com o resultado do trabalho dedicado das(os) editoras(es) e autoras(es) destes volumes e os entregamos à comunidade cientes de que se trata de uma primeira e inicial contribuição para uma ampla reflexão sobre a música no Brasil e para dar visibilidade aos promissores trabalhos das novas gerações de pesquisadoras(es).

Mônica Vermes (ANPPOM/UFES)

Marcos Holler (UDESC)

Organização geral da série *Histórias das Músicas no Brasil*

Vitória/Florianópolis, outubro de 2023