

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS**

**Escola de Música**

**Programa de Pós-Graduação em Música**

André Luis Felipe

**CORAL LÍRICO DE MINAS GERAIS E A PRÁTICA MUSICAL COMO POLÍTICA  
PÚBLICA: patrimônio, tradição e modernidade**

Belo Horizonte

2020

André Luis Felipe

**CORAL LÍRICO DE MINAS GERAIS E A PRÁTICA MUSICAL COMO POLÍTICA  
PÚBLICA: patrimônio, tradição e modernidade**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música.

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Pires Rosse

Linha de Pesquisa: Música e Cultura

Belo Horizonte

2020

F315c

Felipe, André Luis.

Coral Lírico de Minas Gerais e a prática musical como política pública [manuscrito]: patrimônio, tradição e modernidade / André Luis Felipe. - 2020.  
117 f., enc.; il.

Orientador: Eduardo Pires Rosse.

Linha de pesquisa: Música e cultura.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

Inclui bibliografia.

1. Música - Teses. 2. Canto coral - Minas Gerais. 3. Prática musical. 4. Política pública. I. Rosse, Eduardo Pires. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. III. Título.

CDD: 784



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
ESCOLA DE MÚSICA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

## FOLHA DE APROVAÇÃO

Dissertação defendida pelo aluno **André Luis Felipe**, em 30 de outubro de 2020, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

---

Prof. Dr. Eduardo Pires Rosse

Universidade Federal de Minas Gerais  
(orientador)

---

Profa. Dra. Glaura Lucas

Universidade Federal de Minas Gerais

---

Prof. Dr. Arnon Sávio Reis de Oliveira

Universidade Federal de Minas Gerais



Documento assinado eletronicamente por **Eduardo Pires Rosse, Membro**, em 30/10/2020, às 16:56, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Glaura Lucas, Professora do Magistério Superior**, em 30/10/2020, às 17:35, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Arnon Savio Reis de Oliveira, Professor do Magistério Superior**, em 30/10/2020, às 19:27, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).

A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufmg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **0338789** e o código CRC **67828842**.



---

**Referência:** Processo nº 23072.237536/2020-92

SEI nº 0338789

## **Agradecimentos**

Gostaria de agradecer a todos que contribuíram de alguma maneira para a realização deste trabalho: à minha família, meus amados pais e irmãos, por estarem sempre ao meu lado e me oferecerem apoio em minhas jornadas na busca de realização e felicidade; à minha irmã Fernanda, pelos sábios conselhos de quem já é uma mestra. Aos meus amigos e amigas de longa data, que são minha segunda família e preenchem minha vida com suas estimulantes presenças; à Sofia Paiva, pelas dicas acadêmicas; à Janaína Dias, pelas enriquecedoras discussões sobre políticas culturais; à Vanessa Biscardi, pelas encorajadoras conversas;

Aos amigos e colegas do Coral Lírico de Minas Gerais, com os quais divido a alegria e o prazer de fazer música; a Ana Carolina de Paula, Elias Magalhães, Judson Freitas, Paulo Campos e Wellington Vilaça, por disporem de seus preciosos tempos e gentilmente me concederem entrevistas que foram fundamentais para esta pesquisa; a Ariadna Fernandes, Iaiá Drummond, Márcio Bocca, Talita Cotta e Wagner Soares, talentosos e atenciosos amigos que tornam o dia-a-dia de labuta institucional mais harmônico e prazeroso;

Aos funcionários do acervo da FCS; à gerente do Coral Lírico, Celme Valeiras, que de imediato se prontificou em contribuir para este trabalho, além da admirável dedicação com que trabalha nos bastidores para que haja excelência nas performances do CLMG; a Ernani Maletta, tanto pela direção do concerto comemorativo dos 40 anos do CLMG como pela disponibilidade em colaborar com esta pesquisa;

Aos meus amigos do Programa de Pós-Graduação em Música da UFMG, em especial à "turma da Etnomusicologia" - Alfrêdo, Idalmo, Leonardo e Luis Roberto - com quem tive proveitosa vivência acadêmica dentro e fora de sala; aos amigos do GrEt (Grupo de Estudos da Etnomusicologia), que em um momento crucial desta dissertação contribuíram enormemente com suas observações; aos professores Arnon Oliveira, Glaura Lucas e Lúcia Campos, por me darem a honra de compor minha banca de defesa; e ao meu querido orientador Eduardo Rosse, que com gentileza, empatia e acuidade ajudou-me a fazer deste trabalho uma gratificante conquista pessoal.

"Na música reside um doce poder persuasivo."

(John Milton)

## Resumo

Tendo como eixo a etnografia musical dos eventos comemorativos dos 40 anos do Coral Lírico de Minas Gerais e a concessão ao grupo do título de patrimônio histórico e cultural do estado, este trabalho propõe uma investigação da prática musical profissional em questão a partir das noções de tradição e patrimônio evidenciadas em discurso oficial nos referidos eventos. Pela ótica de estudos históricos e sociológicos que contextualizam o tema, buscou-se extrair sentidos e significados desse fazer musical - amparado por política pública - em uma metrópole que nasceu para ser vitrine da modernidade brasileira. Os eventos permitiram ainda a constatação das distintas maneiras pelas quais as instâncias identitárias do Coral Lírico acessaram o discurso oficial como estratégias de poder e resistência, revelando a luta pela manutenção de uma "tradição moderna" que garantiu para o canto lírico um lugar no diversificado campo artístico-musical da capital mineira.

Palavras-chave: Coral Lírico de Minas Gerais. Políticas públicas culturais. Tradição. Patrimônio histórico e cultural. Coral profissional. Modernidade.



## **Abstract**

Having as axle the musical ethnography of the commemorative events of the 40 years of the Lyric Choir of Minas Gerais and the concession to the group of the title of state's cultural and historic patrimony, this work considers an inquiry of the professional musical practice in question, from the slight knowledge of evidenced tradition and patrimony in official discourse in the related events. From the perspective of historical and sociological studies that contextualize the theme, we sought to extract meanings from this musical making - based on public policy - in a metropolis that was born to be a showcase of Brazilian modernity. The events also made visible the different ways through which groups within the Lyric Choir appropriated the official discourse as empowerment and resistance strategies, revealing the struggle for the maintenance of a “modern tradition” that guaranteed for the lyric singing a place in the diversified field artistic-musical of the capital of Minas Gerais.

**Keywords:** Lyric Choir of Minas Gerais. Cultural public policies. Tradition. Cultural and historic patrimony. Professional choral. Modernity.

## Lista de Figuras

<b>Figura 1 - Concerto dos 40 anos do Coral Lírico de Minas Gerais. 29/05/2019. ....</b>	<b>18</b>
<b>Figura 2 - Teatro Municipal de Belo Horizonte. [S.d]. ....</b>	<b>24</b>
<b>Figura 3 - Teatro Francisco Nunes [S.d.].....</b>	<b>29</b>
<b>Figura 4 - Palácio das Artes. (S.d.). ....</b>	<b>41</b>
<b>Figura 5 - O Grande Teatro do Palácio das Artes. [S.d.].....</b>	<b>42</b>
<b>Figura 6 - Foto oficial do CLMG após a posse do concursados em 2014. ....</b>	<b>44</b>
<b>Figura 7 - Sala de ensaios do CLMG. 08/04/2019. ....</b>	<b>46</b>
<b>Figura 8 - Diploma com o voto de congratulações da ALMG. 24/05/2019. ....</b>	<b>58</b>
<b>Figura 9 - Deputado Bosco (AVANTE), Wellington Vilaça (AMCOL MG) e o CLMG no Teatro da Assembleia. 15/05/2019. ....</b>	<b>59</b>
<b>Figura 10 - Selo Comemorativo dos 40 anos do CLMG. 24/05/2019.....</b>	<b>60</b>
<b>Figura 11 - Ex-cantores e ex-regentes no palco com o CLMG em 29/05/2019. ....</b>	<b>69</b>
<b>Figura 12 - Plateia de cantores no concerto dos 40 anos do CLMG. 29/05/2019.....</b>	<b>70</b>
<b>Figura 13 - A confraternização dos corais no Foyer do Grande Teatro do Palácio das Artes em 29/05/2019.. ....</b>	<b>71</b>
<b>Figura 14 - Croquis do projeto de Oscar Niemeyer para o Teatro Municipal de Belo Horizonte. [S.d.] .....</b>	<b>105</b>

## Sumário

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>11</b>
<b>ABERTURA.....</b>	<b>16</b>
<b>CAPÍTULO 1 - A FORMAÇÃO DA MÚSICA DE CONCERTO EM BELO HORIZONTE E A PROFISSIONALIZAÇÃO DO CANTO CORAL .....</b>	<b>19</b>
1.1- Da antiga capital ao arraial de Curral del Rei .....	19
1.2 - Os primórdios da música de concerto na nova capital .....	22
1.3 - Para uma capital moderna, um teatro municipal moderno.....	24
1.4 - A prática musical para os palcos .....	28
<b>CAPÍTULO 2 - TRAJETÓRIA(S) DO (NO) CORAL LÍRICO.....</b>	<b>34</b>
2.1 - A trajetória do CLMG até 2006.....	34
2.2 - "Um coro de solistas" .....	40
2.3 - AMCOL MG e a representatividade dos cantores líricos do CLMG .....	51
<b>CAPÍTULO 3 - DISCURSOS E IDENTIDADES NOS EVENTOS COMEMORATIVOS DO CLMG: PODER, RESISTÊNCIA E REPRESENTAÇÕES SOCIAIS .....</b>	<b>53</b>
3.1 - Recomeços.....	53
3.2 - Homenagem da Assembleia do Estado de Minas Gerais (ALMG) .....	56
3.3 - Etapa final de preparação do concerto dos 40 anos .....	63
3.4 - O Concerto dos 40 anos .....	66
3.5 - Tradição, patrimônio e os discursos identitários: estratégias de poder e resistência.....	72
3.6 - O concerto comemorativo e a legitimação do capital simbólico do CLMG: palco para as representações sociais .....	74
<b>CAPÍTULO 4 - A POLÍTICA PÚBLICA CULTURAL NO BRASIL EM DOIS TEMPOS .....</b>	<b>77</b>
4.1 - O período de 1930-1940 .....	77
4.2 - O período de 1960-1970.....	80
4.3 - A política cultural para a música de concerto em Minas Gerais e Belo Horizonte .....	81

4.4 - A defesa do patrimônio cultural no Brasil por meio de política pública.....	84
4.5 - Patrimônio musical e formas de proteção .....	88
<b>CAPÍTULO 5 - CULTURA, MODERNIDADE E A CIDADE .....</b>	<b>90</b>
5.1 - "Modernismo sem modernização" .....	91
5.2 - Modernização e cultura de massa.....	95
5.3 - Enfim... modernos (?) .....	100
5.4 - Belo Horizonte, vitrine da modernidade brasileira .....	103
<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>107</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>113</b>

## INTRODUÇÃO

No centro de Belo Horizonte, capital mineira, existe um monumento branco de inspiração moderna dedicado às "belas artes" que é um dos maiores complexos culturais do Brasil e da América Latina: o Palácio das Artes, a "casa" dos três corpos artísticos que o estado de Minas Gerais mantém através de política pública cultural, entre os quais se inclui o Coral Lírico de Minas Gerais (CLMG), objeto da presente dissertação. Este trabalho é, pois, sobre a prática da música vocal de concerto em grupo numa metrópole nacional, marcada por uma vida cultural difusa e complexa em que a diversidade vem se tornando um diferencial na construção de uma imagem contemporânea da cidade-capital, que nasceu como símbolo de progresso e modernidade.

Um dos poucos grupos corais brasileiros profissionais que possui uma programação artística permanente especializada em música de concerto, o CLMG atua por meio de diversos projetos musicais como as séries Concertos no Parque, Lírico Sacro, Lírico e Sarau ao Meio-dia e Lírico em Concerto, além da participação nas temporadas de óperas realizadas pela Fundação Clóvis Salgado, dentro de uma política cultural de difusão do canto lírico promovida pelo Estado de Minas Gerais. Esta política se expressa também através da democratização do acesso ao canto lírico-coral, já que o CLMG realiza apresentações com entrada gratuita e a preços populares.

A abordagem metodológica deste trabalho se realizou a partir de uma perspectiva tanto etnográfica quanto histórica, com as quais busquei uma análise expandida do cultural e do temporal (BORN, 2010) para tentar compreender a dimensão sociocultural da prática musical em questão. Sou servidor público integrante do CLMG, e por essa razão tive uma inserção privilegiada no campo que me apresentou tanto facilidades quanto desafios - como ter que estranhar o conhecido (VELHO, 2008) e analisar objetivamente mesmo estando de perto e de dentro (MAGNANI, 2002).

Por integrar o Coral Lírico há mais de 10 anos, óbvio que minhas memórias decorrentes dessa inserção "natural" no grupo foram acessadas para o relato e a compreensão de alguns fatos. Entretanto, a maior parte do trabalho de campo abarcou o período de 19/03/2019 a 27/08/2019 e se deu a partir das observações das interações diárias dos cantores, dentro e fora de sala, em conversas informais nos momentos de intervalo do trabalho, no palco ou nos bastidores. Além dessas observações, que incluíram o espaço físico do Palácio das Artes, também foram

realizadas entrevistas semi-estruturadas com alguns dos cantores do CLMG, dentre as quais foi dada especial atenção àquelas com os cantores que compunham a diretoria da AMCOL MG (Associação dos Músicos Cantores do Coral Lírico de Minas Gerais) desde a sua criação.

Dessa forma, num período que durou cerca de cinco meses no ano de 2019, participei como cantor - e pesquisador - de diversas apresentações do grupo exatamente durante o ano em que o CLMG comemorava a concessão do título de patrimônio histórico e cultural pela Assembleia do Estado de Minas Gerais (ALMG) e os seus 40 anos de existência oficial. Tendo em vista esse pano de fundo, pareceu interessante privilegiar etnograficamente a realização do concerto comemorativo dos 40 anos e seus eventos preparatórios, entre os quais se inclui a homenagem na ALMG, ocasiões em que ficaram evidentes as narrativas pautadas nas noções de tradição e patrimônio.

Assim, tornou-se um dos objetivos deste trabalho investigar a validade de tais noções com ênfase na abordagem histórica, já que estamos falando de uma prática musical que se afirma tradicional na cultura musical de Belo Horizonte, e que por este motivo transformou-se em patrimônio histórico e cultural de Minas Gerais. Buscou-se com as diferentes abordagens compreender o sentido dado à tradição no contexto cultural da cidade e também o caráter da titulação de patrimônio histórico e cultural, uma vez que, se a norma constitucional abre espaço para que uma prática de tradição escrita e "cultura" seja considerada patrimônio imaterial, a regulamentação legal do procedimento parece contemplar especificamente as práticas de tradição oral e popular.

A música, segundo Small (1998), não é uma coisa em si, mas uma atividade, algo que as pessoas fazem, e por isso pode funcionar como um processo revelador de características culturais específicas de um lugar e de uma época. Tendo em vista a origem da música como um sistema de comunicação e sua destinação humana, a etnografia torna-se uma abordagem privilegiada no estudo desta manifestação cultural (SEEGER, 2008), que envolve não só músicos e audiência, mas também outros sujeitos envolvidos na performance. Considerando que grande parte dos estudos etnomusicológicos no Brasil tem como objeto as práticas musicais afro-brasileiras e indígenas, o diferencial desta dissertação é que ela se insere em uma minoria de trabalhos acadêmicos que se propõem a refletir sobre a prática da música de concerto em âmbito urbano e local no Brasil, e que subsiste graças às políticas culturais. Daí a relevância desta pesquisa no sentido de reconstruir o olhar sobre uma prática musical que, em

função de sua hegemonia cultural, parece já ter esgotado todas as possibilidades de compreensão.

Dada a gama de caminhos que este estudo ensejou, propusemos um recorte que possibilitou o desenvolvimento da dissertação em cinco capítulos, assim divididos: no capítulo 1, a perspectiva histórica foi utilizada para que se demonstrasse o percurso feito pelo único coral profissional de Minas Gerais até a atualidade, assim como o contexto desse trajeto na formação de um campo artístico-musical em Belo Horizonte, cuja estruturação aconteceu também em função da necessidade de se adequar a nova capital aos ditames de modernidade da época. Esse levantamento passou tanto por mostrar o contexto histórico, em busca de fissuras e discontinuidades que revelem novas possibilidades historiográficas, como por apontar os marcos dessa tradição que vão desde os antecedentes da prática musical na antiga capital até a criação oficial do CLMG em 1979.

No capítulo 2, será apresentado um perfil mais amplo do CLMG a partir da trajetória do próprio grupo, de sua criação até o ano de 2006 (MALETTA, 2006), e das de alguns de seus cantores, como forma de conectar o elemento humano ao institucional, e o histórico ao etnográfico. Conheceremos mais também sobre o funcionamento da parte institucional do coro e que envolve aspectos como a estrutura física, a rotina burocrática e algumas das implicações da existência do grupo dentro da FCS e na estrutura administrativa do estado. Já no tocante ao aspecto humano do grupo, abordaremos questões vocais, timbrísticas, de rotina de ensaios e de como o grupo se organizou politicamente para fazer valer os direitos dos cantores através da Associação dos Cantores do Coral Lírico de Minas Gerais (AMCOL MG).

De uma maneira mais ampla, constataremos que a atuação da AMCOL MG revela na verdade uma luta pela manutenção da prática "artístico-musical" em questão que, com a concessão do título de patrimônio histórico e cultural, ganhou o status de patrimônio imaterial no estado. Essas informações trazem um pouco de luz para a compreensão do fazer musical do grupo no contexto cultural da cidade, assim como das interseções que se realizam entre diferentes gêneros e linguagens a partir da atuação dos integrantes do coro em outros espaços artísticos e culturais.

Já o capítulo 3 apresenta e desenvolve o cerne deste trabalho, que é a descrição etnográfica dos eventos comemorativos dos 40 anos do CLMG e a concessão ao grupo do título de patrimônio histórico e cultural de Minas Gerais. Propomos uma leitura de dentro pra fora e de fora pra dentro dos eventos que tiveram por finalidade celebrar a existência de um grupo

artístico e seu reconhecimento como patrimônio histórico e cultural. Tais eventos revelaram diferentes faces ou instâncias representativas do grupo: uma de cunho institucional, apresentada pela FCS; e outra de cunho trabalhista/associativo, defendida pela AMCOL MG. Ambas as instâncias alinharam-se às narrativas oficiais de tradição e patrimônio da prática da música coral, mas com finalidades distintas, revelando o uso de formações discursivas como estratégias de poder e resistência (FOUCAULT, 1998). Também será possível demonstrar como a música produz e reproduz valores, identidades e grupos sociais (TRAVASSOS, 2003), ao percebermos a ação de luta e resistência da face associativa do CLMG como uma tentativa de constituir/reforçar seu capital simbólico e consolidar representações sociais, em moldes do que apontam os estudos sobre as relações entre os campos teóricos da psicologia social de Moscovici e a sociologia de Bourdieu (LIMA E CAMPOS, 2019).

O capítulo 4, por sua vez, aborda as políticas culturais no Brasil sob uma perspectiva histórica a fim de conhecer seu percurso e entender o contexto em que a prática da música de concerto tornou-se um bem cultural protegido pelo poder público. A função de uma política cultural, de acordo com Calabre (2014, p. 102), é a de garantir plenas condições de desenvolvimento da mesma, e para alcançar esse fim deve haver um processo de democratização cultural "baseado em uma visão de cultura como força social de interesse coletivo, que não pode ficar dependente das disposições do mercado". Nesse sentido, a política cultural acaba tornando-se também um trabalho de classificação de certos objetos e problemas sociais, "onde uns são designados como mais relevantes do que outros" (ALBUQUERQUE, 2011, p. 93).

De acordo com Rubim (2007), as políticas culturais no Brasil têm caráter tardio e autoritário e tiveram seus momentos cruciais de implantação, os anos de 1930/1940 e 1960/1970, em períodos marcados por regimes ditatoriais. Com o crescimento da indústria cultural e dos meios de comunicação de massa, as áreas de mercado restrito e dependentes de uma produção mais artesanal (BARBALHO, 2000), como a música "clássica" e, em alguma medida, a música de tradições populares, ficaram sob proteção e promoção pelo Estado a título de patrimônio cultural. Exatamente no segundo destes períodos em Minas Gerais, a prática profissional da música vocal em grupo passa a integrar um monumental complexo cultural e alcança o status de política pública.

E por último o capítulo 5, no qual apresentaremos um quadro sobre a modernidade latino-americana e brasileira a partir dos estudos de Canclini (2003/2019) e Ortiz (1991), buscando compreender os sentidos da arte e da música para a modernidade e na pós-modernidade. Isto



porque Belo Horizonte é reconhecida como uma espécie de vitrine do processo de modernização brasileira, no qual a instrumentalização da arquitetura foi no sentido de ordenar a utilização do espaço público e direcionar sua ocupação social e cultural, nos moldes do que ocorreu com a construção do Palácio das Artes. Mas o que veremos é que, no mundo contemporâneo, já não faz sentido a divisão da cultura em camadas isoladas do "culto", popular e massivo e nem a distinção entre o tradicional e o moderno (CANCLINI, 2003), uma vez que a própria modernidade já é uma tradição (ORTIZ, 1991).

Com base nas informações etnográficas e através da contextualização histórica e sociológica foi possível conhecer aspectos da dimensão simbólica da prática do CLMG e também alguns dos seus significados na vida cultural de Belo Horizonte. Uma prática musical que se tornou tradição na cultura local e um patrimônio a ser preservado graças, em grande parte, ao caráter oficial do que é instrumentalizado e mantido pelo poder público. Entretanto, o que as performances comemorativas demonstraram, para além das representações sociais e funcionalidades do grupo, é que a manutenção da tradição passará cada vez mais pela mobilização dos próprios cantores, que fazem da prática musical um modo de se autorrealizar em sociedade.

## ABERTURA

Faltavam poucos minutos para a entrada do Coral Lírico de Minas Gerais (CLMG) no palco, e assim ter início o principal evento das comemorações dos seus 40 anos. Além do aniversário do grupo, naquela noite ainda havia um motivo a mais para se comemorar: a concessão ao CLMG do título de Patrimônio Histórico e Cultural de Minas Gerais, por iniciativa da Assembleia do Estado de Minas Gerais (ALMG) através da Lei nº 23.246 de 04 de janeiro de 2019.<sup>1</sup>

Sou um dos tenores do CLMG e naquele momento eu estava na coxia com meus companheiros de grupo, quando um de nós conseguiu olhar a plateia e nos contar que a casa estava bem cheia - há sempre o receio entre os cantores e demais pessoas envolvidas na produção dos concertos de não haver um público expressivo e instigante. Enquanto estávamos ainda dispersos pela coxia, num clima misto de concentração e descontração com conversas variadas, pude notar que a tranquilidade que transparecia no aquecimento vocal e nos demais momentos anteriores à ida para o palco deu lugar ao nervosismo de praxe das apresentações exclusivas do coral, especialmente naquelas em que o repertório tem peças *a cappella*. E naquela noite, a abertura do espetáculo seria justamente com uma peça sem acompanhamento do piano.

Enfileiramo-nos para organizar a entrada, que foi pensada de uma maneira diferente para o espetáculo daquela noite: em vez de formarmos quatro filas com os blocos dos quatro naipes (mulheres à frente, homens atrás), ficou definida como formação de entrada e inicial no palco três filas de cantores de todos os naipes, também em blocos, para permitir o posicionamento do madrigal<sup>2</sup>"solista" da primeira peça à frente do coro maior. Enquanto isso, o diretor Ernani Maletta parecia estar prestes a encerrar o discurso de abertura da "cerimônia-concerto", o que pude sentir através de um tipo de excitação vinda do público, como se estivessem adivinhando que o espetáculo estava prestes a começar. Quando os assistentes de palco sinalizaram para a entrada do coro, Ernani estava acabando de convidar para adentrar ao palco "os atuais integrantes do Coral Lírico de Minas Gerais".

---

<sup>1</sup> A Assembleia alterou a Lei nº 20.628 de 17 de janeiro de 2013 para declarar o CLMG, ao lado da Orquestra Sinfônica de Minas Gerais, Patrimônio Histórico e Cultural de Minas Gerais.

<sup>2</sup> Um tipo de formação reduzida na música vocal, com cerca de 15 a 20 cantores.

No curto caminho até o palco, ainda consegui encontrar tempo para levantar um breve questionamento acerca do teor da convocação feita pelo mestre de cerimônia e me perguntar posteriormente a partir de quais outros sentidos e perspectivas o grupo e aquela comemoração poderiam ser vistos e compreendidos: a perspectiva formal e legal da criação pelo poder público de um corpo artístico vocal, decorrente de uma iniciativa política de quatro décadas atrás e concretizada através de um ato legislativo? A perspectiva histórica e cultural, que celebra a existência de uma tradição do canto coral em Belo Horizonte e Minas Gerais? Ou a perspectiva do canto lírico como fazer musical, que necessariamente enfoca as pessoas que se dedicam a essa arte e busca compreender suas trajetórias nesse contexto histórico e cultural?

Durante a entrada do CLMG no palco e até seu posicionamento para a execução da primeira peça, ouvi muitas e muitas palmas, em quantidade que não me lembro de ter ouvido e sentido antes em outros concertos em que somente o CLMG se apresentava, com parte do público de pé e esfuziante, num clima visivelmente comemorativo. Senti a emoção do momento, mas lembrando-me das palavras do diretor durante nossa preparação cênica, tratei de estar em cena "me sentindo um deus perante os mortais". Nem mesmo pude ouvir os já tradicionais comentários de alguns cantores no palco, sobre quem está ou não na plateia, ou brincar com a entrada dos colegas que o fazem logo em seguida de quem já entrou, tamanho o impacto das palmas. Enquanto o maestro e os pianistas eram também convidados ao palco, pude constatar que a casa estava realmente cheia: num teatro com cerca de 1.700 lugares, apenas na parte superior do nosso lado direito ainda restavam blocos de lugares vagos. Mas por que "a casa" estava tão cheia naquela noite? O que todos comemoravam? Quem eram as pessoas exultantes na plateia, e quem eram as pessoas no palco e por detrás dele, realizando aquele espetáculo?

A fala inicial do mestre de cerimônia, após nossa entrada no palco, coloca o CLMG como "herdeiro de uma tradição que remonta à época colonial", quando a música coral/vocal já era intensamente realizada em Minas Gerais, por pessoas que tinham habilidades musicais para tal tarefa e que se juntavam sem uma organização institucional, como aconteceu também com os grupos existentes em Belo Horizonte nas primeiras décadas do século XX e que deram origem ao CLMG.

À luz dessas primeiras observações, e considerando minhas conjecturas de abordagem para a pesquisa, percebi que aquela performance - central nas comemorações do aniversário do CLMG - e os eventos preparatórios que a antecederam por certo dariam margem para a

observação de múltiplos significados do fazer musical do CLMG, o que me levou a privilegiá-la como objeto etnográfico do presente trabalho.



**Figura 1 - Concerto dos 40 anos do Coral Lírico de Minas Gerais. 29/05/2019. Autor: Paulo Lacerda. Fonte: Divulgação FCS.**

## **CAPÍTULO 1 - A FORMAÇÃO DA MÚSICA DE CONCERTO EM BELO HORIZONTE E A PROFISSIONALIZAÇÃO DO CANTO CORAL**

Para melhor compreender as comemorações envolvendo os 40 anos do CLMG, bem como a concessão ao grupo do título de Patrimônio Histórico e Cultural pelo Poder Legislativo Estadual de Minas Gerais, é também necessário olhar para os caminhos percorridos pelo único coral profissional de Minas Gerais até a atualidade, assim como conhecer o contexto envolvendo a formação de um campo artístico-musical em Belo Horizonte. A busca por referências históricas dessa trajetória e formação nos mostra que a prática musical do canto lírico teve lugar na vida cultural da cidade desde as primeiras décadas de sua história, e que o incentivo pelo poder público a essa forma de manifestação também foi em decorrência da necessidade de se adequar a nova capital aos ditames de modernidade da época. Isso contribuiu para que iniciativas particulares nessa área ganhassem o apoio do Estado e se transformassem posteriormente em políticas públicas que "privilegiaram" a música de concerto e permitiram a criação e a manutenção de equipamentos e corpos artísticos desse gênero, entre os quais figura o Coral Lírico de Minas Gerais.

### **1.1- Da antiga capital ao arraial de Curral del Rei**

A partir do século XVIII, a riqueza gerada pela exploração do ouro propiciou um notório crescimento na vida cultural profissional de Minas Gerais, abrangendo a arquitetura, a literatura, a escultura, a pintura e especialmente a música. Brandão e Melo (2010) veem nesse período uma transformação da organização social dos músicos que implicou no direcionamento da atividade musical para a formação de um verdadeiro "campo artístico" profissional, bem diferente do sistema de corporação de ofício predominante em várias regiões da Europa de então. Numa sociedade marcada por um ambiente aparentemente hostil, a execução musical ao vivo exercia uma função cultural aglutinadora e um importante papel de coesão social, haja visto o ambiente marcado pela presença de diferentes "gostos" e sensibilidades musicais, representadas pela prática não só da "música religiosa erudita europeia e da música popular tocada na viola, mas também da música de origem africana"<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> *Idem*, p.11.

Em Vila Rica, os livros de receitas e despesas do Senado da Câmara, já em 1721, informam a contratação de Bernardo Antônio como responsável pela música daquele ano (LANGE, 1966, p. 17). Já nos primeiros livros de receita e despesas das Irmandades e nos livros de acórdão do Senado da Câmara, de 1715-1716 e 1720, aparece um número apreciável de cantores e instrumentistas nas diversas festas (LANGE, 1966, p. 9 *apud* BRANDÃO E MELO, 2010, p.14).

A atividade musical envolvia um grande número de pessoas que atuavam profissionalmente como instrumentistas e cantores (solistas ou em coral), tanto em espetáculos teatrais e operísticos<sup>4</sup> quanto em solenidades e cerimônias oficiais. O contexto cultural no qual a música estava envolvida em Minas Gerais, durante o século XVIII e grande parte do século XIX, estava estreitamente ligado às Irmandades e à vigência do regime de padroado,<sup>5</sup> que conferia à relação Estado e Igreja um caráter simbiótico e à prática musical profissional em cerimônias oficiais uma finalidade essencialmente religiosa.

Além da tradição musical católica, a efervescência cultural da época também propiciou a disseminação da modinha, gênero nascido dos saraus da elite burguesa, popularizando-se no Segundo Império (1840-1889) e passando a ser identificada com a seresta popular (FREIRE, 2006, p.19). A música teria, assim, antecipado a chegada da capital (SILVEIRA, 1926, *apud* REIS, 1993, *apud* FREIRE, 2006, p.21) no arraial de Curral Del Rei, onde provavelmente já se ouviam serestas quando, em 1897, foi implantada a cidade de Belo Horizonte como a nova capital do estado, no lugar de Ouro Preto.

---

<sup>4</sup> A tese de doutorado de Soutto Mayor (2017) tem como objeto de estudo a Casa da Ópera Vila Rica, que pertencia ao contratador João de Souza Lisboa e foi inaugurada em 1770 com a apresentação da ópera de Cláudio Manuel da Costa, São Bernardo (*ibidem*, p.240). A Casa da Ópera do contratador não foi uma exclusividade em Minas Gerais, havendo notícias de casas da ópera em atividade em diferentes cidades coloniais. Documentação sobre contenda jurídica envolvendo o administrador da Casa da Ópera de Sabará "faz supor a existência de um prédio teatral em Sabará antes de 1783. Não se sabe ao certo quando teria sido inaugurado, mas a sua existência no final do século XVIII nos revela uma possível teia de relações entre teatros, em que atores e músicos, assim como peças de teatro e partituras musicais, circulavam por entre as casas da ópera de Minas Gerais" (*ibidem*, p.246).

<sup>5</sup> "O sistema do Padroado consistia num acordo entre a Igreja Católica Romana e o Reino de Portugal, pelo qual o papa transferia ao rei a administração temporal da Igreja Católica em territórios portugueses. Essa aliança fundava-se numa reciprocidade de interesses e suporte mútuo. De um lado, o estado português tornava possível a difusão da fé católica em seus novos territórios; por outro lado, a Igreja legitimava e sacralizava o poder do rei, assumindo um papel conciliatório entre conquistador e conquistado, senhores e escravos, por meio da ideologia religiosa. O Padroado vigorou em Portugal por quase oito séculos, do início do século XII ao início do século XX, sendo eliminado gradualmente nas diversas colônias desde o século XIX" (VOLPE, 1997, p.6).

Villalba (2016) afirma que o evento tido como o primeiro concerto de Belo Horizonte data de 07 de setembro de 1895 - ou seja, anterior à sua implantação oficial - por ocasião da inauguração das obras do ramal férreo (essencial para as obras da nova capital) e das pedras fundamentais de diversos edifícios públicos. Executado por músicos ouro-pretanos especialmente convidados, o concerto inspirou o musicista Otávio Barreto de Oliveira Braga a criar no mesmo ano a Sociedade Musical de Belo Horizonte (que mais tarde passou a se chamar Lira Mineira) e a organizar uma banda, cuja regência ficou a cargo do professor Augusto José de Souza.

Abílio Barreto<sup>6</sup>, reconhecido historiador da cidade, relata (*apud* VILLALBA, 2016, p.17) que no final de 1895, a cidade também já contava com um "Teatrinho Provisório"<sup>7</sup> localizado na rua do Sabará e onde a população local teve a oportunidade de ver pela primeira vez a apresentação de uma companhia de teatro e operetas, a trupe espanhola Companhia de Zarzuela, dirigida por Feliz Amurrio e que contava com a participação de diversos cantores e artistas. Mas em julho de 1897, o teatro provisório foi demolido, deixando a cidade por muitos anos sem um espaço fixo e destinado para apresentações de espetáculos, que passaram a ser feitos em locais eventualmente improvisados.

A segunda instituição musical mais antiga da cidade é a Sociedade Musical Carlos Gomes, surgida em 1896 e organizada pelo arquiteto português Alfredo Camarate<sup>8</sup>, sendo também anterior à inauguração da nova capital. Na solenidade de estreia (por ocasião da celebração da data de morte do compositor que deu nome à banda) foram executados *O Guarany*, de Carlos Gomes e a marcha de *Tannhäuser*, de Richard Wagner, o que sugere que a formação da banda era de músicos experientes, vindos de outras corporações musicais. Mas o acervo de partituras da banda demonstra que esse repertório não resistiu muito tempo, sendo aos poucos substituído por marchas, valsas e dobrados.

---

<sup>6</sup> Abílio Velho Barreto (1883-1957), escritor e jornalista. Além das obras históricas sobre Belo Horizonte, também era conhecido por seus trabalhos de poesia e ficção (Cf.: <[https://issuu.com/grupoautentica/docs/dicion\\_rio\\_biobibliogr\\_fico\\_de\\_es?e=7353889/3615679](https://issuu.com/grupoautentica/docs/dicion_rio_biobibliogr_fico_de_es?e=7353889/3615679)>).

<sup>7</sup> Descrito por Abílio Barreto da seguinte forma: "(...) tosco barracão térreo, coberto de zinco, desprovido de conforto e sem o qualquer vestígio de bom gosto" (BARRETO, 1950 *apud* VILLALBA, 2016, p.17).

<sup>8</sup> Alfredo Camarate (1840-1904), engenheiro-arquiteto que também atuou profissionalmente como músico e jornalista. Integrou a Comissão Construtora da nova capital (Cf.: <<https://docplayer.com.br/43706438-Alfredo-camarate-republica-civilizacao-e-patrimonio-as-chronicas-jornalisticas-de-uma-belo-horizonte-em-construcao.html>>).



## 1.2 - Os primórdios da música de concerto na nova capital

Já na então recém-inaugurada capital, a prática musical de tradição europeia passou a acontecer frequentemente nos ambientes familiares e ocasionalmente nas ruas e praças, com a presença de bandas em eventos comemorativos de datas cívicas e religiosas. Isto porque, embora tenha sido planejada para atender a um novo padrão cosmopolita de vida social e cultural, o projeto arquitetônico não foi totalmente executado e por esse motivo a cidade nasceu pequena, "com uma infra-estrutura carente de teatros e espaços alternativos onde os músicos pudessem atuar." (VILLALBA, 2016, p.15).

Ao apresentar a paisagem sonora<sup>9</sup> da nova capital para contextualizar a trajetória do Coral Madrigal Renascentista, Arnon Oliveira (2015) relembra ainda que uma parte da vida musical de Belo Horizonte teve início com a transferência também para cá de diversos grupos vindos de Ouro Preto e que se dedicavam a animar festas nos clubes e salões da antiga capital. Assim, neste primeiro momento da vida cultural da nova capital, o que se percebe é que a vida musical da cidade estava mais ligada aos clubes e salões do que aos palcos e teatros.

A transformação urbana, cultural e social da nova localidade impulsionou a concretização de um ambicioso processo de modernização de Minas Gerais, idealizado pela elite política e econômica local e no qual a arquitetura teve um papel fundamental na ordenação e ocupação do espaço público. De acordo com Carlos Alberto Oliveira (2018), tal processo de modernização caracterizou-se pela reorganização e ressignificação da cidade de Belo Horizonte em três períodos que vão de sua fundação até a década de 1930. No primeiro período, de 1894 a 1910, ocorre a consolidação da mudança da capital do estado, que atraiu trabalhadores de várias regiões de Minas, de outros estados e até imigrantes estrangeiros. Tito Vasquez<sup>10</sup> observa que, apesar do grande afluxo de pessoas, a nova capital excluiu a população pobre do centro construído, onde a primeira população residente constituía-se essencialmente de funcionários públicos (a maioria oriunda de Ouro Preto), construtores e comerciantes.

---

<sup>9</sup> Paisagem sonora é um conceito do educador musical e compositor canadense Murray Schaffer (1997) utilizado para se referir a qualquer campo de estudo acústico. Oliveira trata de fato o ambiente musical de Belo Horizonte como tal (OLIVEIRA, 2015, p.18).

<sup>10</sup> Na tese *Vastos subúrbios da capital* (apud OLIVEIRA, 2015, p.30).



No período de 1910 a 1920, ocorre um segundo impulso de migração para a nova capital, resultante da crescente industrialização puxada pelo desenvolvimento dos setores têxtil, de alimentos e de bebidas. Ao mesmo tempo, os cafés e os espetáculos artísticos tornaram-se presentes na vida social da capital. Arnon Oliveira (2015) observa que, pela mesma razão que patrocinava a construção arquitetônica da nova cidade, o Estado passou a estimular eventos artísticos de cunho tradicionalista e acadêmico, notando-se dessa maneira um direcionamento por parte do Estado também na condução da formação cultural da sociedade belo-horizontina, que buscava se afirmar moderna criando estruturas que possibilitassem uma vida cultural nos moldes dos grandes centros urbanos modernos. Por essa razão, este autor infere que as instituições artísticas criadas nos primórdios da capital foram idealizadas e direcionadas pela administração estatal para uma parcela da sociedade, mais especificamente para aquela que habitava o espaço urbano planejado.

Exemplo dessa intervenção estatal na vida artística e musical belo-horizontina está na história da primeira instituição musical interessada em processos de educação musical em Belo Horizonte: a Escola Livre de Música. Fundada em 1901 pelo maestro Francisco José Flores, esta instituição reunia, sob a direção do maestro, um grupo de músicos e intelectuais que foi responsável pela formação da primeira geração de músicos profissionais de Belo Horizonte. Em sua grade de ensino constava a disciplina “canto coral”, ministrada pelos professores Vicente Felicíssimo do Espírito Santo e Esther Franzen de Lima (OLIVEIRA, 2015, p. 33).

Essa instituição funcionou até 1923, quando se viu impossibilitada de se manter devido a uma grande dívida contraída em razão da aplicação de multa pelo município por obras inacabadas, que fez a Escola perder grande parte de seu terreno como forma de pagamento da sanção. Arnon Oliveira aponta importante reflexão feita por Teresa Castro, em sua tese *A formação da vida musical de Belo Horizonte*, acerca da relação do encerramento de atividades com o desestímulo por parte da administração governamental: "se o poder público teve pouca influência na criação e manutenção dessa escola, definiu o seu fim" (CASTRO *apud* OLIVEIRA, 2015, p.33).

A conclusão de Arnon Oliveira (2015) para esse episódio é a de que não houve um interesse do poder público na manutenção de uma escola de música de iniciativa particular, cujas diretivas não estivessem sob o comando do Estado. Assim, o fechamento dessa escola representou a reestruturação do campo de ensino de música europeia na nova capital, de modo que a força e a fiscalização do poder político pudessem estar bem definidas e fossem

devidamente reconhecidas na história da música da cidade. Tanto que, apenas dois anos após o encerramento das atividades da Escola Livre de Música, foi fundado o Conservatório Mineiro de Música, sem a participação do maestro Flores em seu quadro de professores<sup>11</sup>.

### 1.3 - Para uma capital moderna, um teatro municipal moderno

A partir de 1920, no terceiro período de ressignificação e reestruturação da cidade, a vida pública em Belo Horizonte passou por uma intensa transformação. Os cafés, teatros e cinemas se difundiram pela capital, que passou a atrair diversos eventos culturais. É nesse contexto que a música de concerto e o canto lírico começam a se estabelecer em Belo Horizonte. De acordo com Maletta (2006), em um capítulo tratando da história do Coral Lírico de Minas Gerais, nas três primeiras décadas do século XX ocorreu um rico movimento cultural quando o então Teatro Municipal da cidade (inaugurado em 1909) recebeu diversas companhias estrangeiras para a apresentação de numerosas montagens de óperas e operetas.



Figura 2 - Teatro Municipal de Belo Horizonte. [S.d.]. Fonte: Coleção Tipografia Guimarães<sup>12</sup>.

---

<sup>11</sup> *Ibidem*, p.34.

<sup>12</sup> Disponível em: <[http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/modules/fotografico\\_docs/photo.php?lid=115#](http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/modules/fotografico_docs/photo.php?lid=115#)>.

Nessa vertente, importante mencionar a criação do Conservatório Mineiro de Música na gestão de Fernando de Mello Vianna, em 1925, com a justificativa legal de atender à necessidade de "aperfeiçoamento da cultura artística do Estado", representando o que Arnon Oliveira denominou de academicismo musical patrocinado pelo Estado<sup>13</sup> que, dentre outras consequências, contribuiu para o afastamento da música nas discussões modernistas até a década de 1950 em Minas Gerais. Por outro lado, foi a partir da sua inauguração que tornou-se possível projetar um percurso para a música de concerto e para o fazer musical relacionado a ela, bem como seu papel na vida cultural<sup>14</sup> da nova capital do estado. Um fato relevante é que a formação pretendida pelo Conservatório Mineiro era de cantores e instrumentistas, com ênfase para os pianistas, no que se assemelhava ao Instituto Nacional de Música, no Rio de Janeiro, onde a formação pianística também era priorizada.

Francisco Nunes<sup>15</sup> foi o primeiro diretor do Conservatório Mineiro de Música e graças a sua iniciativa foi fundada, em 27 de junho de 1925, a Sociedade de Concertos Sinfônicos de Belo Horizonte (SCSBH), cuja orquestra preencheu o espaço da música sinfônica na capital até a criação da Orquestra Sinfônica de Minas Gerais, em 1976. Integravam a SCSBH diversos músicos atuantes em pequenas orquestras de Belo Horizonte e professores do Conservatório Mineiro de Música. O maestro Francisco Nunes esteve à frente da orquestra até 1934, ano de sua morte.

A partir da década de 1940, Belo Horizonte passa por muitas mudanças em sua estrutura política, econômica e social. O modernismo ganha novo impulso na cidade com a nomeação de Juscelino Kubitschek<sup>16</sup> para prefeito em 16 de abril de 1940. Como ressalta Oliveira

---

<sup>13</sup> Harnoncourt (*apud* OLIVEIRA, 2015, p.37), quando discute o ensino de música após a Revolução Francesa, afirma que a criação de conservatórios proclamou a interferência do Estado na educação musical (até então, a formação do músico se baseava na relação mestre-discípulo), uniformizando e popularizando o ensino da música. Ainda hoje, através desses métodos, músicos são educados no mundo inteiro para a música europeia e sob esses valores estéticos hegemônicos.

<sup>14</sup> "Considerados os melhores músicos da nova capital, aqueles que compuseram o quadro inicial de professores do 'Conservatório' vinham para Belo Horizonte a convite do governo de Minas Gerais, o que era tido como uma honraria musical." (OLIVEIRA, 2015, p.36).

<sup>15</sup> Francisco Nunes (1875-1934), regente, clarinetista, professor e compositor mineiro. Criado no Rio de Janeiro, foi aluno e professor do Instituto Nacional de Música. (Cf.: <[https://prefeitura.pbh.gov.br/sites/default/files/estrutura-de-governo/cultura/2018/documentos/inventario\\_sumario\\_do\\_tfn.pdf](https://prefeitura.pbh.gov.br/sites/default/files/estrutura-de-governo/cultura/2018/documentos/inventario_sumario_do_tfn.pdf)>).

<sup>16</sup> Juscelino Kubitschek de Oliveira (1902-1976), mais conhecido como JK, foi médico e um dos mais importantes políticos mineiros do século XX. Eleito deputado federal (1934-1937/1946-1950), prefeito de Belo

(2018), a indicação de Kubitschek funcionou para impulsionar o desenvolvimento da capital a partir dos interesses de uma classe política e dos setores industriais, e sua gestão foi a responsável por conduzir um dos planos mais ambiciosos de modernização política, urbanística e cultural do Brasil.

"(...) Rio de Janeiro, Buenos Aires e a própria Belo Horizonte se espelharam no modelo parisiense, em voga até então, pois Juscelino Kubitschek também absorveu os pressupostos de planejamento que estavam vigorando no contexto internacional no momento de sua administração. Se, historicamente, para cidades da América Latina, tal iniciativa de Juscelino não foi uma novidade revolucionária, ela, todavia, representava a continuidade de importação do modelo de modernidade<sup>17</sup> que tardiamente seria conduzido pelo poder público e voltaria a inserir a cidade de Belo Horizonte em seu projeto de origem: a modernidade" (CEDRO, 2006, p.84).

Naquele momento, o interesse das elites mineiras era transformar Belo Horizonte em um importante polo industrial com o objetivo de combater o provincianismo, característica marcante da cidade desde a primeira década de sua existência. Fazendo um paralelo entre a construção de Belo Horizonte e Brasília, Carlos Alberto Oliveira (2018) enxerga nestas grandes obras político-institucionais a necessidade de reformulação simbólica do Estado brasileiro através da instrumentalização e interlocução das culturas urbanas, especialmente àquelas ligadas aos campos da arquitetura, artes e literatura, em narrativas atreladas às noções de progresso e desenvolvimento.

Não se tratava, de certo, de um projeto novo para Belo Horizonte, cidade idealizada para significar o avanço do Estado de Minas Gerais, mas que nos anos 1940 era retratada como se suas características fundamentais (mobilidade urbana, desenvolvimento de setores comerciais e industriais, verticalização e embelezamento) já houvessem surgido obsoletas e ultrapassadas. Não por acidente, as artes e a arquitetura tomaram grande

---

Horizonte (1940-1945), governador de Minas Gerais (1950-1954), Presidente do Brasil (1955-1962) e Senador (1962-1964) (Cf.:< [https://www.ebiografia.com/juscelino\\_kubitschek/](https://www.ebiografia.com/juscelino_kubitschek/)).

<sup>17</sup> Carlos Alberto Oliveira (2018) problematiza essa concepção eurocentrista da modernidade mineira e belo-horizontina, oriunda da noção de centro-periferia que considera a importação de modelos e conceitos como fundamental para o desenvolvimento das cidades brasileiras na primeira metade do século XX. Segundo ele, essa noção traduz uma visão hierárquica e vertical da construção de identidade das cidades latino-americanas que, entre outros efeitos, acaba por omitir narrativas reveladoras do pluralismo e dos conflitos constitutivos da vida em sociedade, e conseqüentemente a construção de uma história descolonizada. Entre outros autores, ele cita o argentino Adrian Gorelik (*La Grilla y el Parque*, 1998), que apesar de considerar incontestável a existência de critérios internacionais na elaboração e ressignificação de Buenos Aires (1887-1936), reconhece que a perspectiva da noção de influência é inútil na tentativa de se entender a cidade como artefato material, cultural e político, na medida em que denota uma dificuldade em se compreender a cultura como algo complexo e dinâmico que tem o poder de se apropriar dos espaços públicos e de defini-los (*ibidem*, p.24).

destaque no projeto modernizador do prefeito para a Capital. Sem deixar de atender demandas tais como a renovação da pavimentação da Zona Central, das avenidas Afonso Pena e do Contorno, Kubitschek atuou para reformar as bases culturais do Estado e integrá-las de uma vez por todas (OLIVEIRA, 2018, p.60).

Como uma das consequências dessa orientação política e ideológica, Arnon Oliveira (2015) ressalta que também os eventos musicais ganham relevo com o aumento expressivo da produção de eventos artísticos como óperas, concertos e peças teatrais. É dessa época também o projeto de criação de um moderno e grandioso teatro no centro da cidade. Para realizar esse intento, mais uma vez Juscelino Kubitschek convocou o arquiteto Oscar Niemeyer<sup>18</sup>, que idealizou um teatro no Parque Municipal ligado à Avenida Afonso Penna por uma extensa passarela de concreto. As obras começaram em 1943, mas foram paralisadas em 1945 alegando-se falta de verbas. Somente em 1955 o arquiteto Hélio Ferreira Pinto foi convidado para redimensionar o projeto original, transformando-o no Palácio das Artes<sup>19</sup>.

Em 1944, o prefeito Juscelino Kubitschek passou a subvencionar a Sociedade de Concertos Sinfônicos, dando-lhe o nome de Orquestra Sinfônica de Belo Horizonte (OSBH). E em 1947 foi criada a Cultura Artística de Minas Gerais, em substituição a outra instituição do gênero já existente na cidade denominada Pró-Arte, que promovia mensalmente concertos de câmara na capital. Arnon Oliveira (2015) afirma que a Cultura Artística foi de extrema importância para que na década de 1950 houvesse um período de florescimento da música de concerto em Belo Horizonte. Apoiada por empresários, comerciantes, políticos e artistas, essa entidade proporcionou à cidade uma série de concertos com a participação de músicos importantes do cenário nacional e internacional. Um piano marca *Steinway & Sons* foi adquirido especialmente para a apresentação de músicos solistas ou acompanhando outros músicos.<sup>20</sup>

---

<sup>18</sup> Oscar Ribeiro de Almeida de Niemeyer Soares (1907-2012), arquiteto e urbanista carioca. Teve como mestre e parceiro de trabalho o arquiteto Lúcio Costa (1902-1998) e considerava o projeto do conjunto arquitetônico da Pampulha - feito a pedido do então prefeito de Belo Horizonte, Juscelino Kubitschek - "o começo de sua vida de arquiteto". Novamente por meio do político J.K., e em parceria com Lúcio Costa, Niemeyer projeta os prédios públicos de outro grandioso projeto inaugurado em 1960: a cidade de Brasília, nova capital do Brasil. A partir dos anos 1960, realiza diversos projetos pelo mundo, consolidando seu prestígio e se tornando o arquiteto brasileiro de maior renome internacional. C.f.: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa431/oscar-niemeyer>>.

<sup>19</sup> Cf.: História da Fundação Clóvis Salgado em <<http://fcs.mg.gov.br/institucional/historia/>>.

<sup>20</sup> Famosa marca de pianos, considerada uma das melhores construtoras de instrumentos para concerto. O piano adquirido pela Cultura Artística ainda hoje encontra-se no Palácio das Artes, em Belo Horizonte (OLIVEIRA, 2015, p.56).

Não obstante todas essas iniciativas políticas em prol da música de concerto, é interessante notar que, entre os anos de 1943 e 1947, ocorreu um hiato na realização de espetáculos corais e líricos na cidade<sup>21</sup>. Até que em 27 de agosto de 1947, por ocasião das comemorações do 50º aniversário de Belo Horizonte, no Cine-Teatro Brasil, houve a montagem da ópera *Cavalleria Rusticana*, de Pietro Mascagni, por iniciativa do barítono Asdrúbal Lima<sup>22</sup>. Este evento foi decisivo na fundação da Sociedade Coral de Belo Horizonte em 1950, entidade cultural criada por um grupo de artistas entusiastas de ópera que tinha como finalidade incentivar o canto lírico e realizar temporadas de óperas na capital, que se tornaram ininterruptas por quase três décadas. Os cantores da Sociedade Coral formaram, segundo Maletta (2006), a base e a maioria de todos os grupos que, a partir de 1971, seriam reconhecidos como o Coral do Palácio das Artes, que em 1979 tornar-se-ia oficialmente o Coral Lírico de Minas Gerais.

#### **1.4 - A prática musical para os palcos**

Em 1948, como não mais havia espaços próprios para a realização de espetáculos teatrais, de dança e de música, essas expressões artísticas (incluindo ópera e a opereta) ficaram à mercê de apresentações esporádicas nos cine teatros da cidade. Ante essa carência de teatro, o então prefeito Otacílio Negrão de Lima, pressionado pela “classe artística”, anuncia naquele mesmo ano a construção de um “auditório popular”. Em 30 de setembro de 1950, foi inaugurado o Teatro Francisco Nunes, e na data realizou-se neste local o primeiro concerto da Sociedade de Concertos Sinfônicos, sob a regência do maestro uruguaio Guido Santorsola.

---

<sup>21</sup> Ernani Maletta (2006) levanta a hipótese de que isso se deveu à desativação do Teatro Municipal, colocado em leilão no início dos anos 1941- na gestão de Juscelino Kubitscheck - e transformado no Cine Teatro Metrópole.

<sup>22</sup> Considerado uma das maiores expressões do teatro lírico da época, Asdrúbal Lima (s.d.) já havia se apresentado em Belo Horizonte por diversas vezes com a Companhia Lírica Italiana nos anos 30, vindo a fixar residência na capital mineira e assim integrar-se à vida cultural e artística de Minas (MALETTA, 2006, p.151).





**Figura 3 - Teatro Francisco Nunes. [S.d.]. Fonte: Divulgação PBH<sup>23</sup>.**

Importante mencionar que em 1951, o governador Juscelino Kubitschek, o prefeito Américo René Giannetti celebraram um convênio que destinaria recursos mensais para a realização de atividades artísticas. Entre outras cláusulas, esse acordo previa a fusão da Sociedade de Concertos Sinfônicos com a Orquestra Sinfônica Estadual, sob a denominação de Sociedade Mineira de Concertos Sinfônicos (SMCS). Essa nova entidade, em parceria com a Sociedade Coral de Belo Horizonte (organizadora de eventos líricos e formadora de cantores e artistas de ópera) e com a Cultura Artística de Minas Gerais (associação empreendedora de eventos culturais), foi a responsável pela realização de numerosas temporadas líricas no Teatro Francisco Nunes, com três a oito óperas por ano, numa média de três récitas por semana, o que indica a existência de um grande público para estes espetáculos. A proximidade dessas três sociedades não se restringia apenas a sua ligação com a música erudita, mas também aos quadros de dirigentes e associados, em grande parte coincidentes.

Essa regularidade das temporadas de ópera, de acordo com Mata-Machado (*apud* MALETTA, 2006, p.152), foi possível sobretudo em razão do apoio pessoal do vice-governador da época, Clóvis Salgado<sup>24</sup> que, também posteriormente como Ministro da Educação e Cultura do então

<sup>23</sup> In: <<https://prefeitura.pbh.gov.br/noticias/prefeitura-seleciona-espetaculos-para-teatros-publicos-da-cidade>>.

<sup>24</sup> Clóvis Salgado da Gama (1906-1978), médico e político mineiro. Como governador de Minas Gerais, deu especial atenção à educação, participando da elaboração de um novo código do ensino primário e favorecendo a criação de numerosos colégios estaduais e cursos nas escolas normais oficiais. Foi um dos fundadores da

presidente Juscelino Kubitschek, cuidava para que os recursos previstos nos convênios fossem devidamente liberados. Sua esposa, a cantora lírica Lia Salgado<sup>25</sup>, também teve importante atuação na realização dessas temporadas, fosse estrelando nos principais papéis em diversas montagens ou realizando intercâmbio com o Teatro Municipal do Rio de Janeiro, de onde vinham, além de solistas, maestros e diretores de cena, os cenários e figurinos utilizados nas montagens belo-horizontinas.

Teresa Castro (*apud* OLIVEIRA, 2015, p.68) aponta como um fato importante para a modificação do cenário musical de Belo Horizonte a federalização do Conservatório Mineiro de Música, em 1950. Ela comenta que essa federalização representou a grande articulação na trajetória de desenvolvimento da produção de conhecimento e ensino de música em Belo Horizonte, fruto de uma conquista política, tal qual observada em sua criação. A partir desse momento, o que se nota é o surgimento de um novo status para os professores de música, que puderam concorrer aos cargos de docentes por meio de concursos públicos, acarretando uma modificação também do status do profissional de música, que se modifica, a partir do seu reconhecimento em pé de igualdade com outras formações profissionais. Além disso, a intervenção estatal se torna mais limitada, já que o concurso público passou a permitir que novas correntes de vanguarda, no que se refere à composição musical e aos processos de musicalização modificassem as linhas diretivas de formação de novos músicos.

Outro fato importante na trajetória da música erudita em Belo Horizonte, lembrado por Oliveira, foi a fundação da Universidade Mineira de Artes (UMA) em 1953, que teve como sua primeira unidade a Escola de Música. A fundação dessa entidade, que contou com a participação das agremiações musicais de Belo Horizonte referidas acima, buscava alcançar o ideal, conforme Teresa Castro (*apud* OLIVEIRA 2015) de se formar uma escola que pudesse oferecer o suporte acadêmico e profissional necessários para a montagem de espetáculos operísticos. A UMA se contrapunha ao Conservatório Mineiro de Música, por possuir um currículo mais flexível, mas com estudos rigorosos para além do ensino do piano.

---

Universidade Mineira de Arte e presidente da Cultura Artística de Minas (Cf.: <[https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/JK/biografias/clovis\\_salgado](https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/JK/biografias/clovis_salgado)>).

<sup>25</sup> Lia Portocarrero de Albuquerque Salgado (1914-1980), cantora lírica carioca. Em 1935, casou-se com o médico mineiro Clóvis Salgado, mudando-se para Belo Horizonte em 1937. Iniciou os estudos de Música na capital mineira, e estreou no Theatro Municipal do Rio de Janeiro com a ópera *La Bohème*, de Giacomo Puccini, na Primeira Temporada Nacional em 1949. Desde então, participou de todas as temporadas do Municipal até o ano de 1972. Foi a única cantora lírica brasileira convidada para participar da celebração do centenário de Puccini na Itália em 1958 (Cf.: <<http://www.academialeopoldinense.com.br/p/cadeira-n-30-lia-salgado.html>>).



À frente da UMA, como professor principal, estava o maestro Sergio Magnani<sup>26</sup>. Oliveira (2015) ressalta que Magnani pretendeu ampliar o universo musical e artístico da cidade, partindo do princípio de que a busca de erudição objetivava uma independência do músico na sociedade, estabelecendo assim uma diferença entre o instrumentista e o músico: enquanto aquele estudava apenas o instrumento e suas técnicas para executar as obras, sem entender o que essas informavam musicalmente, o "músico" deveria ir para além do domínio das técnicas instrumentais, e se aprofundar em estudos musicais de harmonia, análise, composição, como também em disciplinas humanísticas das áreas de história, filosofia, línguas etc. Para Magnani, o profissional da música deveria assumir um papel de cidadão produtor e criador musical, atuando no questionamento da estrutura artística e contribuindo também para a mudança social.

Magnani atuou ainda como regente da Orquestra da Sociedade de Concertos Sinfônicos, da Sociedade Coral, além de ter contribuído para o aperfeiçoamento de diversos solistas de Belo Horizonte e, eventualmente, de outros estados. Dirigiu temporadas líricas que chegaram a exibir 12 óperas num único ano, número que impressiona para os padrões da atualidade, na qual mesmo com toda a estrutura já solidificada da política cultural, as temporadas líricas dos últimos anos têm acontecido com a realização de apenas duas montagens por ano.

Outro importante nome entre as pessoas que ajudaram a construir a história do movimento lírico de Belo Horizonte, e conseqüentemente a do Palácio das Artes, é o do maestro Luiz Aguiar<sup>27</sup>. Ele assumiu a função de maestro de coro da Sociedade Coral em 1964 e trabalhou como *régisiseur*<sup>28</sup> em diversas montagens de ópera nas décadas de 50 e 60. É dele a lembrança de um fato protagonizado pela Sociedade Coral<sup>29</sup> e que significou, em suas palavras, a inauguração (extra-oficial) do Grande Teatro do Palácio das Artes: em uma noite de 1968,

---

<sup>26</sup> Saído da Itália do pós-guerra, Sergio Magnani (1914-2001) chega a Belo Horizonte em 1950 e, de acordo com Oliveira (2015, p. 70), torna-se uma figura fundamental na construção e difusão de uma nova formação musical em Belo Horizonte, tendo contribuído sobremaneira para a formação de músicos cantores e instrumentistas que se dedicaram à execução de óperas.

<sup>27</sup> Luiz Gonzaga de Aguiar (1935-2014), pianista, maestro, compositor, pesquisador reconhecido como um dos maiores especialistas na obra do compositor Carlos Gomes. Ao longo dos 60 anos de carreira, realizou dezenas de montagens de óperas em Belo Horizonte, regeu diversos corais e atuou em produções para a televisão. C.f.: <<https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2014/03/1431538-luiz-gonzaga-de-aguiar-1935-2014---maestro-estudioso-da-obra-de-carlos-gomes.shtml>>.

<sup>28</sup> Diretor de cena.

<sup>29</sup> Entrevista concedida in: Maletta (2006, p.154).

enquanto realizava um ensaio com a Sociedade Coral no Teatro Francisco Nunes para a ópera O Guarani, chegou o engenheiro responsável pela conclusão do Palácio das Artes, Pery Rocha França<sup>30</sup>, acompanhado do governador Israel Pinheiro, com a proposta de fazer um teste de acústica do Grande Teatro, naquele mesmo dia, e também de transferir a apresentação daquela ópera para o inacabado Palácio das Artes.

De acordo com entrevista dada pelo maestro Marum Alexander<sup>31</sup>, regente do primeiro grupo coral vinculado ao Palácio das Artes, a utilização do Grande Teatro ainda em construção na temporada lírica de 1968 foi fundamental para a conclusão das obras do mesmo. Tanto porque artistas e apreciadores do gênero passaram a exigir as providências do governo mineiro naquele sentido, como pela atuação direta do engenheiro Pery Rocha França, que foi presidente da Sociedade Coral e envidou esforços para a implementação do Palácio das Artes. O próprio maestro Marum Alexander foi convidado a integrar a Comissão Especial do Palácio das Artes como assistente técnico, e em agosto de 1970 foi estabelecido o Plano de Trabalho com nova e definitiva reformulação, em que foram inicialmente previstas a instituição de dois corpos artísticos: O Coral da Fundação Palácio das Artes (FPA) e o Corpo de Baile<sup>32</sup>.

O que vimos, assim, é que o panorama histórico no qual se inserem a paisagem sonora de Belo Horizonte do início do século XX e o percurso de criação do CLMG nos revela a existência de diversos arranjos surgidos da relação mista entre iniciativas pessoais e do poder público e que forjaram a construção de uma identidade musical "erudita" de Belo Horizonte. O discurso de modernidade e progresso que influenciou a construção da nova capital, cujo ápice se dá na gestão de Juscelino Kubitschek, também teve impacto na consolidação da arte musical de origem europeia como um projeto de identidade oficial. Nesse sentido, influentes forças artísticas e políticas deram ensejo à projeção oficial do Estado na área musical, que atuou diretamente na criação de uma estrutura que veio a permitir o exercício acadêmico e

---

<sup>30</sup> Pery Rocha França (1911-2000), engenheiro que presidiu a Companhia Urbanizadora da Nova Capital do Brasil (Novacap). Em Minas Gerais, foi presidente da Hidrominas e integrou a Comissão de Construção do Palácio das Artes, além de ter presidido a Universidade Mineira de Arte (UMA). C.f.: <<https://www.hojeemdia.com.br/opini%C3%A3o/colunas/jos%C3%A9-carlos-buzelin-1.332629/rocha-fran%C3%A7a-e-o-pal%C3%A1cio-das-artes-1.368348>>. Era também um dos mais importantes solistas das temporadas líricas de Belo Horizonte (Maletta, op.cit., p. 153).

<sup>31</sup> *Ibidem*, 2006, p.154.

<sup>32</sup> *Apud* Maletta, (2006, p. 155). Entretanto, o art. 24 do Decreto estadual nº. 14.916, de 25/10/1972, que aprovou o Estatuto da FPA, definiu o grupo como uma "instituição complementar" e o denominou, em seu inciso III, como "Corpo Coral".

profissional da música nos moldes da tradição europeia. Dessa forma, o canto lírico e a vocação operística estabeleceram-se na cena musical do estado, atingindo o status de política pública cultural presente há 40 anos na vida dos mineiros.

## CAPÍTULO 2 - TRAJETÓRIA(S) DO (NO) CORAL LÍRICO

Nesta seção tentaremos traçar um perfil amplo e generalizado do CLMG - inclusive a partir de algumas trajetórias particulares - com base em um conjunto de informações levantadas através de entrevistas, observações e pesquisas feitas durante o trabalho de campo. Essas informações trazem um pouco de luz para a compreensão do fazer musical do grupo no contexto cultural da cidade, assim como das interseções que se realizam entre diferentes gêneros e linguagens quando da atuação dos integrantes do coro em outros espaços artísticos e culturais.

Conheceremos um pouco mais sobre o funcionamento da parte institucional do coro e que envolve aspectos como a estrutura física, o funcionamento dentro da FCS e suas implicações burocráticas na estrutura administrativa do estado. Já no tocante ao aspecto humano do grupo, abordaremos aspectos vocais, timbrísticos, de rotina de ensaios e de como o grupo se organiza politicamente para fazer valer os direitos dos cantores e possibilitar a manutenção de um fazer musical que, com a concessão do título de patrimônio histórico e cultural, ganhou o status oficial de tradição e patrimônio no estado.

### 2.1 - A trajetória do CLMG até 2006

O Coral da Fundação Palácio das Artes (FPA), o primeiro de cunho profissional em Minas Gerais, foi criado a partir de um concurso divulgado nacionalmente e seu regime de trabalho era regulamentado pela CLT (Consolidação das Leis do Trabalho), isto é, seus cantores não eram considerados servidores públicos com regime estatutário. Neste início, o trabalho não se limitou ao ensaio de obras musicais de grande expressão, como se realizou também através de aulas de aprimoramento para os integrantes do coral, que abrangiam o estudo fonético das línguas em que se cantava, conhecimentos musicais (teoria e solfejo), técnica vocal, interpretação e expressão corporal.

Marum Alexander afirma em entrevista (*apud* MALETTA, 2006) que o grupo já estava em pleno funcionamento desde o segundo semestre de 1970, antes da data de inauguração oficial do Palácio das Artes, em 13 de março de 1971. Aqui cabe uma curiosa observação: o Coral da FPA não se apresentou nessa cerimônia oficial de inauguração, na qual foram protagonistas o

maestro Isaac Karabtchevsky (já reconhecido nacionalmente) e a Associação de Canto Coral do Rio de Janeiro, sob a regência da maestrina Cleofe Person de Mattos. A apresentação do Coral da FPA no Grande Teatro do Palácio das Artes aconteceu na mesma semana, no dia 17 de março, dentro da programação dos eventos comemorativos.

Ainda segundo o maestro Marum Alexander, a primeira apresentação oficial do Coral da FPA deu-se no Teatro de Sabará, em 11 de fevereiro de 1971 e o repertório do coral era variado, não só com peças consagradas da música de tradição europeia, "como também da popular, nacional e internacional" (MALETTA, 2006, p.158). Mas o Coral da FPA teve vida curta; em 1971, com a saída de Marum Alexander da Fundação Palácio das Artes, o coral foi desativado dois anos após sua instituição, tanto por razões técnicas quanto políticas. Para Amin Féres<sup>33</sup>, então diretor artístico da FPA, o hiato se deu em razão de divergências entre as diretrizes artísticas e administrativas ("muitas exigências dos coralistas")<sup>34</sup>.

Após a extinção desse primeiro grupo profissional, vários grupos corais participaram em montagens líricas realizadas no Grande Teatro, formados a partir da contratação eventual de cantores que cantavam em corais da cidade. O maestro Luiz Aguiar participou ativamente da reunião e preparação dos cantores para essas apresentações, ao lado de Norma Silvestre, então diretora artística do Palácio das Artes e uma das responsáveis pela retomada da atividade coral na instituição. Em 1979, no governo de Francelino Pereira, a Fundação Palácio das Artes passa a se chamar Fundação Clóvis Salgado e, em 19 de abril do mesmo ano, é oficialmente criado o Coral Lírico de Minas Gerais.

O maestro Luiz Aguiar, um dos principais responsáveis pela recriação do CLMG, também foi seu primeiro regente titular. Para os cantores mais antigos do coro, foi o trabalho deste maestro que solidificou a criação do grupo: "eu fui o primeiro regente titular, fundador, criador do coro"<sup>35</sup>. No entendimento de Luiz Aguiar, o CLMG nasceu para ser um coral lírico e apresentar-se com a orquestra em óperas e oratórios. O repertório do grupo foi inicialmente montado a partir do acervo particular do maestro.

---

<sup>33</sup> Amin Feres (1934-2006), cantor lírico mineiro de carreira internacional consagrada, cujo nome figura em obras de referência no assunto, como o livro *A canção brasileira de câmara* (2002), de Vasco Mariz (1921–2017) e o *Dicionário de ópera* (1987), de Charles Osbourne (1927–2017). Foi professor de canto nos cursos de Música da UFMG e da UEMG. C.f.: <<https://movimento.com/artistas-inesqueciveis-amin-feres/>>.

<sup>34</sup> Entrevista in: Maletta (2006, p.160).

<sup>35</sup> Entrevista in: Maletta (op.cit., p.166).

Nos primeiros anos de existência, o CLMG realizou várias apresentações com a Orquestra Sinfônica de Minas Gerais, cuja criação em 1976 foi o marco da institucionalização dos corpos artísticos estáveis<sup>36</sup> para um teatro de ópera, como o Grande Teatro do Palácio das Artes foi pensado para ser. A primeira viagem do coro foi também ao lado da OSMG para a apresentação da ópera *O Morcego*, de Strauss, em Curitiba/PR ainda em 1979.

Em 1980, Luiz Aguiar afasta-se da regência do coro, mas continua trabalhando com o grupo como *expert* em várias produções líricas. Nos primeiros 10 anos de existência do CLMG, Marcos Thadeu e Carlos Alberto Pinto Fonseca<sup>37</sup> sucederam Luiz Aguiar como regentes principais do coro, período em que foi realizada a série Domingo no Parque, considerada pela imprensa da época como a única série ao ar livre com programação constante em todo o Brasil. Destaca-se também nesse período a participação do coro no musical *Vinícius - se todos fossem iguais a você*, no qual o coro pôde mostrar sua versatilidade. A crítica especializada da época elogiava o trabalho do grupo e de seus integrantes, reconhecendo-os como "solistas de elevado gabarito" e que participavam das montagens de ópera "fazendo solos com brilhantismo"<sup>38</sup>. No início da década de 1980, o CLMG continuou a realizar uma série de espetáculos conjuntos com a OSMG e a Companhia de Dança, além de outros parceiros. Também interessante notar a grande participação de artistas mineiros nas produções de 1983, tanto no coro quanto na regência, demonstrando a valorização do artista local.

No aniversário de 10 anos do CLMG, em 1989, a comemoração foi com a OSMG e solistas, sob a regência do maestro Emílio de César, e com preparação do coro feito pela maestrina Ângela Pinto Coelho, que havia se tornado regente titular do coral em 1988. O coro já havia sido regido por nomes importantes da regência no país: Henrique Morelembaum, Sérgio Magnani, Carlos Alberto Pinto Fonseca, Carlos Eduardo Prates entre outros, e já se afirmava

---

<sup>36</sup> "Corpos estáveis são conjuntos profissionais artísticos - geralmente orquestra, coro e corpo de baile - vinculados a uma determinada instituição cultural pública e mantidos pelo poder público; todos com estrutura estabelecida, orçamento aprovado, profissionais concursados ou contratados, para participar de uma agenda de produções culturais durante todo o ano. A ideia da criação de corpos estáveis aconteceu no Theatro Municipal do Rio de Janeiro em setembro de 1931, e foi copiada do Theatro Colón, da Argentina". (VILLALBA, 2016, p.11)

<sup>37</sup> Carlos Alberto Pinto Fonseca (1933-2006), tido como um dos maiores regentes brasileiros e reconhecido compositor para canto coral. Consagrou-se com o Coral Ars Nova, a partir de 1964, apresentando-se em mais de 15 países e arrebatando vários prêmios em concursos internacionais. Grande parte de suas obras e arranjos foram editadas nos Estados Unidos e executada pelos mais importantes corais do mundo. (C.f.: <<https://www.ufmg.br/copi/mendespimentel/carlos-alberto-pinto-fonseca/>>).

<sup>38</sup> Crítica feita pelo cantor e jornalista Wilson Simão no jornal Estado de Minas em 1982 (*apud* MALETTA, 2006, p.168).

pela qualidade técnica e pelo repertório diversificado. O grupo passou a fazer viagens para o interior do estado e para outras regiões do país, realçando o perfil mais artístico de sua atuação.

Na comemoração dos 10 anos, a FCS vivia uma de suas crises e encontrava dificuldades em manter seus corpos artísticos, que já não estavam mais funcionando de acordo com a proposta inicial. "A chamada década perdida dos anos 80", período que representou uma crise financeira na América Latina iniciada nos anos de 1970, mas que só se tornou evidente a partir da segunda metade dos anos 1980 (VILLALBA, 2016, p.58). Essa crise financeira acarretou um problema no final dos anos 80 e começo dos anos 90 para o CLMG que foi o êxodo de músicos para São Paulo e outros centros em que havia melhores condições de trabalho e remuneração.

De fato, entre 1990 e 1992, o financiamento público direto à cultura foi cortado como uma das propostas do programa de desestatização implantado no governo neoliberal<sup>39</sup> de Fernando Collor de Mello, que imobilizou o setor e levou a cultura brasileira à falência. Além disso, Villalba (2016) aponta outro problema que ele define como *neschlinismo*, isto é, o período sob a influência do maestro John Neschling nas esferas sinfônicas do país, que preconizava mudanças nos postos de trabalho na área artística do setor público influenciadas pela lógica da esfera privada:

"A abordagem neschliniana estava ligada à eficiência dentro de um modelo neoliberal transportado da iniciativa privada, conceito antes ligado às fábricas e à linha de produção e que agora seria utilizado na administração pública. Neschling defendia que as orquestras contassem com uma dotação orçamentária, que os músicos perdessem sua autonomia e seus direitos como artistas-trabalhadores em troca de excelentes salários, além da concentração do poder decisório na figura do maestro (LEBRECHT, 2012 *apud* VILLALBA, 2016, p.75).

Márcio Miranda Pontes torna-se o maestro titular do CLMG em 1993, época em que o coro fez algumas viagens, das quais se destacam as apresentações no Theatro Municipal do Rio de Janeiro com a OSMG, e no Festival de Inverno de Campos de Jordão em 1996. Nesta mesma

---

<sup>39</sup> "A ideologia neoliberal contemporânea é, fundamentalmente, um liberalismo econômico que exalta o mercado, a concorrência e a liberdade de iniciativa privada, rejeitando veementemente a intervenção estatal na economia" (CARINHATO, 2008, p.38). A lógica neoliberal, assim, eleva a questão econômica a um primeiro plano e relega a questão social - e consequentemente, os direitos envolvidos nesta discussão [direitos culturais são direitos sociais] - a um simples pano de fundo, submetendo-a à regra geral de restrição de gastos do Estado. (*ibidem*, p. 45).

época ocorreu a montagem da ópera *Pedro Malazarte*, de Camargo Guarnieri, apresentação que se destaca por ter agradado a todos os envolvidos, inclusive os cantores do CLMG. Outro momento marcante dessa época para os cantores foi o *Oratório de Natal* com o maestro alemão Johannes Höemberg, especialista nas obras do compositor Johann Sebastian Bach. Este maestro mandou uma carta à Federação Mineira de Corais elogiando a qualidade do coro e comparando-a a de coros da Europa<sup>40</sup>.

A década de 1990, não obstante os problemas financeiros do estado, representou para o CLMG uma época de intensa produção artística, em que se destaca também a apresentação com o coro da OSESP sob a regência do maestro John Neschling, onde mais uma vez a qualidade do CLMG é considerada a partir da comparação com outro coro. A maestrina do coro da OSESP de então, Naomi Munakata, afirmou que o trabalho conjunto com o CLMG foi o "melhor casamento que o coro da OSESP já havia feito com algum outro coro" (MALETTA, 2006, p. 178).

Nas comemorações dos 20 anos do CLMG, houve a montagem da ópera *A Viúva Alegre*, de Franz Lehár, e no mesmo ano aconteceu o evento considerado pelos cantores como um dos mais significativos da trajetória do CLMG, que foi a montagem da ópera *O Guarani*, de Carlos Gomes. Essa montagem viajou por seis capitais do país. As apresentações conjuntas com a OSMG e a Cia de Dança também foram frequentes nesse período, assim como parcerias com coros importantes da cidade, como o Ars Nova e o Madrigal Renascentista.

Em 2004 o coro participou da gravação do CD com a obra do Padre José Maria Xavier, intitulado *Ofício das Trevas*, sob a regência do maestro Marcelo Ramos. Já os 25 anos do CLMG foram comemorados com a apresentação da cantata *Carmina Burana*, de Carl Orff. Em 2005 inaugura-se uma nova estrutura administrativa da FCS e a regência do CLMG, que era de Charles Roussin, passa a ser de Afrânio Lacerda.

Neste período começa-se a implantar um projeto que representou uma grande mudança na trajetória do CLMG em 2005, efetivada a partir de 2006: a busca de autonomia artística, de

---

<sup>40</sup> Trecho da supracitada carta: "Tive a oportunidade e, posso dizer, o grande prazer de trabalhar com o Coral Lírico de Minas Gerais em duas ocasiões: em dezembro de 1997 com o Oratório de Natal e em agosto de 1998 com a Paixão Segundo São João, ambas obras difíceis, de J. S. Bach. Fiquei bastante impressionado e surpreendido pela qualidade vocal e a inteligência musical daquele conjunto! (...) O Coral reúne espírito profissional com entusiasmo, espontaneidade e disciplina durante os ensaios. (...) Posso dizer com toda franqueza, que o Coral Lírico de Minas Gerais pode ser orgulhoso de seu trabalho e dos seus sucessos, e pode comparar-se com corais respectivos de ópera do rádio na Alemanha e na Europa" (in MALETTA, 2006, p.176).



uma atuação desvinculada da OSMG e com a execução de repertório *a cappella*. Com base em entrevistas com cantores do coro, Maletta (2006) observa que a proposta de repertório de músicas *a cappella* foi executada eventualmente por outros regentes, como Eliane Fajoli e Ângela Pinto Coelho, mas que nunca havia sido uma prioridade como a que passou a ser sob a regência de Afrânio Lacerda. Esse trabalho isolado do grupo também foi uma solução para problemas políticos, econômicos e financeiros do estado, que não estava permitindo a realização de eventos grandiosos e caros como uma ópera.

O CLMG, especialmente no período de 1979 a 1983, sempre foi visto como um corpo de apoio à OSMG e suas temporadas líricas e não tinha uma programação própria. De acordo com o ex-superintendente da FCS, Mauro Werkema<sup>41</sup>, os próprios cantores do coro não tinham interesse em participar de outros eventos que não fossem ópera. Ele cita o caso da montagem do musical *Vinícius, se todos fossem iguais a você*, na qual os integrantes do coro não demonstraram entusiasmo para estar em cena, optando por cantar no fosso junto com a orquestra.

A diminuição da produção de óperas também foi um fator fundamental para a busca da autonomia artística do CLMG. O repertório *a cappella*, por ser mais difícil de ser executado, daria mais visibilidade à competência técnica e artística do coro, assim como permitiu a realização de muitas viagens para o interior de Minas, pois ficaria mais fácil sair em viagem sem a orquestra. Também foi nessa época que a sala de ensaios do coro foi reformada visando oferecer melhores e mais adequadas condições de realização do trabalho do CLMG.

A questão da autonomia do CLMG, a partir da dedicação a um repertório *a cappella*, foi crucial para a sobrevivência do grupo, mas também acarretou uma polêmica envolvendo a identidade do coro e que está sempre presente nas discussões sobre a trajetória do grupo. É sabido que o Grande Teatro do Palácio foi concebido por Oscar Niemeyer para ser um grande teatro de ópera, com todos os requisitos fundamentais que lhe permitem ser assim identificado. De acordo com Mauro Werkema:

"O teatro lírico, na sua concepção arquitetônica, precisa ter fundamentalmente algumas coisas para ser chamado como tal, conforme a própria concepção de Niemeyer, num depoimento dele que eu já ouvi: primeiro oficinas de cenografia, figurino; segundo, corpos artísticos estáveis, a ópera se faz com coral lírico sinfônico, orquestra sinfônica e corpo de

---

<sup>41</sup> Entrevista concedida in: Maletta (2006, p.181).

baile. Então, os corpos artísticos nascem dessa concepção" (MALETTA, 2006, p.183).

A realidade cultural e econômica do país nas últimas décadas do século XX e início do século XXI foram marcadas por momentos de crise e progresso momentâneo, tornando-se possível perceber como o conceito de modernidade que motivou a aplicação de políticas públicas para a cultura foi sendo modificado ao sabor das tendências e vontades políticas. Entretanto, Maletta (2006) enxerga nessa crise a indicação de um caminho necessário a ser trilhado e que, apesar de o Palácio das Artes ter sido construído para ser uma casa de ópera, a atuação exclusiva neste gênero musical causaria o risco de deixar o CLMG subutilizado e sujeito às ações de desmanche pelo estado através do sucateamento de seu aparato cultural.

Maletta ainda afirma que o problema financeiro para a produção de óperas estava intimamente ligado à falta de previsão orçamentária específica para essa despesa, que ficou relegada a parcerias com a iniciativa privada. O que se transformou também em outro problema, já que as produções ficariam à mercê dos gostos particulares dos patrocinadores. Uma alternativa apontada por Lilian Assunção<sup>42</sup>, seria a produção de óperas em formato menor, porque segundo ela produções caras podem chamar público, mas a realização de somente uma ópera por ano não forma público<sup>43</sup>. Então, deveria se investir em espetáculos mais baratos, óperas menores e utilizar cantores do próprio CLMG e de Belo Horizonte.

## 2.2 - "Um coro de solistas"

O CLMG é um dos três corpos artísticos estáveis da Fundação Clóvis Salgado (FCS)<sup>44</sup>, entidade da administração pública indireta do estado de Minas Gerais, e realiza suas

---

<sup>42</sup> Entrevista concedida in: Maletta, (2006, p.194).

<sup>43</sup> Expressão utilizada comumente em nível institucional pela FCS (Cf.: Item 10 dos Objetivos Estratégicos in <<http://fcs.mg.gov.br/institucional/missaovisaovalores/>>). Apesar de não possuir um sentido exato, sua utilização parece abranger tanto a consolidação de um público como a "preparação" do mesmo para a apreciação da música de concerto.

<sup>44</sup> Ao lado da Companhia de Dança do Palácio das Artes e da Orquestra Sinfônica de Minas Gerais. O estado mantém ainda outro corpo artístico, considerado de "elite" não só pelos profissionais da área como também pelos apreciadores do gênero, que é a Orquestra Filarmônica de Minas Gerais (uma entidade de direito privado que recebe, via titulação de OSCIP, parte considerável dos recursos públicos estaduais para a área da cultura). Privilegiada a ponto de contar com uma estrutura considerada de "primeiro mundo" só para ela: "a Sala Minas Gerais começou a ser projetada em 2013, mas a Orquestra Filarmônica já sonhava com a construção desde a

atividades no Palácio das Artes, complexo cultural de 18.500 metros quadrados localizado em área nobre de Belo Horizonte/MG e considerado um dos maiores equipamentos de produção cultural da América Latina. Em seu conjunto arquitetônico, o Palácio das Artes abriga: o Grande Teatro Palácio das Artes<sup>45</sup>, a Grande Galeria Guignard, a PQNA Galeria Pedro Moraleida, e, no Passeio Niemeyer, o Cine Humberto Mauro, a Sala Juvenal Dias, o Teatro João Ceschiatti, a Galeria Mari' Stella Tristão, o Acervo FCS, a Galeria Aberta Amilcar de Castro, a Galeria Genesco Murta, a Galeria Arlinda Corrêa Lima, a MEDIATECA João Etienne Filho e a Arena CEFART (Centro de Formação Artística, com escolas de música, teatro e dança), além de áreas para convivência, dos prédios da administração e das salas de ensaio.



**Figura 4 - Palácio das Artes. (S.d.). Autor: Paulo Lacerda. Fonte: Divulgação FCS.**

---

criação do grupo, em 2008. O investimento foi de quase R\$ 180 milhões" Cf.: <<https://g1.globo.com/minas-gerais/noticia/2015/02/orquestra-filarmonica-de-mg-recebe-novo-espaco-para-concertos.html>>.

<sup>45</sup> É um dos poucos teatros no país com estrutura de palco dotada de elevadores e fosso de orquestra, o que o torna especialmente apropriado para a realização de óperas. Em novembro de 2019, após o fechamento de parceria com a CEMIG, passou a se chamar Grande Teatro CEMIG Palácio das Artes. O CLMG foi o único corpo artístico que participou da cerimônia que oficializou a nova parceria.



**Figura 5 - O Grande Teatro do Palácio das Artes. [S.d]. Autor: Henry Yu. Fonte: Acervo Belotur<sup>46</sup>.**

A FCS estabelece como diretrizes<sup>47</sup> de atuação a missão de promover o desenvolvimento humano e social através da criação, produção, difusão e formação no campo das artes e da cultura, buscando ser uma referência nacional nesse sentido. Não obstante o propósito de garantir a diversidade de linguagens, públicos e conteúdos culturais, seus princípios e objetivos estratégicos sempre mencionam a arte e a cultura num viés tradicional das belas artes (música, dança, teatro, pintura, cinema)<sup>48</sup>. Assim, é comum notar em suas peças de divulgação, digitais ou impressas, ou nos programas dos espetáculos, finalidades como "democratizar o acesso à arte e à cultura", "fomentar manifestações culturais e artísticas", "formar e ampliar público para as diversas áreas artísticas", sendo muito raro essas artes serem descritas como música de concerto, balé clássico, subentendendo-se que se trata de fomentar "a Arte".

<sup>46</sup> Disponível em: <<http://portalbelohorizonte.com.br/roteiros/para-quem-visita-belo-horizonte-no-inverno>>.

<sup>47</sup> Cf.: <<http://fcs.mg.gov.br/institucional/missaovisaovalores/>>

<sup>48</sup> Interessante apontar que o Centro Mineiro de Artesanato, que funciona no Palácio das Artes, é o único espaço do local voltado para as artes populares (apesar do preço exorbitante ali praticado). O site do Palácio não faz menção ao lugar, que possui um site próprio (Cf.: <<http://centrodeartesanatomineiro.com.br/>>).



A estrutura administrativa do CLMG, além dos cantores e de sua atual maestrina titular, Lara Tanaka, conta com uma gerência que organiza todas as atividades burocráticas e artísticas do grupo. Como me disse uma das cantoras em conversa de intervalo, "a gente chega pra cantar e encontra tudo pronto". A gerência - quando as condições financeiras da FCS permitem - tem o apoio de secretária, arquivista e produção, que cuidam de detalhes das atividades a serem organizadas, sendo que o arquivista e o produtor lidam mais diretamente com o trabalho do grupo, pois são encarregados de fornecerem o material e a estrutura física de trabalho do CLMG, como seleção e distribuição de partituras, montagem de palco e divulgação dos eventos. A atual gerente, Celme Valeiras, inclusive já cantou no coral Madrigal Renascentista.

A maior parte das apresentações do CLMG acontece no Palácio das Artes, no Grande Teatro<sup>49</sup> ou nos espaços abertos do mesmo, como o Hall, o Foyer ou o Café. No Grande Teatro, o lugar favorito dos cantores que deram entrevistas para esta pesquisa, acontecem parte dos eventos ao meio dia (Lírico ao Meio Dia) e os concertos noturnos, às 20h ou 20h30. Há também apresentações fora do Palácio das Artes, em igrejas de diferentes bairros da cidade (Série Lírico Sacro) e em horários noturnos, ou apresentações em órgãos públicos do estado, como o Palácio da Liberdade (antiga sede do Governo estadual), CEMIG ou na Cidade Administrativa (atual sede do Governo estadual), em horário comercial.

A rotina dos ensaios depende do volume de trabalho e da dificuldade do repertório. É comum a realização de repertórios diferentes em um mesmo ensaio, especialmente nas temporadas de ópera. Nos últimos anos, a temporada de ópera tem se resumido a duas montagens ao ano, com mais uma ou duas óperas em forma de concerto entre as montagens. O repertório, normalmente, é definido pela Diretoria de Produção Artística da FCS, mas para apresentações mais corriqueiras e fora do Grande Teatro os cantores do CLMG são eventualmente consultados. A maior parte dos cantores do grupo demonstram preferência pelo repertório operístico e também por repertório *a capella* com maior dificuldade musical dentro da tradição europeia, nos quais a especialização e o tecnicismo do fazer musical vocal se sobressaem de modo a conferir ao grupo diferenciação e distinção no meio musical da cidade.

O CLMG possui, de acordo com o atual plano de carreira (Lei nº 15.467/05), 90 cargos de músico cantor, de nível superior, sendo que através do último concurso (2013) foram abertas

---

<sup>49</sup> No biênio 2015-2016, por exemplo, foram realizadas 123 apresentações da Orquestra Sinfônica e do Coral Lírico, com público estimado de 75 mil pessoas (Fundação Clóvis Salgado, 2017, p.40).

43 vagas, das quais 31 foram preenchidas pelos aprovados. Levando em consideração os cantores já efetivados por meio de concursos anteriores, o CLMG ficou com um corpo estável de 59 cantores. Destes, cerca de 3 pediram licença para tratar de assuntos pessoais e 4, exoneração. Assim, o restante dos cargos vacantes vêm sendo preenchidos através da realização de contratos temporários, que muitas vezes se tornam uma das primeiras oportunidades profissionais de um cantor lírico na cidade e no estado.

É o caso de Elias Magalhães, contratado para atuar no naipe de baixos durante a temporada de 2019. Sem ter tido formação musical prévia ou qualquer contato com a música de concerto, aos 15 anos começa a fazer aulas de canto com um professor do ministério musical da igreja católica que frequentava em Conselheiro Lafaiete, cidade localizada a cerca de 100km de Belo Horizonte. Ali foi incentivado a estudar canto lírico, e quando estava perto de fazer o vestibular para a Escola de Música da UFMG, seu professor o incentivou a ter aulas com Lílian Assumpção, cantora do CLMG. Foi aprovado e desde então vem se dedicando aos estudos e trabalhos musicais, o que só pode fazer em razão da existência de um campo profissional em Belo Horizonte, pois se não fosse músico "gostaria de ser médico". Neste ano em que faz seu primeiro contrato com o grupo, revelou que um dos pontos positivos em participar do CLMG é "poder cantar profissionalmente enquanto ainda faço o curso de Música".



**Figura 6 - Foto oficial do CLMG após a posse dos concursados em 2014. Autor: Paulo Lacerda. Fonte: Divulgação FCS.**

Os naipes mais desfalcados nessa situação são o dos baixos e o dos contraltos, que além de sofrerem o peso vocal da vacância dos cargos ocorrida no último concurso, ainda conta com uma certa dificuldade (muito relatada em outros coros, especialmente os coros amadores) em se encontrar vozes graves e apropriadas para compô-los. O naipe de sopranos também precisa de complementação, mas por ser um timbre mais abundante no meio musical local, o preenchimento das vagas não encontra maiores dificuldades. O naipe de tenores está completo, sendo que há dois cantores que já adquiriram o direito de se aposentar, mas decidiram continuar trabalhando.

A sala em que ocorrem os ensaios foi construída especialmente para essa atividade, atendendo inclusive a necessidades apontadas pelos próprios cantores através da comissão do CLMG, que apresentou um projeto elaborado por uma das cantoras, Lilian Assumpção, que também é arquiteta. O referido projeto preocupou-se com o formato da sala (arqueado, como um anfiteatro), iluminação, tratamento acústico e tipos de cadeiras mais anatômicas e confortáveis, possibilitando ficar sentado nelas pelo número de horas necessárias à condução dos ensaios. Isto aconteceu há cerca de 14 anos atrás. Antes os ensaios ocorriam em outra sala da parte interna do Palácio das Artes, com uma estrutura mais precária e menos adequada às necessidades do coro.

A disposição dos naipes na sala de ensaios depende da preferência do maestro ou da necessidade dos concertos e ensaios. Mais frequentemente, naipes graves ficam do lado direito e naipes agudos, do lado esquerdo do maestro. Sopranos e contraltos reclamam quando ficam na frente dos tenores, que cantam numa região muito aguda e normalmente com um volume grande de voz. Dentro dos naipes, há subdivisão entre primeiros (mais agudos) e segundos (mais graves).

Há uma relação de posse dos cantores com seus lugares, especialmente entre os cantores estáveis (concurados), o que já causou desentendimentos quando os lugares são ocupados por outras pessoas (contratados "desavisados", que desconhecem esse detalhe) ou quando há trocas sem uma prévia consulta. As trocas, normalmente sugeridas pelos chefes de naipes ou pelo regente, visam atender as necessidades timbrísticas do grupo, a execução dos repertórios ou a preservação das relações interpessoais.



**Figura 7 - Sala de ensaios do CLMG. 08/04/2019. Fonte: elaborada pelo autor.**

O CLMG apresenta bastante heterogeneidade em sua formação, contando com cantores em idades que variam dos 22 aos 75 anos, oriundos do interior do estado, da capital e mesmo de outros estados. Há um certo equilíbrio de gêneros (até para garantir o equilíbrio timbrístico e de amplitude), não obstante o grupo já ter contado com dois contratenores nos naipes femininos (no último concurso, não foi prevista a possibilidade de contratenores realizarem as provas para os naipes femininos).

A maior parte dos cantores possui formação musical na tradição europeia, seja através do ensino particular (mestres) ou ensino institucional (conservatório e/ou acadêmico). O cargo de músico cantor, segundo a legislação estadual, é um cargo que exige nível superior, porém sem a necessidade de que essa formação seja em alguma área específica. O músico cantor deve assim ser graduado, mas não necessariamente em Música. Existe inclusive uma certa "rivalidade" entre os cantores com esses dois tipos de formação, na verdade uma rivalidade ressaltada mais por quem tem a formação por mestres, isto é, os cantores mais antigos.

Dos que tiveram formação institucional, há os que estudaram em conservatórios no interior do estado (públicos ou privados), ou os que fizeram o curso de formação artística da Fundação Clóvis Salgado (CEFART) (entre os últimos concursados, estes são a maioria). A prática coral de muitos dos cantores começou nos coros dessas instituições de ensino, ou em coros



amadores<sup>50</sup>. Muitos fazem questão de lembrar que foram cantores do Ars Nova, e citar os ensinamentos do maestro Carlos Alberto Pinto Fonseca durante os ensaios. Assim como os que são cantores desde a infância e participaram de grupos tradicionais de coros infantis, como os Canarinhos de Petrópolis, de Itabirito e o de Sete Lagoas. Dos que têm formação acadêmica, há os que possuem bacharelado em performance, formados majoritariamente ou pela Escola de Música da Universidade do Estado de Minas Gerais (ESMU/UEMG) ou pela Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais (EMUFMG), havendo também cantores com formação em licenciatura.

Em relação aos gostos e preferências musicais, sempre é possível perceber por quais gêneros transitam a fruição musical dos cantores do grupo, seja em conversas informais nos intervalos ou mesmo em comentários soltos durante momentos de descontração nos ensaios, e com certeza não se limitam à música "clássica". A música popular, em seus mais variados gêneros, tornou-se referência estética de muitos dos cantores e costuma estar presente nas *playlists* de suas festas de fim de semana. Todos conhecem e cantarolam pelos corredores ou em conversas de intervalo algum sucesso de qualquer gênero popular. Há grupos de cantores do CLMG que, depois de concertos no Grande Teatro do Palácio das Artes, passam a madrugada a cantar sucessos de gêneros populares em bares de videokês, onde encontram um segundo palco.

Alguns têm ou já tiveram carreira solo<sup>51</sup>, sendo esta uma das razões que os levam a abandonar o cargo ou a pedirem afastamento das atividades por um período de tempo. Normalmente, dirigem-se à Europa para estudar ou mudam-se para outras cidades brasileiras que têm mais oportunidades profissionais na área do canto lírico, como São Paulo. Há muitos casos de cantores mineiros que foram para São Paulo e trabalham nos principais corpos artísticos de lá (como o Coral da OSESP e o Coro do Teatro Municipal de São Paulo), ou mesmo para cidades da Itália e da Alemanha, onde existem mais oportunidades de trabalho em corpos

---

<sup>50</sup> Encaixo-me neste caso: foi em Viçosa onde pela primeira vez tive a experiência de cantar em coral, aos 19 anos, e - o mais surpreendente pra mim à época - sem nunca ter tido qualquer formação ou atividade musical prévia. Tornei-me tenor no Coral da UFV, coro universitário regido por Rogério Moreira Campos, bacharel em trompete pela UFMG e que também havia cantado no Madrigal Renascentista. Anos depois, ao me mudar para Belo Horizonte, comecei a cantar no Coro Comunitário da Escola de Música da Universidade do Estado de Minas Gerais (ESMU/UEMG). Foi nessa época, em 2005, que eu soube da existência do CLMG e de seus cantores líricos profissionais.

<sup>51</sup> Uma fala bastante corriqueira da maestrina ao apresentar ao CLMG (principalmente nos concertos de caráter didático) é que se trata de um coral de solistas.

estáveis em teatros de ópera, que lá existem em número muito maior. A Alemanha, por exemplo, conta com dezenas deles.

Bacharéis ou licenciados, a maior parte dos cantores também atua no ensino de canto e/ou musicalização, dando aulas para alunos em instituições particulares ou em projeto social de organizações não governamentais, e também em residência e/ou estúdios particulares. Destes alunos, a maioria estuda canto voltado para os gêneros populares (MPB, *pop*, *rap*), dos quais se destacam também os que se dedicam à música de suas respectivas igrejas, o que nos permite reconhecer as diferentes interseções de gêneros e linguagens no contexto musical da cidade.

Ana Carolina de Paula, cantora do naipe de contraltos, tornou-se professora de técnica vocal do curso de teatro da Escola Livre de Artes da Prefeitura de Belo Horizonte<sup>52</sup> (ELA - Arena da Cultura), espaço de formação artística que se caracteriza por apresentar uma abordagem metodológica amparada por diretrizes como democratização do acesso, diversidade, descentralização, o que a torna mais voltada para aqueles que, de alguma forma, sentem-se excluídos e não contemplados pelos programas culturais de instituições tradicionais, como o Palácio das Artes. Paradoxalmente, Ana relata que sua formação "erudita" foi um fator de prestígio junto aos alunos e uma das razões pelas quais ela acredita nunca ter sido "dispensada", mesmo em tempos de contenção de gastos com pessoal.

É muito comum também cantores do CLMG se dedicarem a reger coros institucionais amadores pela cidade, como é o caso de Paulo Campos, do naipe de tenores, e Judson Freitas, do naipe de baixos. Paulo afirma que esse caminho surgiu após constatar as dificuldades do mercado para o cantor solista, o que o levou a buscar outras opções. Judson também seguiu essa trilha, mas vendo na nova função profissional a oportunidade de colocar em prática suas habilidades para composição e arranjo de peças corais. Paulo observa a existência de um mercado de trabalho muito grande para regência de corais nas igrejas, especialmente as protestantes, que costumam oferecer uma estrutura que permite a prática tanto para fins formativos como para fins litúrgicos.

Há ainda diversos casos de cantores que também são instrumentistas, seja possuindo um conhecimento instrumental mais superficial, seja de instrumentistas com conhecimento em

---

<sup>52</sup> Cf.: <<http://portalbelohorizonte.com.br/o-que-fazer/arte-e-cultura/centros-culturais/escola-livre-de-artes-arena-da-cultura-ela-arena>>

nível de concerto. Alguns começaram o estudo da música e a vida profissional como instrumentistas, e depois passaram para o canto. Desses casos, os mais comuns são cantores que também formação técnica e/ou universitária em outros instrumentos, como piano, trompete, violão, harpa e clarinete.

Mas, "além da música, você trabalha com o quê?" Tal pergunta é relatada por diversos cantores do CLMG quando, em conversas com pessoas que realizam atividades tradicionais no mercado de trabalho brasileiro, estas demonstram certa curiosidade e assombro com o exercício (e por que não dizer, com a própria escolha) da profissão de músico cantor. Tal pergunta ainda costuma ser seguida desta outra: "E dá pra viver como músico?" ou algo fantasioso fora da realidade: "que chique!". Questionamentos como esses demonstram, de certo modo, como a profissão é vista por outros trabalhadores, e não deixa de trazer à tona a "moral" por trás da estória da cigarra e da formiga, e tão profundamente arraigada em nosso imaginário: quem se ocupa da música não "trabalha", isto é, não exerce uma atividade útil para a sociedade.

Integrando um órgão público, o regime de trabalho do CLMG é o estatutário, provido por meio de concurso público<sup>53</sup> e que estipula para o cargo de músico cantor o horário de trabalho em 30h semanais, das quais 3 horas diárias de segunda a sexta são feitas em ensaios no Palácio das Artes a partir das 08h30 da manhã, e a complementação do restante da carga, as outras 3h, ficando como estudo individual, em seu ambiente particular. Essa rotina de trabalho, assim como uma constância diária de ensaios, costuma gerar reclamações por parte dos cantores, em razão do impacto no corpo. Além do desgaste físico a médio e longo prazo, o horário dos ensaios no início da manhã seria inadequado ao exercício do canto lírico, que exige uma preparação física anterior. Obedecendo a uma proteção legal para os profissionais da voz, os ensaios diários de 3h têm um intervalo de 30min, e caso exista a necessidade de ensaio na parte da manhã e concerto à noite no mesmo dia, o dia seguinte fica sem ensaio, com um intervalo mínimo de 12 horas entre as atividades do coral (ensaios e concertos), também previsto dentro da mesma proteção legal.

---

<sup>53</sup> O último concurso de provas para provimento dos cargos de músico cantor do CLMG teve uma etapa eliminatória, com provas objetivas teóricas de português e teoria musical. Além desta, houve outra etapa eliminatória e classificatória com provas práticas, nas quais os candidatos deveriam executar peças corais (determinadas pelo edital, em suas respectivas divisões de naipes), peças solo (dentro dos estilos definidos também no edital), além de leitura à primeira vista (solfejo) e leitura fonética. "Um cargo que exige qualificação acima da média", conforme aponta o texto de justificativa do Plano de Carreira elaborado por iniciativa da Associação dos Músicos Cantores do Coral Lírico de Minas Gerais (AMCOL MG) e apresentado ao governador do Estado em 2018.

Presenciei diversos cantores, em diferentes momentos, afirmarem em meio a conversas variadas que a principal razão que os levaram a optar pelo campo profissional da música de concerto foi o fato de gostar de cantar, e assim realizar um ideal (pós?) moderno que é trabalhar com o que gosta. Segundo Karl Marx (*apud* OLIVEIRA, 2010), o trabalho, em sua dimensão ontológica fundamental (caráter antropológico-universal), é uma "atividade afirmadora da vida, a realização do próprio homem" que "forma a existência dos indivíduos e instaura-lhe um caráter social" (p. 72). É uma atividade essencial no processo de auto-construção do homem, tanto na dimensão subjetiva quanto na intersubjetiva, através da qual ele materializa no mundo suas ideias, inquietações e sentimentos, gerando os bens necessários à existência. Mas essa objetivação do trabalho vem sendo apropriada pelo sistema capitalista de tal maneira no mundo contemporâneo que também gera, por sua vez, um processo de estranhamento em que o trabalho torna-se uma atividade de mortificação, de auto-sacrifício humano<sup>54</sup>.

Na justificativa para o novo plano de carreira, apresentada pelas comissões dos respectivos corpos artísticos à Secretaria de Planejamento e Gestão de Minas Gerais (SEPLAG MG), o não preenchimento dos cargos no último concurso tem suas razões na especificidade das carreiras, que oferecem ao mercado um número reduzido de profissionais, e a remuneração oferecida pelo estado estar abaixo do praticado por outros corpos artísticos no mercado nacional.

Não obstante o CLMG ser reconhecido - pelos próprios cantores e pelos apreciadores de uma forma geral - como um coro de ópera e também um coro sinfônico (que acompanha a orquestra), novas diretrizes de atuação dos corpos - que envolvem o pagamento de um adicional de exibição pública, desde 2014, condicionado à realização de quatro concertos por mês - vêm fazendo com que o CLMG tenha que realizar mais apresentações próprias, o que pede um repertório menos operístico e mais de câmara. Nem por isso a característica funcional do coro desapareceu ou diminuiu, haja vista que a funcionalidade passou a acontecer de maneiras diferentes, seja para garantir o pagamento do adicional, seja fazendo o coro participar de eventos do próprio estado.

---

<sup>54</sup> *Ibidem*, p.80.

### 2.3 - AMCOL MG e a representatividade dos cantores líricos do CLMG

O CLMG conta com uma comissão, composta espontaneamente pelos próprios coralistas, que se reúne para discutir e defender os interesses do grupo dentro da própria instituição. Organizações internas do tipo existiam desde os anos 80, mas eram desorganizadas e desarticuladas politicamente. Elas ganharam novo fôlego a partir dos anos 90 com a entrada de novos cantores por concurso, entre os quais participam desde aquela época até os dias atuais os cantores Wellington Vilaça (tenor), Paulo Campos (tenor) e Judson Freitas (baixo). São eles que nos contam que, para realizar esse trabalho de representação dos interesses do CLMG fora da FCS, em 2007 foi criada a Associação dos Músicos Cantores de Minas Gerais (AMCOL MG), dirigida por chapa formada e eleita dentre os associados.

A associação surge num contexto em que a OSMG se via ameaçada pela política neoliberal do governo estadual de então, que empreendeu uma série de ações para forçar a extinção da OSMG e substituí-la pela OFMG<sup>55</sup>. A Comissão do CLMG entrou na luta junto com os instrumentistas, uma vez que já se ventilava a existência de um plano de desmanche também para o Coral Lírico. Os acontecimentos foram vistos como uma oportunidade de fortalecimento dos corpos artísticos da casa através da união de forças dos grupos e do apoio mútuo em caso de mais ameaças vindas de governos com orientação liberal. Um pouco antes disso, uma das primeiras conquistas da Comissão foi justamente em relação à verba de representação, da qual o CLMG recebia apenas 10% do valor concedido à OSMG (demonstrando a diferença de tratamento entre cantores e instrumentistas) e passou a ser recebida pelo CLMG e promover a justa equiparação salarial.

Atualmente, a AMCOL MG conta com uma assessoria jurídica, que orienta as ações da entidade e cuida de suas demandas nas esferas administrativas e judiciais. Algumas das principais conquistas salariais e estruturais do CLMG aconteceram graças à ação da associação, dentre as quais Wellington lista: 1) Construção da nova sala de ensaios; 2) Elaboração do plano de carreira equiparado para os três corpos artísticos; 3) Concurso de 2001; 4) Concurso de 2014; 5) *Plus* (Adicional de Exibição Pública); 6) Regentes convidados; 7) Ajuda de custo, que foi uma solicitação da Comissão e que acabou sendo concedida para

---

<sup>55</sup> Villalba (2016) descreve detalhadamente esse processo de extinção da OSMG no capítulo 3 de sua tese.

todos os servidores da FCS e; 8) Equipamentos para as apresentações ao ar livre e ensaios de naipes, obtidos através de parceria com a CEMIG (contando aqui com o apoio da OSMG).

A última importante conquista foi a concessão ao grupo do título de Patrimônio Histórico e Cultural de Minas Gerais, através da Lei nº 23.246 de 04 de janeiro de 2019. O referido título, que vinha sendo articulado politicamente pela AMCOL MG desde 2017, além de reconhecer a importância artística e histórica do grupo no contexto cultural do estado, serviu também como estratégia da associação para resguardar o CLMG de possíveis políticas de desmanche de uma política cultural de incentivo à música de concerto que acontece há mais de 50 anos em Belo Horizonte<sup>56</sup>. Tal fato era de conhecimento de todos do Coral, posto que foi discutido e apresentado em reunião da Comissão com os cantores. A concessão do título de patrimônio histórico e cultural foi um dos pontos-chave para as comemorações dos 40 anos do CLMG.

---

<sup>56</sup> Essa mesma estratégia foi adotada pela Orquestra Sinfônica de Minas Gerais (OSMG), quando da tentativa de sua extinção comentada anteriormente. A OSMG foi declarada patrimônio histórico e cultural de Minas Gerais pela Lei nº 20.268 de 17 de janeiro de 2013. Essa lei foi alterada em 2019 para incluir o Coral Lírico.

### **CAPÍTULO 3 - DISCURSOS E IDENTIDADES NOS EVENTOS COMEMORATIVOS DO CLMG: PODER, RESISTÊNCIA E REPRESENTAÇÕES SOCIAIS**

A preparação para o concerto comemorativo dos 40 anos do CLMG tornou-se um dos objetos da perspectiva etnográfica deste trabalho. Essa preparação transcorreu no decorrer do mês de maio de 2019, compreendendo os ensaios rotineiros e gerais assim como a homenagem ao coro na Assembleia do Estado de Minas Gerais (ALMG), feita pelo deputado responsável pela concessão ao grupo do título de patrimônio histórico e cultural. Entre as possibilidades de análise e interpretação, emergiram questões sobre as "identidades" assumidas pelo CLMG e os diferentes usos do "discurso oficial" defendido por ambas as faces do grupo, revelando então situações de poder, luta e resistência no espaço urbano que podem ser melhor compreendidas a partir do arcabouço teórico da arqueologia e genealogia de Foucault. Também houve espaço para perceber a ação de luta e resistência da face associativa do CLMG como uma tentativa de constituir (ou reforçar) seu capital simbólico e consolidar representações sociais, em moldes do que apontam os estudos sobre as relações entre os campos teóricos da psicologia social de Moscovici e a sociologia de Bourdieu.

#### **3.1 - Recomeços**

Oficialmente, as comemorações dos 40 anos do CLMG haviam se iniciado no final de 2018, com a apresentação de um espetáculo que contou com a participação especial da Companhia de Dança do Palácio das Artes (CDPA). Este espetáculo causou um certo desconforto dentro do CLMG, e até mesmo entre os profissionais da produção que trabalham no palco<sup>57</sup>, pois como a montagem cênica colocou a CDPA num lugar mais alto montado sobre os elevadores do palco principal, iluminado e colorido, o CLMG ficou posicionado abaixo, numa parte escura iluminada apenas por arandelas. Para muitos, ficou a impressão de que era um espetáculo da CDPA em que o coro exercia uma função musical secundária.

---

<sup>57</sup> "Este concerto é do Coral Lírico ou da Cia de Dança?!", perguntou-me um dos funcionários do Grande Teatro do Palácio das Artes, quando me dirigia para o ensaio no palco do concerto conjunto.

No decorrer da temporada de 2019, em todos os concertos falava-se dos eventos em que se festejaria o aniversário do coro e da realização do concerto comemorativo, que aconteceria no dia 29 de maio daquele ano. Na data efetiva do aniversário, 17 de abril, a pré-estreia da ópera *O Elixir do Amor* serviu também como um dos eventos comemorativos, e a data foi lembrada pela diretoria de promoção artística, antes do início do espetáculo (que foi aberto ao público, com convidados).

A preparação propriamente dita para o concerto comemorativo teve início no dia 06/05/2019, quando retornamos das folgas decorrentes da montagem da ópera *O Elixir do Amor* e voltamos a ensaiar com o maestro argentino Hernán Sánchez, que já havia trabalhado conosco no início do ano<sup>58</sup>. No dia do retorno, os membros da comissão do coro apresentaram o formato do concerto dos 40 anos, que contaria com a participação de antigos maestros e coralistas, e de cantores de alguns coros amadores da cidade, que executariam conosco a peça final como um momento de conagração e celebração. Para essa empreitada, foi chamado o diretor Ernani Maletta<sup>59</sup> para conduzir a cerimônia, e também foram chamados novamente mais 4 contratados, sendo uma contralto, duas sopranos e um baixo. A comissão também expôs sobre as outras atividades de comemoração e divulgação da celebração (inclusive haveria um especial no programa Terra de Minas, da TV Globo), que aconteceriam não apenas durante aquele mês (como o concerto de homenagem da ALEMG), mas no decorrer de todo o ano.

Para o concerto comemorativo, o repertório escolhido foram três peças corais *a cappella* da tradição musical europeia: *Magnificat* de Mendehlsson, *Liebslieder Waltz* de Brahms e *Mirjam's Siegesgesang* de Schubert. A segunda, a julgar pelo carimbo da Fundação Palácio das Artes, entidade que precedeu a Fundação Clóvis Salgado, há pelo menos 40 anos tinha sido cantada pelo Coral. As peças que seriam cantadas com os coralistas antigos e com os coristas amadores ainda não haviam sido definidas. No dia seguinte, houve a definição do repertório de peças brasileiras que faríamos no concerto de homenagem na ALEMG, o que abriu margem para algumas queixas do grupo, tanto pela escolha das músicas como pela repetição das mesmas nos últimos tempos.

---

<sup>58</sup> Quando nos preparou para os concertos com as obras *Missa da Coroação* de Mozart, *Te Deum* de Mahler e o *Medley Coralico* de Fred Natalino.

<sup>59</sup> Ernani Maletta, maestro, diretor e professor da UFMG, autor do capítulo referente ao Coral Lírico de Minas Gerais no livro *Corpos Artísticos da FCS - Trajetórias e Movimentos* (2006), uma das principais referências dos capítulos 1 e 2 deste trabalho.



Hernán Sánchez é um maestro experiente, que consegue ensaiar o grupo todo ao mesmo tempo de maneira dinâmica e envolvente, utilizando leitura à primeira vista com pouca voz e já trabalhando as articulações e dinâmicas necessárias. A dificuldade do repertório aliada a sua novidade contribuíram para uma dedicação dos cantores do CLMG. Somando-se a isso, uma certa postura do grupo em "vestir a camisa" da instituição diante de maestros e outros profissionais de fora de Belo Horizonte, sendo comum nessas situações pessoas do grupo exaltarem a qualidade do CLMG.

Durante o tempo em que este maestro passou conosco, foi muito comum ouvir de parte considerável dos integrantes do CLMG elogios ao seu trabalho, especialmente por seu conhecimento e competência, que passavam inclusive pelo conhecimento técnico da voz ("ele também é cantor"). No primeiro mês, seu jeito enérgico e intenso de conduzir os ensaios foi estimulante, não obstante o cansaço físico e vocal que o grupo vem manifestando em decorrência da rotina intensa que o coral tem enfrentado há algum tempo, numa época em que "fazer mais com menos" tornou-se uma espécie de lema na área da cultura do novo governo estadual<sup>60</sup>. Foi comum ouvir reclamações de muitos cantores, tanto em conversas esparsas pelos corredores durante os intervalos dos ensaios, quanto em conversas diretas comigo, expressando dificuldades em conciliar a volta à rotina (ensaios matutinos) com outras atividades pessoais, após a montagem da ópera e suas atividades noturnas. Tais atividades costumam durar a noite inteira e terminar após as 23h, dias em que a noite de sono e descanso começa já de madrugada.

Por outro lado, a maestrina titular Lara Tanaka contou-me numa conversa sobre produtividade de ensaio, que quanto mais o coro está cansado, mais esforço físico o maestro tem de fazer para reger, replicando o cansaço. Interessante, porque no dia seguinte a essa conversa, quando saí de sala ao final do ensaio, testemunhei o maestro Hernán Sánchez fazendo uma expressão corporal extenuante: olhando para frente envergando o corpo, abrindo a boca e colocando a língua pra fora.

No dia 14/05/19 fizemos o concerto da série Sarau no Café, sob a regência do maestro Hernán Sánchez. O repertório foi de canções populares argentinas (uma de cunho mais político, com menção à ditadura argentina) e algumas das *Liebeslieder Waltzer* de Brahms, que seriam apresentadas no concerto comemorativo. O maestro, talvez percebendo o receio de alguns

---

<sup>60</sup> Em 2019, tomou posse o novo governador eleito pelo Partido Novo, Romeu Zema.

cantores do coral em apresentar um repertório que ainda estava sendo trabalhado, tranquilizou o grupo quanto à boa apresentação que poderia ser feita fazendo-se o que havia sido ensaiado até então. Tal tranquilidade destoou das exigências que ele havia feito no ensaio do dia anterior, principalmente nas questões rítmicas, o que é considerado um dos grandes problemas do coro (de acordo com os comentários de outros maestros convidados e dos próprios coralistas, quando comparam um naipe com o outro).

Mas no dia do sarau, ele fez um ensaio mais leve e pedia pouco da voz, "só marcando" (uma expressão muito utilizada por ele). E assim aproveitou para explicar que prefere trabalhar de maneira coletiva e gradativa, para que aspectos harmônicos possam ser melhor percebidos e os melódicos bem executados. Neste ensaio, um fato interessante: um dos tenores errou determinada entrada e todos da sala riram; o maestro nos advertiu para não rirmos, pois o próximo a errar poderia ser qualquer um de nós. E num trabalho como o nosso, ninguém gosta de errar.

Pelos comentários de alguns cantores, logo após o concerto do sarau e no ensaio do dia seguinte, a sonoridade do coro estava melhor, assim como as questões rítmicas. A simpatia para com a plateia e a segurança demonstradas pelo maestro colaboraram para a performance considerada por muitos de nós como de boa qualidade. Entretanto, nossa gerente nos chamou a atenção pela falta de atenção que ela notou e que comprometeu nossa resposta à regência do maestro. Houve cantores que, em contrapartida, reclamaram da iluminação do café onde se realiza o sarau, que atrapalha na leitura das peças.

### **3.2 - Homenagem da Assembleia do Estado de Minas Gerais (ALMG)**

No dia 15/05/19 houve o concerto de homenagem da ALMG<sup>61</sup>, no auditório da própria Assembleia, aberto ao público. Foi uma longa cerimônia, em que as poucas pessoas presentes eram ligadas às equipes do deputado João Bosco (AVANTE) e ao CLMG. O deputado Bosco, como é conhecido no meio político, foi o autor do projeto de lei que reconheceu o CLMG como patrimônio histórico e cultural de Minas Gerais, assim como do requerimento que deu

---

<sup>61</sup>C.f.:<[https://www.almg.gov.br/acompanhe/noticias/arquivos/2019/05/15\\_comis\\_cultura\\_homenagem\\_coral\\_lirico.html](https://www.almg.gov.br/acompanhe/noticias/arquivos/2019/05/15_comis_cultura_homenagem_coral_lirico.html)>.

origem à 5ª Reunião Extraordinária da Comissão de Cultura da ALMG, que se destinou a receber, discutir e votar proposições, além de levantar a importância do CLMG por ocasião dos 40 anos de sua fundação.

Apesar do público físico relativamente reduzido, a cerimônia estava sendo difundida ao vivo pela plataforma TV Assembleia (internet e TV) para mais de 400 municípios de Minas Gerais. Excepcionalmente, o Coral permaneceu no palco durante todo o tempo da cerimônia, inclusive durante as falas de diferentes atores em homenagem ao Coral e àquele momento. A performance musical propriamente dita foi dividida em dois blocos, o primeiro com peças do repertório clássico (*Hallelujah*, do Oratório *O Messias*, de Handel; e *Aspra Cruel*, da ópera *O Guarani*, de Carlos Gomes), e o segundo, ao fim da cerimônia, exclusivamente composto de peças da MPB (*Suíte dos Pescadores*, de Dorival Caymmi, arr. de Damiano Cozzela; *Ponteio*, de Edu Lobo e Capinam, arr. do maestro Cláudio Ribeiro; *Medley Milton Nascimento*, arr. Lincoln Andrade, ex-maestro do CLMG, e adaptação de Fred Natalino; *Maria, Maria*, arr. Vinícius Carneiro; e *Medley Carnavalesco*, arr. Fred Natalino). O repertório, nesse tipo de evento, é definido a partir de sugestões e diretrizes de ambas as partes. Lembro-me de, durante um dos ensaios do coro, ter sido colocada como exigência pela ALMG a presença de ópera e de música brasileira (na verdade, música popular).

Em discurso, o deputado Bosco manifestou seu sentimento de honra e a emoção por estar em uma reunião especial para poder homenagear o CLMG e por ter sido o autor da lei que concedeu ao grupo o título de patrimônio histórico e cultural de Minas Gerais. Ressaltou a tradição que o grupo encarna ao se dedicar a um fazer artístico presente em Minas Gerais desde a época do Brasil Colônia, e que por essa razão faz parte da história de todos os mineiros e mineiras. Reportando-se à Presidente da FCS e ao Secretário de Cultura do estado, afirmou que os integrantes do CLMG têm a missão de valorizar o que ele denominou de música "raiz" de Minas Gerais e do Brasil.

Após esse primeiro discurso, houve a abertura para a primeira apresentação musical do CLMG, com a música *Hallelujah*, de Handel. Dessa vez, todos os integrantes do coral foram convocados para este evento, ao contrário da última apresentação feita na ALMG (uma contrapartida para prestigiar um evento político do deputado Bosco), em que a participação foi voluntária e acabou contando com a presença de poucos cantores. O teatro da ALMG tem um palco pequeno e é conhecido no meio musical por ter uma acústica muito seca. Deixa

cantores e maestro no mesmo nível de solo, sem praticável ou pequenas arquibancadas, atrapalhando a visão do maestro pelos cantores e prejudicando a desejada sincronia.

Em sua segunda intervenção, o deputado Bosco entregou o diploma dos votos de congratulações ao CLMG pela passagem de seus 40 anos de fundação. Ele convidou ao palco para receber o diploma a Presidente da Fundação Clóvis Salgado, Eliane Parreiras, o presidente da Associação dos Músicos Cantores do Coral Lírico de Minas Gerais, Wellington Vilaça, e a maestrina titular do Coral Lírico de Minas Gerais, Lara Tanaka. Os quatro tiraram fotos segurando conjuntamente o diploma emoldurado. O deputado fez questão de ler os dizeres do diploma: "Voto de congratulações. A ALMG, atendendo a requerimento da Comissão de Cultura, formulado a pedido do dep. Bosco, congratula-se com o CLMG por seus 40 anos de fundação".



**Figura 8 - Diploma com o voto de congratulações da ALMG. 24/05/2019. Fonte: elaborada pelo autor.**

Após a apresentação da segunda música pelo CLMG (*Aspra crudel*, da ópera *O Guarani*, de Carlos Gomes), o Deputado Bosco passou a palavra para os convidados especiais do evento, no intuito de deixar suas mensagens de congratulações ao CLMG. A primeira a falar foi Vera Pape que, ao ser anunciada como Presidente do Sindicato dos Músicos de Belo Horizonte, iniciou o discurso marcando o território de sua atuação sindical e corrigindo o Dep. Bosco: "É Sindicato Estadual dos Músicos". Após os cumprimentos ao grupo aniversariante, usou parte

do discurso para fazer crítica ao decreto do presidente da república liberalizando o uso de armas, dizendo que ao invés disso, deveria se valorizar "a arte". Lembrou das dificuldades da carreira de músico ("está difícil para os artistas não viverem, mas sobreviverem mesmo"), e que apesar de elogiar o trabalho de formação de público da FCS, acredita que há ainda muito a se fazer, usando para justificar sua opinião os números de conservatórios existentes na França, querendo com isso mostrar que estamos aquém do ideal considerando os tamanhos de nossa cidade e estado.

O próximo convidado foi Wellington Vilaça, músico cantor do CLMG e que naquele momento passou a se manifestar como presidente da Associação dos Músicos Cantores do Coral Lírico de Minas Gerais (AMCOL MG). Wellington já participa há muito tempo das comissões do CLMG e das diretorias da AMCOL MG, exercendo importante papel político no grupo. Em seu discurso, ele enalteceu o trabalho do Coral Lírico e de todos os que colaboram para sua existência e atuação dentro da FCS ("temos uma diretoria, nossos regentes, para fazer com que chegue ao público o melhor que podemos oferecer"), assim como de autoridades e entidades parceiras, "já que não se faz tudo sozinho".



**Figura 9 - Deputado Bosco (AVANTE), Wellington Vilaça (AMCOL MG) e o CLMG no Teatro da Assembleia. 15/05/2019. Autor: Willian Dias. Fonte: Divulgação ALMG.**

Aproveitou o ensejo para lançar o selo comemorativo dos 40 anos do CLMG, que é uma espécie de placa comemorativa com a inscrição da data de aniversário do grupo, e que deve ser afixada no corredor formado pelo passadiço que leva ao palco, ao lado de outros selos comemorativos. Nesse momento, passou a falar pelos corpos artísticos da Fundação Clóvis Salgado para relembrar das dificuldades econômicas e políticas que atingem a área cultural, em que recursos foram cortados acarretando insegurança para os artistas profissionais mantidos pelo poder público. Ao mencionar a qualidade e a dedicação dos cantores do Coral Lírico, ressaltou o papel do grupo na representação de uma classe inteira ("somos a voz da Música no estado de Minas Gerais"). Finalizou a sua fala colocando uma questão político-administrativa bastante presente na nova administração, e ao mesmo tempo uma prova de reconhecimento do valor do grupo: "a gente já faz mais com menos há muito tempo".



**Figura 10 - Selo Comemorativo dos 40 anos do CLMG. 24/05/2019. Fonte: elaborada pelo autor.**

O deputado Bosco convidou a maestrina Lara Tanaka e a presidente da FCS, Eliane Parreiras, para fazer a entrega do selo comemorativo dos 40 anos do CLMG. Após a foto com o selo e a leitura do texto gravado, ele pediu que a presidente Eliane Parreiras permanecesse no palco, para proferir suas palavras, representando não só a FCS, mas também o Secretário de Cultura e do Turismo de MG.

Primeiramente a presidente da FCS disse que ficaria ao lado do deputado, dividindo púlpito e microfone com ele (ao contrário dos demais convidados, que foram para outro microfone no



centro do palco), para que pudesse olhar para o "coral" enquanto falasse. Cumprimentou as autoridades presentes e agradeceu o trabalho que cada um deles, em sua área de atuação, vem fazendo pela cultura e pelo grupo aniversariante. E fez um cumprimento que disse ser "muito especial" ao CLMG, fazendo questão de cumprimentar a cada um dos cantores: lembrou que alguns ela já considera como amigos de longa data (é a 3ª vez que ela trabalha na FCS), e com outros a relação é mais recente.

Ressaltou a importância não só do corpo artístico para a FCS e para o estado de MG, mas também a de cada um dos cantores, que fazem um trabalho coletivo, mas que depende do empenho de cada um. Lembrou de quem está por detrás do CLMG, que não estão no palco, mas estão garantindo que isso seja ofertado para a sociedade: a gerente Celme Valeiras, a diretora Cláudia Malta, a equipe da diretoria artística, toda a equipe da FCS, que fazem um esforço permanente para que a cultura esteja acessível para toda a sociedade. Ela então faz questão de ler o discurso que preparou, apesar da liberdade da fala introdutória, julgando ser importante registrar aquelas palavras:

É com grande alegria que estamos aqui hoje, para comemorar esse momento tão importante na história do CLMG. São 40 anos de uma bela trajetória, que se confunde com a própria jornada da FCS, instituição que por quase cinco décadas tem se dedicado à promoção da arte e da cultura em suas diferentes linguagens e desdobramentos. Essa singularidade de atuação é o que nos permite oferecer ao público uma programação que se desdobra, se transforma e se atualiza. Assim, seguimos uma importante missão que se baseia em três diferentes pilares: o da oferta cultural, tendo o Palácio das Artes como um dos complexos mais importantes do país, abrigando uma programação variada em todas as linguagens artísticas, além de espaços como o Câmera Sete e a Serraria Souza Pinto.

Além dessa oferta cultural, nós temos a formação artística liderada pelo CEFART (Centro de Formação Artística e Tecnológica), centro que há mais de 30 anos promove a formação artístico-cultural e a Área de Produção e Criação Artística, que é um coração da FCS. É nesse pilar que estão a OSMG, a Cia de Dança do Palácio das Artes e o protagonista da noite, o CLMG. Nesses 40 anos de história, o grupo se firmou como um dos grupos mais importantes do estado. A história do coral começa quase duas décadas antes de sua fundação oficial. Surgia, ainda na década de 50 a Sociedade Coral de BH, reunindo um grupo de cantores líricos e entusiastas da ópera para incentivar a arte lírica e realizar temporadas operísticas na cidade [o que se tornou uma vocação mesmo de BH; uma vocação, uma tradição]. O tempo passou, vários ajustes institucionais foram feitos, até que em 17/04/1979 era criado oficialmente o CLMG, primeiro coro profissional do estado. Àquela época, o grupo se dedicava a interpretar repertórios de ópera especialmente ao lado da OSMG.

Mas, como o canto coral é uma das tradições artísticas mais significativas do nosso estado [isso que eu tava falando da vocação, da tradição], não

demorou muito para que o CLMG olhasse adiante, ampliando seu repertório, diversificando suas apresentações e com uma contribuição imensurável para a valorização do canto coral em MG [o impacto é extraordinário do ponto de vista da valorização do canto coral em MG]. Grandes compositores de Minas e do Brasil sempre são lembrados pelos nossos coristas em diferentes concertos. O repertório do CLMG contempla ainda composições sacras, obras barrocas, óperas [claro!] e uma diversidade de composições, as quais os nossos artistas se dedicam a estudar e a interpretar sempre com perfeição [isso é muito importante a gente destacar, como a Vera falou: o que é uma atividade profissional artística, requer de dedicação, estudo, comprometimento, de entrega, e por isso realmente nossos imensos parabéns e reconhecimento ao que é feito cotidianamente por vocês]. Democratizar essa tradição tão valiosa é garantir que mais pessoas [incluídas aí as novas gerações] tenham acesso a essa arte.

Agradecemos à Comissão de Cultura da ALMG, por meio do seu presidente, Deputado Bosco, a importante homenagem ao CLMG. Essa felicidade de hoje se soma à celebração do título tão desejado por todos nós de Patrimônio Histórico e Cultural do Estado, concedido ao CLMG também por sua iniciativa, e que é um reconhecimento muito merecido, então essa felicidade se soma a isso. Esse é sem dúvida um dos melhores presentes que tem o CLMG no ano em que completa seus 40 anos de atuação. Agradecemos em nome de toda a FCS esse importante reconhecimento. Agora, as vozes de Minas que sempre cantaram repertório do mundo, são, também oficialmente, as vozes que cantam as histórias, as culturas e as tradições do povo mineiro. Parabéns CLMG, vida longa, contem comigo, contem com minha dedicação, um salve!

O deputado Bosco agradeceu a mensagem da Eliane Parreiras e após passou a palavra à regente titular do CLMG, a maestrina Lara Tanaka, para suas considerações e também o comando do CLMG para a próxima apresentação. Lara agradeceu a presença de representantes e autoridades e disse que era um momento importante para os integrantes do CLMG e agradeceu a presença de todos por estarem compartilhando daquele momento. Para ela, seria impossível comemorar os 40 anos do Coral Lírico sem lembrar o nome do maestro Luiz Aguiar, que em seus dizeres tanto contribuiu para a efetivação e manutenção deste grupo durante toda sua vida com muita dedicação e muita paixão [eu sei que tem uns coralistas antigos aqui e que lembram dele com muito carinho].

Em dado momento, ela passa a ler seu discurso e a fazer pequenos comentários (conforme transcrição abaixo):

Desde sua instituição, o CLMG é referência tanto por seu pioneirismo quanto por suas extensas e significativas atividades artísticas. Nesses 40 anos de existência, o CLMG vem divulgando um amplo repertório não somente operístico - que é sua marca principal - mas um vasto repertório de obra sinfônico-corais, peças camerísticas de vários estilos e compositores, desafiando e afirmando a cada momento, a cada novo concerto, a grande



capacidade de nossos excelentes cantores e pianistas [acompanhadores-arranjadores] (fazendo menção, com um olhar, para Fred Natalino). É importante ressaltar também que o CLMG tem alavancado vários cantores que migraram para outros grandes coros, em outras capitais e até mesmo em outros países, não somente como coralistas, mas como solistas também.

O Coral Lírico tem atuado na missão de divulgar a boa música coral para vários públicos, sendo formador de plateia em diversos ambientes em nossa capital, cidades vizinhas e outros estados, sempre recebendo grande reconhecimento por todos os lugares em que se apresenta. Durante esses anos, a FCS [que no próximo ano completa 50 anos] tem provado sua exímia atuação no cenário cultural de MG, resistindo a todas as dificuldades em prol da arte cênica, das artes visuais, da dança e da música, trazendo para o público mineiro uma diversificada programação artística.

Ela encerrou sua homenagem parabenizando a todos os presidentes que já passaram pela FCS, todos os diretores, os gerentes, os maestros que passaram também; os cantores, os pianistas, os preparadores vocais, as secretárias, os arquivistas, os produtores e todos os demais servidores que contribuíram e continuam contribuindo, com tanto amor e dedicação a esse importante instrumento cultural e artístico que é o CLMG. E como membro desse coral, ela manifestou o desejo de que o CLMG continue atuando como um importante instrumento, não somente para o estado de MG, mas também para o Brasil, para que este seja reconhecido "como um país de grande cultura."

O deputado Bosco retoma a palavra para anunciar a última parte da apresentação final do CLMG, só com músicas brasileiras. Terminada a apresentação, o deputado parabenizou o CLMG e anunciou o fim da reunião. Agradeceu à maestrina, a todos os integrantes do coral, ao Fred Natalino e aos milhares de mineiros que acompanharam a transmissão do evento.

### **3.3 - Etapa final de preparação do concerto dos 40 anos**

No dia 16/07/19 a nova presidente da FCS, Eliane Parreiras, fez uma reunião com os funcionários para se apresentar melhor aos que ainda não a conheciam e explicar a nova estrutura da área de cultura (implantada com o novo governo 2019-2022), e de que maneira a FCS se enquadrava nessas novas diretrizes e estratégias artísticas, financeiras e de marketing. Em sua fala transpareceu muito conhecimento do funcionamento do Palácio das Artes e das estratégias num mercado bancado por parcerias e patrocínios, já que não há investimentos diretos do Estado.

Na retomada dos ensaios da semana, e logo no começo do ensaio de segunda, Hernán Sánchez parecia mais relaxado em sua comunicação com o coro, e disse algo que deu a entender que o ensaio da sexta-feira anterior (no qual eu não estava presente) havia sido muito "pesado" ("três horas de Mendelsohn!"). Ele também falou a mesma coisa diretamente comigo durante o nosso intervalo.

Em uma das pausas no ensaio do dia seguinte, Hernán disse que o trabalho do coralista é mais difícil que o do solista, pois este tem mais liberdade na linha de canto, enquanto o coralista tem por obrigação ser mais preciso ritmicamente e em conjunto. E que a preparação de um coro é mais difícil que de uma orquestra, porque esta consegue preparar um repertório em três dias, enquanto um coro demanda mais tempo, pois além das notas da melodia, existe letra, retórica, intenção e outras particularidades de um trabalho vocal.

No dia 27/05/19, o ensaio já foi no palco, e com um clima mais tenso: a peça *a cappella* (sem acompanhamento) mostrou considerável insegurança de todo o grupo. Hernán Sánchez deu dicas de como segurar a afinação e combinou gestos dentro de sua regência (com as mãos). Insistiu naquilo que vinha ressaltando desde o começo: precisão rítmica e agógica, além de que fizéssemos mais contato visual com ele, esquecesse um pouco as partituras ("o fetiche da partitura") e nos preparássemos para o inesperado, não contando apenas com o estudado. Já na direção cênica, Ernani Maletta nos comunicou que o projeto de Iluminação pensado para o espetáculo não poderia ser executado porque a casa não teve recursos para arcar com os custos. Conseqüentemente, a movimentação cênica teve que ser cortada em algumas partes, especialmente nas valsas de Brahms.

Ao final do ensaio, Paulo Campos e Wellington Vilaça, dois dos membros da Comissão do CLMG e da diretoria da Associação dos Músicos Cantores do Coral Lírico de Minas Gerais (AMCOL MG), deram mais detalhes sobre a participação dos antigos maestros, ex-coralistas do CLMG e cantores de coros amadores na comemoração da noite, ressaltando a importância de, após o concerto, irmos recebê-los no *foyer*<sup>62</sup> e fazer uma breve confraternização, num clima festivo e acolhedor. Informaram que houve grande interesse dos cantores de coros amadores da cidade, sendo que a procura foi bem maior que a oferta (havia uma reserva de 350 lugares para o evento).

---

<sup>62</sup> Recinto dos teatros onde os espectadores aguardam o início ou reinício de um espetáculo.

No dia 28/05/19 aconteceria o concerto da série Lírico ao Meio Dia que, assim como em outras ocasiões dessa série, funciona como uma espécie de prévia do que será o concerto da noite seguinte, já dentro da série Lírico em Concerto. Dada a importância do concerto comemorativo, esse concerto matutino também serviu como um ensaio pré-geral da noite do dia seguinte. A movimentação no palco, que aconteceria para acomodar os cantores em formações de acordo com os timbres e as peças a serem executadas, foi limitada para não causar maiores problemas com o a montagem do palco.

O maestro Hernán Sánchez passou apenas partes das músicas que considerava críticas, pedindo para pouparmos a voz. Após, Ernani Maletta veio nos apresentar sua concepção cênica da cerimônia do concerto. Ele lembrou as posturas que deveríamos ter em palco: brilho no olhar; sorriso no rosto; feição de quem está com uma grande vontade de se apresentar, um "tesão" em se estar no palco; o peito aberto, "a postura de deus, do deus que se apresenta aos mortais" de maneira solene. Ele ainda nos explicou que a pose do personagem Superman no filme ou da cantora Beyoncé no palco representa uma postura de potência. O uso de estantes, ao invés de partituras nas mãos, facilita a postura com o peito aberto, como artistas no palco.

Ao final da sua exposição sobre o momento do concerto, entradas e saídas e demais movimentações em palco, ele ainda nos lembrou que deveríamos estar atentos aos gestos e intenções do maestro, em termos de execução e interpretação, com a maior prontidão possível. Reforçou ainda a ideia do estar no palco, de comemorarmos o lugar que ocupamos no CLMG, de fazermos parte da história do CLMG e sobre o que seria comemorado naquela noite, e de como representamos um lugar que muitos dos coralistas amadores sonham em estar. E parece que ao notar cansaço e um certo desânimo em componentes do grupo, fechou sua explanação com uma fala que deixou todos calados por alguns instantes: quem não estivesse a fim de estar naquele lugar, deveria procurar outra coisa para fazer. Para estar ali, ser do coro, deveria ter tesão e alegria por poder participar de um grupo tão importante para BH, MG e o país.

### 3.4 - O Concerto dos 40 anos

Na noite do dia 29/05/19, momentos antes do concerto, notei que os cantores, de uma maneira geral, aparentavam alegria e boa disposição, sem transparecer a ligeira insegurança que se costuma notar antes de concertos com repertório difícil como aquele. Após fazermos o vocalize e recebermos as orientações para o acesso ao palco, Ernani foi à sala dar os últimos esclarecimentos quanto à iluminação disponível e as possibilidades de movimentação em cena em função daquela disponibilidade. Imediatamente após o terceiro sinal, estávamos a caminho das coxias do Grande Teatro do Palácio das Artes, e nos preparando para entrar no palco.

Faltavam poucos minutos para a entrada em cena do Coral Lírico de Minas Gerais. Um dos cantores conseguiu olhar a plateia da coxia e disse que a casa estava bem cheia. Enfileiramos-nos para organizar a entrada, pensada especialmente para aquela apresentação. Enquanto isso, o diretor Ernani Maletta parecia estar prestes a encerrar o discurso<sup>63</sup> de abertura da "cerimônia-concerto", o que pude sentir através de um tipo de excitação vinda do público, como se estivessem adivinhando que o espetáculo estava prestes a começar. Quando os assistentes de palco sinalizaram para a entrada do coro, Ernani Maletta estava acabando de convidar para adentrar ao palco "os atuais integrantes do Coral Lírico de Minas Gerais, patrimônio histórico e cultural de Minas Gerais".

Muitas e muitas palmas, em quantidade que não me lembro de ter ouvido antes, esfuziantes, com parte do público de pé, num clima visivelmente comemorativo. Após Ernani convidar o maestro Hernán Sánchez para se juntar ao CLMG e apresentá-lo ao público lendo seu currículo, o telão desceu sobre o palco com uma imagem: era a pintura *Madonna do Magnificat*, do pintor renascentista italiano Alessandro Botticelli. Ernani passou a descrever a cena representada pela imagem, na qual a Virgem Maria, com o menino Jesus e cercada de

---

<sup>63</sup> Neste discurso, Ernani Maletta fez um breve histórico das origens do CLMG, afirmando ser o grupo herdeiro de uma tradição cultural de imensa produção musical em Minas Gerais, que remonta à época da colônia, o que demonstra como a música vocal/coral sempre esteve presente na vida das cidades mais antigas de MG. Em Belo Horizonte, o primeiro teatro da nova capital já executava produções operísticas em 1906. Essa tradição teve continuidade com a criação da Sociedade Coral de Minas Gerais na década de 50. É dessa linhagem que nasce o CLMG, idealizado e constituído pelos integrantes da Sociedade Coral, em sua primeira formação no ano de 1971 como o Coral Lírico do Palácio das Artes, e posteriormente recriado em 1979 como o Coral Lírico de Minas Gerais.

anjos, escreve um canto de glória ao Senhor, o Magnificat. Com a imagem e sua descrição<sup>64</sup>, Ernani queria ilustrar para o público o teor da história que inspirou a composição de *Mein herz erheben Gott, den Herrn* (Meu coração engrandece a Deus, o Senhor), de Felix Mendelssohn.

Em seguida à execução da peça, enquanto o público aplaudia (de maneira quase solene, talvez pelo clima mais triste da música de cunho religioso), o maestro Hernán Sánchez se retirava e o CLMG mudava sua formação no palco. O telão começou a descer e Maletta passou a falar da versatilidade do CLMG, que inicialmente era um coro apenas de ópera, e com o tempo passou também a ser um coro sinfônico e camerístico, incluindo em seu repertório canções populares brasileiras e se apresentando junto de grandes nomes desse gênero musical, como Milton Nascimento. Com o telão já por sobre o palco, via-se a pintura Amor sacro e profano, de Tiziano Vecelio (1514).

A descrição interpretativa apresentada pelo condutor da cerimônia é de que se trata das duas versões de Vênus, a deusa do amor: a Vênus celeste e a Vênus terrena, com o cupido entre elas, a mexer nas águas. Com essas imagens e referências oferecidas ao público, foi anunciada a próxima obra que seria executada pelo CLMG: *Geistliches Lied*, de Brahms<sup>65</sup>. Ernani explica que as valsas foram compostas como uma forma do compositor extravasar o amor platônico que sentia por Clara Schumann, esposa de seu melhor amigo. Esta peça teve acompanhamento de dois pianos, que foram tocados por Fred Natalino (correpetidor do CLMG) e por Cenira Schreiber (pianista da OSMG).

Ao entrar no palco para apresentar a terceira e última música, *Mirjams Siegesgesang* (O canto triunfal de Míriam), de Franz Schubert, Ernani falou da importância de se ter corpos artísticos como o CLMG, que conta com músicos de qualidade para dar vida às obras de compositores que, para ele, são tidas como verdadeiros monumentos na cultura ocidental. Ainda que anteriormente ele tenha ressaltado que o Coral Lírico também inclui a música popular em seu repertório, ao mencionar "monumentos da cultura ocidental" o discurso oficial aponta para a

---

<sup>64</sup> A justificativa dada por Maletta para a utilização de imagens da Renascença para ilustrar peças do Romantismo foi econômica: não pagar direitos autorais. Entretanto, para o mesmo fim ele poderia utilizar imagens menos antigas e também isentas de taxaço de direitos. É bem provável que questões estéticas estivessem por trás dessa escolha, num tipo de associação entre as "belas artes" que pudesse ser facilmente assimilada pelo público.

<sup>65</sup> Essa segunda obra teve uma reação mais calorosa do público, aparentemente por serem peças musicais com leveza melódica e rítmica que geralmente causam esse tipo de reação por parte dos ouvintes. Foi assim nas duas oportunidades anteriores a esse concerto nas quais apresentamos tais peças.

visão hegemônica da música de concerto de tradição europeia, que como tal ocupa um espaço mais importante em relação a outras formas de manifestação musical e artística.

Essa visão justifica, segundo sua fala, a importância de se manter corpos artísticos desse nível, que também existem em grandes cidades do mundo, como Nova York, Berlim, São Paulo e Rio de Janeiro, que seria a mesma de se manter acervos e exposições em museus, de se ter boas e muitas bibliotecas, de se dar educação para todos. Ou seja, a arte musical ocidental como algo fundamental para a sociedade brasileira - e mineira - para que esteja em pé de igualdade com os grandes centros culturais e econômicos.

Ernani aproveitou para falar da carreira artística proporcionada pelo CLMG, que exige uma formação sólida e um constante aperfeiçoamento para dar conta das exigências técnicas e fisiológicas que o trabalho vocal e lírico em grupo exige. A manutenção de um grupo com essa competência artística, segundo ele, gera uma cadeia cultural e econômica da qual o estado de Minas Gerais não pode prescindir, e foi por essa razão que o CLMG recebeu o título de Patrimônio Histórico e Cultural de Minas Gerais.

Como ilustração da obra *Mirjams Siegesgesang*, de Franz Schubert, o telão exibia a pintura *A canção de Míriam* (séc. XVII, s.d.), de Luca Giordano<sup>66</sup>, onde segundo a descrição do diretor, Míriam, irmã de Moisés (que na infância havia profetizado que sua mãe teria um filho que libertaria os judeus), após passar pelo mar vermelho cercou-se de mulheres e crianças, começou a tocar tamborim e a entoar um canto de louvor. Essa peça teve o solo de Andréa de Paula, soprano dramático reconhecida entre os cantores líricos de Belo Horizonte por ser dona de uma voz "grande" e potente, que arrancou aplausos entusiasmados da plateia.

A partir daqui, o concerto transformou-se em festa de comemoração. Foram chamados ao palco os ex-regentes e ex-cantores para receberem homenagens e, junto com os atuais integrantes do CLMG, cantarem o *Medley Corálico*, um arranjo de Fred Natalino que reúne trechos de diversas óperas famosas, como *Macbeth*, *Aída* (Verdi), *O navio fantasma* (Wagner) entre outras. Como muitos dos presentes no palco não se viam há muito tempo, a execução do arranjo aconteceu em meio a cumprimentos e abraços. Lembro-me da presença de Afrânio Lacerda, Lincoln Andrade, Ângela Pinto Coelho (ex-regentes), Jacques Diogo, Antônio

---

<sup>66</sup> Luca Giordano (1634-1705), artista italiano famoso pela rapidez com que pintava e pela quantidade de obras que produziu no decorrer de sua carreira. Trabalhou em cidades como Nápoles (onde nasceu), Florença, Madrid e Roma. Cf.: <<https://www.wikiart.org/pt/luca-giordano>>.

Marcos Baptista, Bruno Thadeu (ex-cantores). O palco do Grande Teatro do Palácio das Artes ficou pequeno.



**Figura 11 - Ex-cantores e ex-regentes no palco com o CLMG em 29/05/2019. Fonte: Arquivo AMCOL MG**

E encerrando as festividades daquele concerto comemorativo, aconteceu o momento que muitos integrantes do Coral Lírico consideraram o mais impactante da noite: diversos cantores de coros amadores, que estavam na plateia assistindo ao concerto, levantaram-se para cantar com os cantores do palco a peça *O Fortuna Imperatrix Mundi*, da cantata cênica *Carmina Burana*, de Carl Orff. Da plateia, eram cerca de 400 vozes se juntando às 70 presentes no palco, num volume sonoro que a maioria de nós ali presente nunca havia presenciado. A verticalidade que marca uma apresentação de música erudita, ainda mais naquele tipo de teatro em que o palco se encontra distante e mais alto da plateia, separada da mesma pelo espaço do fosso da orquestra (que estava fechado), foi minimizada por este evento, que no tempo de duração da música nos fez confundir quem estava no palco e quem estava na plateia, quem estava cantando e quem estava assistindo.





**Figura 12 - Plateia de cantores no concerto dos 40 anos do CLMG. 29/05/2019. Autor: Paulo Lacerda. Fonte: Divulgação FCS.**

Apesar de termos uma ideia anterior de como seria esse momento, quando a concepção do espetáculo nos foi apresentada há um mês na sala de ensaios, fomos surpreendidos pela empolgação da plateia de cantores, assim como pela dimensão dos efeitos sonoro e visual desfrutados naquele momento.

Findo de vez o espetáculo com o conagraçamento e a união entre palco e plateia, artistas e apreciadores, regentes e cantores, percebi que todas as formalidades e ritualização que envolvem uma apresentação de música de concerto erudita (e que o Grande Teatro segue sempre à risca) já não faziam mais sentido ali; o palco, incluindo coxias e camarins, é um lugar que no dia a dia possui uma movimentação restrita e controlada, sempre com segurança à porta. Ao sair para guardar a partitura, já pude ver que o movimento nas coxias estava diferente do habitual, com um número muito maior de gente circulando e cumprimentando-se entre si.

Ao voltar para a coxia e seguir pela plateia até chegar no foyer, vi um trânsito incomum de pessoas nos corredores que fazem a conexão entre esse dois espaços, guardados quase sempre por uma distância protocolar. Quando cheguei no foyer, onde tínhamos previsto receber os cumprimentos e confraternizar com os presentes, pude interagir rapidamente com alguns



espectadores, assim como com cantores colegas de grupo, quando aproveitei para ouvir algumas impressões sobre aquela noite.



**Figura 13 - A confraternização dos corais no Foyer do Grande Teatro do Palácio das Artes em 29/05/2019. Fonte: Arquivo AMCOL MG.**

A apresentação, de uma maneira geral, foi considerada por alguns dos cantores do Coral Lírico e por apreciadores lá presentes como de um bom nível técnico, similar ao do concerto do dia anterior, havendo imperfeições que não comprometeram o resultado final. Enquanto recebia cumprimentos de pessoas conhecidas e desconhecidas, ouvia comentários variados que passavam por elogios à atuação do coro, à concepção e estrutura do espetáculo, à iluminação e à solista. Interpelei, rapidamente, alguns espectadores que cantaram a peça final da plateia, e os mesmos expressaram grande satisfação em terem feito parte do espetáculo e da comemoração, visível na expressão de contentamento ao me relatarem suas impressões.

Judson Freitas, barítono do CLMG e regente do coro dos petroleiros, PetroVoz, recebeu por whatsapp as seguintes mensagens<sup>67</sup> dos seus coralistas que participaram do evento: "Judson,

---

<sup>67</sup> No final do espetáculo, enquanto estávamos devolvendo as pastas, ele comentou em voz alta na sala em que estávamos sobre as mensagens que havia recebido, quando demonstrei interesse em saber do teor das mesmas para a pesquisa então em andamento, e solicitei a ele que as repassasse para mim.

eu me senti uma cantora de verdade. Tipo aquelas famosas dos Estados Unidos. Emoção demais. Cabeça a mil e coração saindo pela boca. Emocionante". "Foi gratificante saber que faço parte da história do Coral Lírico Palácio das Artes. A noite guardada no fundo do coração". "Parabéns a todos, foi lindíssimo e estou feliz por vocês terem nos proporcionado a chance de ter participado mesmo da plateia e acredita, ainda estou emocionada". Em entrevista, Judson disse ainda que o assunto perdurou por muito tempo nos ensaios do Petrovoz, tamanho o "encantamento" dos cantores com o espetáculo de que fizeram parte.

### **3.5 - Tradição, patrimônio e os discursos identitários: estratégias de poder e resistência**

Através da concessão do título de patrimônio e das comemorações decorrentes desse ato legislativo, assim como do aniversário de 40 anos do grupo, foi possível perceber, dentre outros aspectos, um caminho na tentativa de compreensão da prática profissional da música vocal no contexto cultural de Belo Horizonte. Tais eventos serviram para mostrar não só a existência de diferentes faces do CLMG, como também a maneira que estas se apoderaram dos discursos embasados nas noções de tradição e patrimônio: a face institucional (FCS), quando exalta a tradição e o patrimônio, legitima a política cultural do passado para renovar o poder de sua ação na área da cultura, reforçando valores culturais da modernidade e reconstruindo relações ritualísticas com a arte e a música. Já a face associativa (Comissão/AMCOL MG) projeta-se para o futuro e estrategicamente põe-se como resistência às ações políticas neoliberais no país e no estado, vigentes desde 2016.

Ainda foi possível perceber que os domínios representativos do CLMG também utilizaram o discurso para reforçar uma identidade do grupo construída em ideais modernos de arte que conferem à prática musical objeto desta pesquisa um caráter de oficialidade e supremacia cultural. Ao mesmo tempo, o discurso oferece como verdade uma versão oficial da história do grupo, ora exaltando características que lhe conferem um lugar especial nas manifestações culturais da cidade (em função do gênero musical e da forma técnica e especializada deste se realizar), ora realçando o valor simbólico de sua trajetória e existência como algo que faz parte da cidade desde suas origens e que por isso mesmo deve permanecer.

Para Foucault (1998), o poder está em todo lugar e se baseia em saberes e discursos. A verdade não existe fora do poder, sendo que cada sociedade tem sua "política geral de

verdade", isto é, os tipos de discursos que ela acolhe e faz funcionar como verdadeiros, assim como mecanismos e instâncias que permitem distinguir os enunciados verdadeiros dos falsos. O poder não é monopólio do Estado e suas instituições ou de uma classe, mas trata-se de uma relação dinâmica que se realiza também a partir dos menores pontos, correspondendo ao que ele chama de *microfísica do poder*. Todos estamos envolvidos neste sistema de discursos, formado por um conjunto de signos próprios que possuem força para se impor àqueles que o pronunciam como verdades de um determinado tempo, porém com capacidade de se transformarem historicamente. Se antes essa força vinha daqueles que o proferiam, como sacerdotes e soberanos, agora ela se desloca para o poder das próprias palavras e permite uma autonomia do discurso que leva as práticas sociais a se constituírem discursivamente (FERRARI, 2017).

A noção de tradição tem uma função precisa, apesar de não possuir uma estrutura conceitual rigorosa: "visa a dar uma importância temporal singular a um conjunto de fenômenos (...) e permite repensar a dispersão da história na forma desse conjunto" (FOUCAULT, 2008, p.24). Quando nos momentos comemorativos a tradição foi acessada pelas faces do grupo, foi para colocá-lo como herdeiro de um fazer musical presente em Minas há pelo menos dois séculos: o canto coral e a prática profissional da música "oficial", isto é, a música da Corte e dos colonizadores. A noção de patrimônio também entra nessa conta por acabar sendo uma consequência da noção de tradição e apontar um bem cultural que precisa ser preservado e protegido pelo poder público. E ambas, assim, tornam-se poderosos valores orientadores de ações sociais "como instâncias discursivas de poder, como mecanismos de subjetivação, como normas e regras" (LIMA REZENDE, 2015, p.87).

Contudo, "a partir do momento em que há uma relação de poder, há uma possibilidade de resistência" (FOUCAULT, 1998, p.243). Mas é preciso que a resistência seja como o poder, isto é, "tão inventiva, tão móvel, tão produtiva quanto ele. Que, como ele, venha de 'baixo' e se distribua estrategicamente"<sup>68</sup>. É o que se percebe na utilização do "discurso oficial" pela face associativa do coro, como uma estratégia de resistência frente às ações neoliberais dos governos estadual e federal, que indicavam uma política de desmanche dos serviços públicos e pouco investimento direto na área da cultura, ameaçando a existência do grupo<sup>69</sup>.

---

<sup>68</sup> *loc.cit.*

<sup>69</sup> Como bem observou uma das cantoras do CLMG em conversa informal que presenciei sobre o novo governo estadual que começava em 2019, o candidato que ganhou as eleições de 2018 contemplava a política cultural

Para tanto, a AMCOL MG articulou politicamente a concessão do título de patrimônio histórico e cultural na esfera administrativa e legislativa, seguindo o exemplo da OSMG que obteve o mesmo título quando da tentativa de extinção da orquestra e criação da OFMG entre os anos de 2005 e 2008. A finalidade maior, além da homenagem que poderia render frutos políticos (no legislativo e no executivo) para os envolvidos, seria munir o CLMG e seus músicos cantores de mais uma proteção legal para o fazer musical que se tornou oficialmente um bem cultural protegido pela política de patrimônio imaterial.

### **3.6 - O concerto comemorativo e a legitimação do capital simbólico do CLMG: palco para as representações sociais**

Estiveram presentes no concerto comemorativo dos 40 anos do CLMG, assistindo o concerto e cantando no momento de confraternização, cantores de 22 corais<sup>70</sup> convidados pela Comissão/AMCOL MG. Outros corais e cantores compareceram por conta própria, o que eleva o número de praticantes do canto coral que foram prestigiar o aniversário do Coral Lírico. Aqui, a utilização do discurso oficial e a ação propriamente dita da AMCOL MG parecem ter sido no sentido de construir e reforçar uma representação social do CLMG para os cantores dos coros amadores ali presentes e demais espectadores.

Lima e Campos (2019) têm estudos que buscam aproximar as noções de representações sociais formuladas por Serge Moscovici e a sociologia de Pierre Bourdieu numa perspectiva de complementaridade, de modo a reconstruir um olhar sobre aquelas a partir do privilégio das "relações sociais" ou do "social" como um todo, como preconizado por Bourdieu. Moscovici definiu representações sociais como um conjunto organizado de crenças que se impõem como força reguladora de conduta em função do seu caráter prescritivo. "Atualmente

---

com menos de um parágrafo em seu plano de governo, e ainda deixava a mesma nas mãos da iniciativa privada. Para mais detalhes, Cf.: <[https://divulgacandcontas.tse.jus.br/candidaturas/oficial/2018/BR/MG/2022802018/130000600702//proposta\\_1533160671813.pdf](https://divulgacandcontas.tse.jus.br/candidaturas/oficial/2018/BR/MG/2022802018/130000600702//proposta_1533160671813.pdf)>.

<sup>70</sup> Foram convidados os seguintes corais: Una Voz, Acordos e Acordes, Vozes de Ouro, Bora Cantar, Ensaio Aberto, Vozes do Campus, CEFART, Camerata Lux, Coral Innay Martins, Coral Vozes das Gerais, Anima Dei, Petrocoral, SICOOB/Credicom, Madrigale, Madrigal Renascentista, Coral da FALE, Coro Novo, Cantáridas, Campus em Canto, Coral da Faculdade de Medicina da UFMG, Coral Santíssima Trindade, Coral da Cidade Administrativa.

se aceita que a representação social é um sistema cognitivo, que age sobre os indivíduos e sobre a situação na qual está inserida"<sup>71</sup> (idem, p.124). Desenvolvida a partir da teoria das representações coletivas de Durkheim<sup>72</sup>, a representação social possui essa função constitutiva da realidade a partir de um objeto socialmente valorizado e deve ser compreendida como "*produto e processo social*"(MOUSSATCHÉ E PERNAMBUCO, 1994, p.187).

A aproximação de construtos teóricos demonstra a existência de um interesse em comum entre Bourdieu e Moscovici pela relação entre agentes/grupos, contexto social e cultura, e também pela valorização da dimensão simbólica na construção da realidade social. Das aproximações sugeridas por Lima e Campos (2019) entre aqueles autores, são interessantes para a discussão aqui proposta as relações entre "capital simbólico" (Bourdieu) e "representações sociais" (Moscovici):

Ao reconhecer a complementaridade entre "campo", "grupo", "capital simbólico" e "posições sociais", um dos nossos objetivos é mostrar que o "capital simbólico", esse capital da ordem do conhecimento e do reconhecimento, dependente de sistemas cognitivos dos agentes que operam classificações no mundo social, está condensado em representações sociais geradas nas interações grupais que ocorrem em campos sociais de lutas (LIMA E CAMPOS, 2019, p.129).

A hipótese destes autores é que as representações sociais funcionariam como formações simbólicas que dão forma e/ou condensam efeitos do "capital simbólico" nos "grupos" com "posições sociais" em um "campo de lutas", em que alguns teriam "maior condição de influência do que outros na atribuição de significados ao objeto representado"<sup>73</sup>. Desse modo, é possível enxergar no concerto comemorativo dos 40 anos do CLMG um espaço de lutas em que tanto o discurso oficial de tradição e patrimônio quanto o apelo ritualístico do evento evocaram um poder simbólico legitimador do lugar de referência do CLMG no canto coral em Minas Gerais.

---

<sup>71</sup> *Ibidem*, p. 124.

<sup>72</sup> Para o sociólogo francês Emile Durkheim (1858-1917), "representações referem-se a ideias, modos de avaliar, ver e imaginar objetos ou pessoas" (TOMEI, 2103, p.1), e as representações coletivas referem-se a imagens mentais, ideais, valores partilhados por um conjunto de indivíduos, possuindo um poder coercitivo que as torna mais duradouras e ao mesmo tempo passível de serem expressas e compreendidas por outros indivíduos. Trabalhos de antropólogos funcionalistas como Malinowski, Radcliffe-Brown, assim como dos da antropologia francesa, como Mauss e Lévi- Strauss, partiram dessa ideia para a compreensão do mundo social.

<sup>73</sup> *Op.cit.*, p. 128.

Um "ritual" em que o ideal de representatividade do CLMG, cuja identidade "oficial" se confunde com a do estado mineiro, traduz-se aqui performaticamente: de forma emocionante, as vozes profissionais do CLMG reverberaram em centenas de vozes de horizontes diversos, revelando a porosidade social do corpo artístico promovido pela política pública cultural de Minas Gerais. Com a participação do público, de ex-integrantes, com um discurso de apresentação da cerimônia que reivindicou uma profundidade histórica, um grupo de cantores adquiriu uma dimensão patrimonial e, ao mesmo tempo, tentou estabelecer um elo simbólico para aproximar os fazeres musicais exercidos de diferentes formas e colocar seus sujeitos numa proximidade como se estivessem em uma mesma trincheira de resistência.

Paulo Campos, um dos participantes da diretoria da AMCOL MG, afirmou em sua entrevista para a esta pesquisa que o Coral Lírico deveria buscar uma aproximação maior com o público e principalmente "com uma cultura que já existe" como a dos corais na cidade, tanto no sentido de fortalecer laços como também no de formar público. Ele ressalta a grande aceitação pelos coros convidados da ideia de fazer parte da comemoração cantando da plateia, e que a mesma causou um importante impacto no grande público. E também lembra que o concerto comemorativo "foi uma produção da Comissão, com o aval da casa". Por fim, acredita que o concerto criou um canal de comunicação com os demais corais da cidade, inclusive através das redes sociais, e alimenta a ideia de repetir essa colaboração ao menos uma vez por ano.



## **CAPÍTULO 4 - A POLÍTICA PÚBLICA CULTURAL NO BRASIL EM DOIS TEMPOS**

No capítulo 1 foram apresentados fatos históricos que demonstram como um tipo de campo artístico-musical na nova capital foi se organizando no decorrer do tempo e a prática profissional da música de concerto consolidando-se na vida cultural da capital. A partir da década de 1940, a prática da música orquestral passa a ser subvencionada pelo estado de Minas Gerais e começa-se a pensar numa estrutura teatral - moderna - que permitisse a existência de corpos artísticos estáveis para a realização de espetáculos operísticos. Assim é quem, nos anos 1970, inaugura-se o Palácio das Artes e a música de concerto transforma-se em prática musical oficial do estado através de política pública.

Neste capítulo, articularemos as ideias de importantes autores da área de políticas públicas na atualidade para que consigamos perceber como estes dois distintos momentos da política cultural de Minas Gerais coincidem também com dois tempos fundamentais de implantação de políticas culturais no Brasil: os períodos de 1930-1940 e 1960-1970. Dessa maneira, tentaremos identificar possíveis reflexos em nível estadual desses duas etapas de criação de políticas públicas culturais nacionais, marcadas pelo autoritarismo e atravessadas pelas ideias de construção da nação e da imagem que o brasileiro deveria ter de si.

### **4.1 - O período de 1930-1940**

A relação entre o Estado e a cultura vem de longa data no Brasil, mas a institucionalização de ações de longa duração e de maior alcance no setor é algo que teve início apenas no século XX. Até a fuga da família real para o Rio de Janeiro em 1808, a coroa portuguesa proibia a produção de bens simbólicos na sua colônia (instituições de ensino de qualquer nível, editoras e jornais). Só no século XIX é que começou-se a criar um campo cultural neste sentido, através de ações como a vinda da Missão Artística Francesa ao país, a concessão de bolsas de estudo a artistas para aprofundar estudos na Europa e a criação de instituições como a Academia Imperial de Belas Artes, o IBGE e outras.

Antônio Rubim (2007) rebate autores que veem nas ações de mecenato de D. Pedro II o nascimento das políticas culturais no país no Segundo Reinado, pois os pressupostos teórico-conceituais que caracterizam a ampla noção dessas políticas<sup>74</sup> exige intervenções conjuntas e sistemáticas, atores coletivos e metas<sup>75</sup>. Considerando tais pressupostos, costuma-se apontar a inauguração das políticas públicas culturais no Brasil nos anos de 1930, através de dois fatos considerados experimentos pioneiros na área: 1) a passagem de Mário de Andrade pelo Departamento de Cultura da prefeitura da cidade de São Paulo (1935-1938) e; 2) o comando do Ministério da Educação e Saúde por Gustavo Capanema de 1934 até 1945.

Na terceira década do século XX, grandes mudanças econômicas, políticas e culturais passaram a estabelecer uma nova ordem na velha república: classe média e o proletariado surgem na cena política e a emergente burguesia disputa espaço político com as oligarquias. O novo regime implantado com a "Revolução de 30"<sup>76</sup> representa um pacto entre os novos atores (classe média, proletariado e burguesia) e as velhas elites agrárias (oligarquia), onde inovação e conservação lutam sem embates radicais. Por sua vez, os "revolucionários de 30" precisavam manter uma certa continuidade com o passado sem romper radicalmente com o velho. "Industrialização; urbanização; modernismo cultural e construção social do estado nacional centralizado, política e administrativamente, são algumas das faces do renovado país" (RUBIM, 2007, p.14).

As inovadoras práticas de Mário de Andrade<sup>77</sup> à frente do Departamento de Cultura da cidade de São Paulo fizeram da experiência municipal uma referência histórica na cultural nacional

---

<sup>74</sup> Dada a amplitude da noção de políticas culturais, o autor adota o conceito de Nestor Canclini (2005, p.78): "Estudios recientes tienden a incluir bajo este concepto el conjunto de intervenciones estatales, las instituciones civiles y los grupos comunitarios organizados a fin de orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales de la población y obtener consenso para un tipo de orden o transformación social. Pero esta manera de caracterizar el ámbito de las políticas culturales necesita ser ampliada teniendo en cuenta el carácter transnacional de los procesos simbólicos y materiales en la actualidad " (*apud* RUBIM, 2007, p.13)

<sup>75</sup> *Ibidem*, p.13.

<sup>76</sup> Movimento político-militar que marcou o fim da Primeira República (1889-1930). Originou-se da união entre políticos e tenentes que, após serem derrotados nas eleições, decidiram pôr fim ao sistema oligárquico vigente através das armas (Cf.: <<https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/anos20/Revolucao30>>).

<sup>77</sup> Mario Raul de Moraes Andrade (1893-1945), intelectual paulista de múltiplos talentos: poeta, cronista e romancista, crítico de literatura e de arte, musicólogo e pesquisador do folclore brasileiro, fotógrafo. Foi um dos principais líderes do movimento modernista no Brasil e teve singular influência no meio cultural brasileiro no século XX (Cf.: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa20650/mario-de-andrade>>).



ao estabelecer, entre outras contribuições<sup>78</sup>, uma visão ampla de cultura para além das belas artes - sem desconsiderá-las - e ao assumir o patrimônio como algo que transcende o material e sua posse pelas elites, para abranger dessa forma diferentes estratos da sociedade. Mesmo recebendo críticas quanto à sua visão iluminista na imposição da cultura de elite e a desatenção com o tema do analfabetismo à época, as ações de Mário de Andrade causaram um impacto revolucionário como marco inicial da implantação das políticas culturais no Brasil.

Essa inauguração das políticas culturais nacionais também foi protagonizada pelo ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema<sup>79</sup>, subordinado ao setor nacional de cultura no governo de Getúlio Vargas. "Esteticamente modernista e politicamente conservador"<sup>80</sup> (RUBIM, 2007, p.16), Capanema assume a pasta em 1934 e continua no ministério em 1937 após a implantação da ditadura do Estado Novo<sup>81</sup>, quando criou uma rede institucional articulando as diversas elites intelectuais no aparelho estatal a fim de viabilizar o projeto cultural do governo de Getúlio Vargas.

Pela primeira vez o Estado brasileiro realizava um conjunto de intervenções na cultura, atuando simultaneamente de forma "negativa" (repressão, censura) e "afirmativa" (formulações, práticas, legislações e organizações estruturais). Tendo como alguns de seus principais valores o nacionalismo, a brasilidade e o trabalho, a política cultural de Getúlio Vargas proporcionou a criação de diversas instituições culturais, como a Superintendência de Educação Musical e Artística (1936) e o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - SPHAN (1937), sendo esta última uma instituição emblemática e exemplar para as políticas culturais do Brasil e de outros países.

---

<sup>78</sup> "(...) Mário de Andrade inova em: 1. estabelecer uma intervenção estatal sistemática abrangendo diferentes áreas da cultura; 2. pensar na cultura como algo "tão vital quanto pão"; (...) 5. patrocinar duas missões etnográficas às regiões amazônica e nordestina para pesquisar suas populações, descoladas do eixo dinâmico do país e de sua jurisdição administrativa, mas possuidoras de significativos acervos culturais (...)" (RUBIM, 2007, p.15).

<sup>79</sup> Gustavo Capanema Filho (1900-1985), político mineiro partidário do movimento revolucionário que conduziu Getúlio Vargas ao poder em novembro de 1930. Em seus tempos de universitário integrou, em Belo Horizonte, o grupo conhecido como os "intelectuais da rua da Bahia", do qual também faziam parte Mario Casassanta, Milton Campos e Carlos Drummond de Andrade, além de outras futuras personalidades das letras e da política no país. (Cf.: <[https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/biografias/gustavo\\_capanema](https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/biografias/gustavo_capanema)>).

<sup>80</sup> *Ibidem*, p.16.

<sup>81</sup> Nesse período, Gustavo Capanema acolheu diversos intelectuais e artistas progressistas, como Carlos Drummond de Andrade (seu chefe de gabinete), Oscar Niemeyer e Cândido Portinari (RUBIM, 2007, p.16).

## 4.2 - O período de 1960-1970

Se na década de 1930 instaura-se um projeto de capitalismo moderno no Brasil, a partir do golpe militar de 1964 acontece uma reorganização econômica e política no país que o consolida no círculo internacional do capitalismo, levando-o a operar dentro de uma lógica cada vez mais planejada. A preocupação com a cultura por parte do regime militar foi no sentido de impor um monopólio da única interpretação considerada válida para a sociedade como um todo (IANNI, 1984 *apud* BARBALHO, 2000, p. 76).

O marco dessa atuação foi a criação do Conselho Federal de Cultura (CFC) em 1966, que reunia intelectuais renomados e de perfil conservador escolhidos dentre instituições culturais respeitadas como o IBGE e a Academia Brasileira de Letras. Através desse conselho, o regime pretendia atuar na área para além da repressão e censura, de forma a colocá-la sob sua orientação direta por perceber a força política da produção simbólica. Foi através do CFC que o regime militar tentou estimular a criação de secretarias estaduais de cultura no país, sendo que a Secretaria de Cultura do Ceará (1966) é considerada a primeira delas. Os intelectuais do CFC optaram ainda por trabalhar dentro de um plano nacional para a cultura, entendido como a melhor forma de divulgar a "cultura legítima" para todo o país<sup>82</sup>.

Mas tensões surgiram entre os intelectuais humanistas e os técnicos culturais, profissionais da área da cultura que formaram um grupo dirigente dentro do governo e que se tornou responsável pela execução dos projetos no setor. Enquanto aqueles pensavam uma política de cultura voltada para a preservação do patrimônio, os técnicos atuavam dentro da lógica do mercado, ocupando-se da distribuição e do consumo. Dessa forma, o Estado passou a compreender o princípio da "democratização da cultura" sob a ótica da oferta de bens culturais no mercado de consumo.

Paralelo ao poder do Estado e em íntima conexão com este, o desenvolvimento da indústria cultural<sup>83</sup> veio ao encontro da crescente demanda do mercado nacional consumidor de bens

---

<sup>82</sup> De acordo com as "Diretrizes para uma Política Nacional de Cultura", de 1973 (BARBALHO, 2000).

<sup>83</sup> Termo empregado pela primeira vez em 1947 no livro *Dialética do Esclarecimento*, dos filósofos Theodor Adorno (1903-1969) e Max Horkheimer (1895-1973), designa a maneira como o capitalismo moderno passa a produzir em larga escala bens culturais padronizados para o consumo massivo, que por sua vez determinam o próprio consumo. "A indústria cultural traz em seu bojo todos os elementos característicos do mundo industrial

simbólicos, que se multiplicou nos anos 60 e ocasionou um processo de diferenciação e segmentação do público. Foi durante a ditadura militar que as grandes empresas de comunicação de massa e a indústria cultural se consolidaram no país, com forte presença de capital estrangeiro.

Além da violência, a ditadura (1964) age estimulando a transição que começa a se operar nestes anos com a passagem da predominância do circuito cultural escolar-universitário para um dominado por uma dinâmica de cultura midiaticizada. Com este objetivo, a instalação da infra-estrutura de telecomunicações, a criação de empresas como a Telebrás e a Embratel e a implantação de uma lógica de indústria cultural são realizações dos governos militares, que controlam rigidamente os meios audiovisuais e buscam integrar simbolicamente o país, de acordo com a política de "segurança nacional". (RUBIM, 2007, p.20).

Segundo Alexandre Barbalho, ao Estado militar coube atuar "nas áreas de mercado restrito e dependentes de uma produção artesanal (música erudita, artes plásticas, teatro etc.)", inspirado por uma tendência "patrimonialista" que o levou a assumir "o papel de protetor do acervo histórico e artístico nacional e dos gêneros que só conseguiam sobreviver com o apoio governamental" (BARBALHO, 2000, p.78). O Estado desenvolveu, dessa forma, o papel fundamental de organizador e dinamizador do campo cultural, e colocou-se ao lado das multinacionais como um dos principais investidores na área.

#### **4.3 - A política cultural para a música de concerto em Minas Gerais e Belo Horizonte**

A prática da música de concerto inicia-se em Belo Horizonte a partir de iniciativas de particulares e dependente de eventuais subvenções públicas e doações, pois apesar do prestígio social junto à burguesia e à classe média locais, o campo artístico-musical não havia se estruturado na capital a ponto de garantir um mercado estável para seu exercício profissional. Tal situação trazia dificuldades e incertezas não só para os músicos envolvidos, mas para a prática em si, que à época já estava se tornando a expressão musical oficial do Estado na nova capital e de seu público letrado e privilegiado economicamente.

---

moderno e nele exerce um papel específico, qual seja, o de portadora da ideologia dominante, a qual outorga sentido a todo o sistema" (ADORNO, 1996, p.8).

Nos anos de 1930 o estado de Minas Gerais contava com uma Secretaria de Educação e Saúde Pública, assim como o governo federal, mas foi somente a partir dos anos de 1940 que as iniciativas particulares para promoção da música de concerto foram amparadas e encampadas pelo estado, que passou a garantir parcelas de recursos para a prática da música orquestral na capital. Também é dessa época o projeto original (de Oscar Niemeyer) e o começo da construção do novo Teatro Municipal, que abrigaria as belas artes e seria mais um grande monumento da modernidade na capital. Porém, suas obras foram paralisadas rapidamente por falta de recursos, um tipo de problema que marcaria diversos momentos da existência do futuro teatro. Em 1948 foi criada a Orquestra Sinfônica da Polícia Militar de Minas Gerais, em funcionamento até os dias atuais e que teve importante papel na formação de instrumentistas que compuseram anos mais tarde a base da Orquestra Sinfônica de Minas Gerais (OSMG).

Na década de 1950, a capital já contava com um conservatório que formava instrumentistas e cantores há 25 anos e, apesar das subvenções públicas mantendo orquestras, viu surgir entidades particulares que promoviam, divulgavam e apoiavam a prática da música de concerto e seus artistas. Entre as diversas pessoas que contribuíram para a construção dessas entidades destaca-se o nome de Clóvis Salgado, médico e político que trabalhou para o governo municipal e federal de Juscelino Kubitschek e foi um dos idealizadores do futuro Palácio das Artes como a casa de corpos artísticos estáveis (FREIRE, 2006, p.39). Essa época também foi marcada pela federalização do Conservatório Mineiro de Música e pela construção emergencial do Teatro Francisco Nunes, onde passaram a ser realizadas dezenas de montagens de ópera, eventos de música popular brasileira, apresentações de dança e de espetáculos teatrais.

O estado de Minas Gerais assumiu oficial e politicamente a agenda da cultura com a edição do Decreto 6002 de 29 de novembro de 1960, que deu competência à Secretaria de Negócios da Educação para dirigir, orientar, coordenar, executar e controlar as atividades direta ou indiretamente ligadas à educação e à cultura. Em nível federal, e pelas mãos do então presidente da República Juscelino Kubitschek (através do Decreto 3857 de 28 de dezembro de 1960), a profissão de músico foi regulamentada e instituiu-se a Ordem dos Músicos do Brasil (OMB), entidade paraestatal responsável por regularizar e fiscalizar o exercício da profissão no país.

Como já vimos anteriormente, foi na gestão do governador Israel Pinheiro (1967-1971) que a construção do novo teatro municipal ganhou rumo definitivo, após anos de paralisações e interrupções que se tornaram alvo de críticas por parte dos artistas e do público<sup>84</sup>. Tendo recebido o nome de Palácio das Artes<sup>85</sup>, as obras foram retomadas com base no projeto apresentado pelo engenheiro Hélio Ferreira Pinto. Também foi criada uma Comissão Especial, liderada por Clóvis Salgado, que ficaria responsável pela elaboração e pelo desenvolvimento do projeto do Palácio das Artes. Nessa mesma época, o financiamento das obras e a posterior administração foram transferidos do município para o estado. Funcionou precariamente por um certo tempo, em que até suas cadeiras foram emprestadas do estádio Mineirão, o que lhe rendeu os apelidos de "Segundo Mineirão" e "Mineirão da Cultura" (VILLALBA, 2016, p.42).

A Fundação Palácio das Artes foi criada pela Lei 5.455 de 10 de janeiro de 1970 e sua inauguração aconteceu em 30 de janeiro do mesmo ano, com a abertura da exposição "O processo evolutivo da arte em Minas de 1900 a 1970". Já a inauguração do Grande Teatro do complexo cultural aconteceu em 14 de março de 1971, com o concerto da Orquestra Sinfônica Brasileira, sob regência de Isaac Karabtchevsky e solo de Maria Lucia Godoy. Os três corpos artísticos - balé, coral e orquestra - foram sendo implantados no decorrer da década de 1970, que em plena ditadura militar viu nascer em Belo Horizonte um complexo cultural considerado o maior investimento do poder público dedicado às artes "cultas" no estado.

Somente em 1983 a pasta da cultura ganhou autonomia e se tornou a Secretaria de Estado da Cultura, tendo como principais diretrizes identificar, preservar e valorizar os bens culturais; promover a qualificação e a inovação da produção cultural do Estado; fomentar as diversas etapas da cadeia produtiva da cultura; democratizar e popularizar o acesso à cultura. Nessa época estavam começando a surgir, em nível nacional, discussões que defendiam um entendimento mais amplo do conceito de cultura e de bens culturais, que passaram a abarcar as manifestações populares para além do folclorismo e a encaixá-las nas premissas de uma nova concepção de políticas públicas para o setor cultural.

---

<sup>84</sup> "[...] E o Palácio das Artes transformou-se ou continua sendo - o Esqueleto das Artes, ferros retorcidos, musgo nas paredes, o Palácio é hoje a ruína mais moderna do hemisfério ocidental [...]" (Diário de Minas, 1965 *apud* VILLALBA, 2016, p.42).

<sup>85</sup> Ainda na gestão do prefeito Amintas de Barros (1959-1963) (*loc.cit.*).

#### 4.4 - A defesa do patrimônio cultural no Brasil por meio de política pública

O levantamento histórico sobre a política de proteção de patrimônio no Brasil também nos leva para os anos de 1930, quando foi criado o Serviço Nacional do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) com a finalidade de preservar a cultura brasileira e fortalecer a identidade nacional. Foi a partir da Revolução de 1930 que o Estado, ampliando sua ação, passa a interferir não só nas relações de trabalho, nos sistemas de educação e saúde, como também na organização da cultura para formular uma concepção oficial da mesma, visando à construção de uma ideia de nação.

A proposta de criação do SPHAN sofreu influência do modernismo e da Semana da Arte Moderna de 1922, já que seu anteprojeto foi elaborado por Mário de Andrade (1936) e concebia o patrimônio cultural nacional de um modo amplo, principalmente no que diz respeito à diversidade da cultura brasileira. Esse anteprojeto contemplava as artes eruditas e as artes populares e propunha preservar, além dos bens móveis e imóveis, também "os usos, hábitos, fazeres, lendas, folclore, música e mesmo as superstições populares" (CORÁ, 2014, p.1096). Nos termos desse anteprojeto, o patrimônio artístico ficou definido no seu Capítulo II como "todas as obras de arte pura ou aplicada, popular ou erudita, nacional ou estrangeira, pertencentes aos poderes públicos, a organismos sociais, a particulares nacionais e a particulares estrangeiros, residentes no Brasil".

Entretanto, o Decreto-Lei nº 25 que criou o SPHAN em 1937 acabou adotando uma noção de patrimônio mais restritiva, ainda que tenha incorporado boa parte do Anteprojeto de Mário de Andrade. Elaborado por Rodrigo Melo Franco de Andrade<sup>86</sup>, também sob influência dos modernistas, definia patrimônio histórico e artístico nacional como "o conjunto dos bens móveis e imóveis existentes no país e cuja conservação seja de interesse público, quer por sua vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil, quer por excepcional valor arqueológico e etnográfico, bibliográfico ou artístico". Os modernistas ainda atuaram orientando a escolha

---

<sup>86</sup> Rodrigo Melo Franco de Andrade (1898-1969), advogado, jornalista e escritor. Nascido em Belo Horizonte, desde jovem conviveu com intelectuais, escritores e artistas plásticos. Quando foi editor-chefe da Revista do Brasil, deu espaço para a divulgação dos ideais do movimento modernista de 1922. Sua experiência jornalística o ajudou a criar a Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, que começou a circular em 1937 e visava divulgar as ações do então SPHAN. A defesa do patrimônio foi fonte para várias de suas obras, como *Monumentos Históricos e Arqueológicos* (1952) e *Artistas Coloniais* (1958). C.f.: < <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/173>>.

oficial dos patrimônios brasileiros, sendo creditado a eles o tombamento que promoveu a cidade de Ouro Preto a monumento nacional em 1933<sup>87</sup>.

O SPHAN conseguiu continuidade e especificidade em suas ações graças em parte à longa permanência<sup>88</sup> no cargo de seus dois primeiros presidentes, Rodrigo de Melo Franco de Andrade (1937-1967) e Renato Soeiro (1967-1979), que garantiu à instituição autonomia frente às mudanças ministeriais e governamentais, bem como a continuidade do desenvolvimento de competências e conhecimentos técnicos necessários à realização das atividades sob responsabilidade do órgão. Sem falar que esse insulamento burocrático permitiu que a área de patrimônio ficasse longe do propósito de exaltação cívica que caracterizava, por exemplo, a atuação do ministério na área educacional.

Não obstante a inovação que representou a concepção do SPHAN, os bens que passaram a integrar o patrimônio cultural brasileiro representavam a visão elitista da cultura erudita, muito porque foram selecionados por possuírem características que atendiam os preceitos da matriz francesa que serviu de modelo para a listagem do Patrimônio da Humanidade pela UNESCO, o que levou a se preservar o patrimônio relacionado com uma história considerada legítima pela classe dirigente (FUNARI E PELEGRINI, 2008 *apud* CORÁ, 2014, p.1098). O fato pode ser notado pela predominância de monumentos que reafirmam os poderes políticos, religiosos e militares, e que relegou ao esquecimento os bens culturais não pertencentes às elites.

Na década de 1970<sup>89</sup> é que começaram a ocorrer alguns avanços na política de patrimônio, marcando uma transição entre a antiga prática de preservação, calcada em critérios estilísticos, para uma nova em que a problemática da preservação era compreendida a partir de uma perspectiva integrada a critérios econômicos e sociais. A passagem de Aloísio

---

<sup>87</sup> "No Brasil, o modernismo propicia uma volta ao passado, uma valorização intensa de todas as formas de expressão consideradas tradicionais (...). (...) nesse momento, no que se refere à construção da nação o barroco é emblemático, é percebido como a primeira manifestação cultural tipicamente brasileira, possuidor, portanto, da aura da origem da cultura brasileira" (SANTOS, 1992 *apud* CORÁ, 2014, p.1096).

<sup>88</sup> É a chamada *fase heróica* do SPHAN, o que levou Nunes (2003) a reconhecer a ocorrência de um "insulamento burocrático, ou seja, uma estratégia de criação de ilhas de racionalidade e de especialização técnica, utilizada como freio à prática do clientelismo, isto é, à ocupação e disposição de cargos públicos em troca de apoio político-partidário garantido ao governante eleito" (Op.cit., p.1097).

<sup>89</sup> O Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais (IEPHA/MG) foi instituído pela Lei nº 5.775 de 30 de setembro de 1971.



Magalhães<sup>90</sup> pelo Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC)<sup>91</sup> também marca esse período ao colocar em prática iniciativas que se tornaram o embrião de uma nova política cultural do Estado, estabelecendo mudanças conceituais acerca da amplitude dos bens culturais e das novas formas de gerir e usar o patrimônio cultural.

O sucesso de Aloísio Magalhães à frente do CNRC o conduziu à chefia do então SPHAN (1979-1982), onde empreendeu mudanças conceituais, estruturais e de postura política, perante as quais o patrimônio a ser preservado passa a ser, além dos monumentos de pedra e cal da cultura dominante, também os de matrizes africanas e indígenas, que até aquele momento não haviam sido consideradas legítimas nas políticas culturais de preservação (CORÁ, 2014, p.1101).

A reestruturação colocada em prática por Magalhães adotou como baliza política a noção antropológica da cultura, na qual esta é tudo o que o ser humano elabora e produz, simbólica e materialmente; isto é, a *cultura é tudo* (em substituição à noção de *arte é tudo*, de Mário de Andrade), entendida como um processo de continuidade, heterogeneidade e complexidade.

A ampliação do sentido de patrimônio cultural ganha status constitucional em 1988, quando a nova constituição estabelece em seu art. 216 o seguinte:

Art. 216 - Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem:

I - as formas de expressão;

II - os modos de criar, fazer e viver;

III - as criações científicas, artísticas e tecnológicas;

IV - as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais;

V - os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico. (BRASIL, 1988).

---

<sup>90</sup> Aloísio Barbosa Magalhães (1927-1982), designer pernambucano reconhecido por seu pioneirismo no trabalho de comunicação visual no Brasil. Colaborou para a criação da Escola Superior de Desenho Industrial (Esdi) em 1963 (Cf.: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10144/aloisio-magalhaes>>).

<sup>91</sup> O CNRC, explica Maria Amélia Corá (2014, p.1099), era vinculado ao Ministério da Indústria e Comércio e por essa razão mais integrado ao cotidiano econômico do cidadão brasileiro. Portanto, sua iniciativa inovadora era externa à política patrimonial do Ministério da Educação e Cultura e do IPHAN, mais tradicional, conservadora e submissa ao controle político e ideológico do regime militar.

Regulamentando esse dispositivo constitucional, o Decreto 3551/2000 cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial (PNPI) com o objetivo de viabilizar projetos de identificação, reconhecimento, salvaguarda e promoção da dimensão imaterial do patrimônio cultural. O bem cultural de natureza imaterial é definido na Resolução nº 1 de 2006 como "as criações culturais de caráter dinâmico e processual, fundadas na tradição e manifestadas por indivíduos ou grupos de indivíduos, como expressão de sua identidade cultural e social". Essa noção consegue ao mesmo tempo se opor e incorporar a tradicional noção de patrimônio, indo além da perspectiva que considerava apenas o valor histórico do bem para dar importância também ao aspecto de criação artística e cultural do cotidiano, que permite reconhecer de fato a vocação e se descobrir os valores da nacionalidade, vindo daí a importância de proceder aos seus registros nos moldes previstos pelo PNPI.

O PNPI tem como foco de atenção principal as manifestações culturais de matrizes africanas e indígenas, que até então não haviam sido contempladas pelas políticas de patrimônio cultural, e estipula o seguinte trâmite para a efetuação do registro<sup>92</sup>: 1) Pedido de registro entregue ao IPHAN com anuência da comunidade detentora dos bens culturais; 2) Sistematização de pesquisas acerca do bem cultural para a elaboração de um inventário; 3) Tramitação burocrática interna, com pareceres de diferentes órgãos internos até chegar ao Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural, que julgará sobre a pertinência do pedido.

A complexidade na implantação de uma política como o PNPI passa pela necessidade de renovação do corpo técnico da organização, a fim de incorporar novas competências (antropólogos, etnólogos, musicólogos), de instrumentalização de novas metodologias de trabalho específicas para os bens culturais imateriais, além do enfrentamento de conflitos no âmbito das instituições públicas, marcadas como um espaço de disputa em que o contexto determina o sucesso ou não das empreitadas. O desconhecimento dos trâmites legais e das finalidades do inventário e registro, bem como a existência de poucos recursos para o grande volume de trabalho também acarretam problemas para a eficácia dessa política.

Lia Calabre (2007), ao apontar as problemáticas que envolvem duas das questões que ela considera centrais nas políticas culturais na atualidade - a diversidade cultural e a economia da cultura - ressalta como um dos pontos principais a necessidade de tratamento das

---

<sup>92</sup> Em Minas Gerais, o registro de bens culturais imateriais obedece aos preceitos do Decreto 42.505 de 15 de abril de 2002, da Portaria IEPHA nº 47 de 2008 e da Definição GPCI nº 01/2017.

manifestações culturais como parte do patrimônio de um povo. Nessa qualidade, elas devem ser protegidas frente às diferentes ameaças que podem surgir através de políticas que, entre outras questões, entendam que a diversidade implica em abalar o conceito tradicional de nacionalidade e na necessidade de se atualizar os marcos conceituais.

#### **4.5 - Patrimônio musical e formas de proteção**

Quando se pensa em patrimônio musical, diversas questões devem ser consideradas tendo em vista que se trata de algo complexo em si mesmo, a começar pela natureza sonora dos bens a serem conservados e que lhes conferem um caráter efêmero. Assim, quando Ezquerro-Esteban (2016) trata do assunto, ele relembra as múltiplas vertentes em que o patrimônio musical se diversifica: a) patrimônio musical sonoro, auditivo, abrangendo canções e melodias transmitidas oralmente; b) patrimônio organológico, que diz respeito aos instrumentos feitos para se produzir música através deles, sejam dos mais simples (flautas de ossos) até os mais complexos (órgãos de tubo, piano de cauda e demais utilizados em orquestras); c) patrimônio musical "espacial", que se relaciona com os lugares onde se tem produzido música no decorrer do tempo, de um modo especializado e exclusivo, ou não; e d) patrimônio documental, representado por partituras e suas transcrições.

No caso concreto do continente americano, Ezquerro-Esteban ainda ressalta que, se os resquícios arqueológicos dão conta de uma prática musical que remonta ao pré-hispânico, grande parte do patrimônio propriamente autóctone é de origem europeia<sup>93</sup>. Para ilustrar sua colocação, ele cita os casos das harpas astecas mexicanas e as harpas *llaneras* venezuelanas, tocadas em contexto de música popular nesses países mas que originalmente não eram pré-hispânicas, e sim derivadas dos primeiros instrumentos desse tipo levados pelos colonizadores espanhóis e portugueses.

Justamente por seu caráter mais complexo, o patrimônio musical acaba ficando desamparado das ações de proteção de caráter mais amplo, uma vez que os estudos culturais valorizam predominantemente a música de transmissão oral, e os estudos referentes ao patrimônio

---

<sup>93</sup> *Ibidem*, p.28.

material desconsideram a música em virtude do caráter efêmero de sua configuração final (o som). No que diz respeito ao patrimônio imaterial, Castagna (2016) afirma que a música escrita não é suficientemente englobada por essa vertente, especialmente no Brasil, por conta de sua dependência da fonte musical, mesmo que a lei brasileira não a desconsidere como patrimônio artístico e nacional. Tirando algumas ações pontuais, a música de transmissão escrita costuma ficar fora do âmbito principal das ações patrimoniais<sup>94</sup>.

Em função desse vácuo em que a música escrita se encontra nos estudos patrimoniais, tem-se utilizado recentemente os conceitos de *patrimônio histórico-musical* e *patrimônio arquivístico-musical*, no qual o primeiro se debruça sobre as obras e o segundo sobre as fontes musicais. Ainda que seja necessário manter a amplitude do conceito de patrimônio musical, Castagna vê nos dois conceitos propostos acima um interesse em se valorizar a diversidade do conteúdo dos acervos musicais e em oferecer clareza aos estudos e ações destinados à preservação do patrimônio musical escrito.

No que tange à concessão do título de patrimônio histórico e cultural do estado ao Coral Lírico de Minas Gerais, a lei pela qual esse título foi concedido (Lei nº 23.246/2019) prevê em seu artigo 2º que o Poder Executivo deveria tomar as medidas cabíveis para o registro do bem cultural nos termos do Decreto nº 42.505, de 15 de abril de 2002, que institui as formas de registro de bens culturais de natureza imaterial que constituem patrimônio cultural de Minas Gerais. Tais medidas ainda não foram tomadas até a presente data.

---

<sup>94</sup> *Ibidem*, p. 212.

## **CAPÍTULO 5 - CULTURA, MODERNIDADE E A CIDADE**

Neste capítulo, aprofundaremos um tema fundamental para a investigação da prática da música vocal de concerto em Belo Horizonte que é a abordagem cultural da modernidade. Isto porque a capital mineira é reconhecida como uma espécie de vitrine do processo de modernização capitalista em Minas Gerais e no Brasil, e daí porque é importante compreender, à luz do paradigma da modernidade, a implantação da capital e de suas políticas públicas culturais.

A modernização pode ser considerado o grande motor das transformações econômicas, políticas, sociais e culturais pelas quais o país passou durante a maior parte do século XX. Por esta razão, levantaremos um quadro sobre a modernidade latino-americana e brasileira a partir dos estudos de Canclini (2003/2019) e Ortiz (1991), de modo a encontrar uma interpretação que vá além daquela dominante na literatura especializada e que supervaloriza os paradigmas da importação e implantação de modelos.

Tal interpretação vê na posição periférica dos países latino-americanos o motivo da "falência" dos seus respectivos projetos de modernização. Essa ótica contribui para a omissão de outras narrativas que podem revelar o pluralismo da vida em sociedade e mostrar como a cultura se apropria dos espaços públicos, ainda que internacionalizados, e como estes espaços também se definem pela cultura. Perceberemos que já não funciona mais a oposição abrupta entre tradição e modernidade, ou mesmo a concepção da cultura em camadas estanques representadas pelo culto, popular e massivo. Os estudos sobre a problemática cultural latino-americana, além de terem o mérito de nos localizar em um contexto maior, trazem à tona outras dinâmicas da modernização cultural, que em nosso país e região tiveram como peculiaridade a interpenetração entre as linguagens culta e popular. No mundo contemporâneo, no qual a própria modernidade já é uma tradição, as identidades se descentram e a cidade vem ganhando um protagonismo cultural em detrimento da nação.

## 5.1 - "Modernismo sem modernização"

Os movimentos de independência dos países da América Latina podem ser considerados como o ponto de partida da modernização<sup>95</sup> na região, abrindo caminho para o desenvolvimento do capitalismo nas antigas colônias num processo que ocorreu em ondas durante o século XX. Esse processo sócio-econômico de implantação da modernidade encontrou aqui tradições com as quais passou a coexistir, gerando um tipo de especificidade marcada pela ocorrência de cruzamentos socioculturais em que o tradicional e o moderno se misturam, conferindo diferentes sentidos e valores às modernidades latino-americanas (CANCLINI, 2003, p.17).

Tendo também diferentes concepções a partir das áreas em que se realiza, é perceptível que na cultura tal processo revelou uma necessidade tanto de tradicionalistas quanto de modernizadores de se construir "objetos puros": os primeiros imaginando culturas nacionais e populares autênticas, que deviam ser preservadas da industrialização e da influência estrangeira, enquanto os segundos imaginavam uma arte pela arte, um saber pelo saber, sem fronteiras territoriais. A diferenciação entre esses campos serviu para organizar os bens culturais e as instituições da região<sup>96</sup>.

Na Europa da modernidade, o desenvolvimento de uma esfera cultural se dá de modo simultâneo ao crescimento das forças produtivas, na qual o advento da ordem burguesa propicia a existência em seu interior de certas atividades que se constituem em dimensões específicas da sociedade. Ocorre, assim, o desenvolvimento de um mercado de bens culturais que abre espaço para a autonomização e a especialização das artes<sup>97</sup>. Raymond Williams

---

<sup>95</sup> Seguiremos a categorização proposta por Canclini (2003, p.23) que considera "a modernidade como etapa histórica, a modernização como processo sócio-econômico que vai construindo a modernidade e os modernismos, ou seja, os projetos culturais que renovam a prática simbólica com um sentido experimental ou crítico".

<sup>96</sup> *Ibidem*, p.21.

<sup>97</sup> Entendidas aqui como as "belas artes", que Hegel propôs dividir em formas de artes universais (simbólica, clássica e romântica) e artes particulares (arquitetura, escultura, pintura, música e poesia). A música (*Musik*) é considerada a segunda forma de arte particular desdobrada da forma de arte romântica e seu caráter menos material faz dela uma manifestação no tempo e não no espaço (CARVALHO E MELÔNIO, 2018, p.213). Uma das classificações das belas artes burguesas mais conhecidas, e que parece ter se inspirado no critério bidimensional acima exposto, é a proposta pelo pesquisador italiano Ricciotto Canudo, autor do "Manifesto das Sete Artes" (1923) e que cunhou o termo "sétima arte" para o cinema, por entender que este seria uma espécie de

(1983 *apud* ORTIZ, 1991, p.19) aponta a mudança semântica de palavras como arte e cultura a partir dessa ordem industrial: "arte" (que, até então, significava habilidade no sentido genérico de artesanato) passa a ter o sentido restrito de "qualificação de um grupo especial de inclinação, a artística, ligada à noção de imaginação e criatividade". E a palavra "cultura"<sup>98</sup> (relacionada ao crescimento natural das coisas) passa a conotar uma "dimensão particular da vida social, seja enquanto modo de vida cultivado, seja como estado mental do desenvolvimento de uma sociedade"<sup>99</sup>.

Já na América Latina e no Brasil, as artes foram instrumentalizadas pelos respectivos aparelhos estatais em projetos modernistas liderados por intelectuais "europeizados" visando à construção de identidades culturais que pudessem simultaneamente definir seus contornos nacionais e demonstrar adequação a valores modernos como progresso e civilização. Entretanto, se por um lado essa produção simbólica nos campos da arquitetura, das artes visuais, da literatura, da música "erudita"<sup>100</sup> e também do conhecimento científico ajudava a compor um tipo de repertório que deveríamos dominar para sermos considerados cultos no mundo moderno, por outro ela não alcançava a totalidade das sociedades latino-americanas, marcadas pela fragilidade do capitalismo e pelos altos índices de analfabetismo<sup>101</sup>, que impediam mais da metade da população de exercerem sua cidadania e de usufruírem do incipiente mercado simbólico.

Haveria desse modo um descompasso entre o modernismo e a modernização sócio-econômica, visto por muito autores como a razão da falência do nosso projeto de modernidade e que serviu de fundamento para a assertiva padronizada na literatura especializada de que

---

síntese das artes do espaço (arquitetura, pintura e escultura) e das artes do tempo (música, dança e poesia) (COVALESKI, 2012, p.93).

<sup>98</sup> Marcuse (1970 *apud* ORTIZ, 1991, p.22) opõe "cultura" à "civilização", em que a primeira seria uma compreensão relativa aos valores espirituais, e a segunda restrita ao lado material da vida das sociedades.

<sup>99</sup> Ortiz, 1991, loc.cit..

<sup>100</sup> Neste caso também seguiremos Canclini (2003): "É preferível falar em culto, elitista, erudito ou hegemônico? Essas denominações se superpõem parcialmente e nenhuma é satisfatória. Erudito é a mais vulnerável, porque define essa modalidade de organizar a cultura pela vastidão do saber reunido, enquanto oculto que se trata de um tipo de saber: não são eruditos também o curandeiro e o artesão? Usaremos as noções de elite e hegemonia para indicar a posição social que confere ao culto seus privilégios (*ibidem*, p.21).

<sup>101</sup> Ser culto, no sentido moderno, é antes de mais nada ser letrado (CANCLINI, 2003, p.69). De acordo com Ortiz (1991, p.28), em 1890 o percentual de analfabetos no Brasil era de 84%; em 1920, de 75%; e em 1940, de 57%. Ainda segundo esse autor, todos os testemunhos e análises apontam que a produção e o comércio de livros era inexistente no Brasil até a década de 1930.



tivemos um modernismo exuberante com uma modernização deficiente, em comparação às metrópoles europeias. Um "modernismo sem modernização", segundo Canclini. Em parte, o erro de interpretações como essas ao considerarem que nossos países realizaram mal e tardiamente o modelo metropolitano de modernização, ou que interesses mesquinhos das classes dirigentes as contrapõem à modernização social e usam do modernismo cultural para dar elegância aos seus privilégios, "surge de comparar nossa modernidade com imagens otimizadas de como esse processo aconteceu nos países centrais" (CANCLINI, 2003, p.71). A comparação com a modernidade canonizada das metrópoles europeias deixa de levar em consideração as contradições e ambiguidades que caracterizam as nossas culturas híbridas.

O eurocentrismo em que se baseiam tais interpretações justifica-se em certa medida pela presença das oligarquias elitistas na liderança desses processos modernizadores, uma vez que as mesmas acreditavam no impacto positivo civilizador do europeu, mas é insuficiente para explicar por si só a complexidade destes processos em um continente tão heterogêneo e onde coexistem muitas lógicas de desenvolvimento. Para entender como essas contradições entre modernismo e modernização condicionam as obras e a função sociocultural dos artistas, Canclini (2003, p.75) afirma ser necessária uma teoria livre da ideologia do reflexo ou de qualquer suposição feita a partir de correspondências automáticas entre base material e representações simbólicas.

A partir da análise de Perry Anderson (1984) sobre as relações entre modernismo e modernidade<sup>102</sup>, na qual ele identifica um conjunto de características conjunturais complexas que levaram determinados países da Europa a terem um modernismo vigoroso em comparação com outros, Canclini (2003) consegue perceber que o modernismo não é a expressão da modernização sócio-econômica, mas na verdade um tipo de projeto global elaborado pelas elites a partir do modo em que elas se encarregam da interseção de diferentes temporalidades históricas e tratam de elaborar com elas um projeto global. Assim é que este autor chega à conclusão de que:

---

<sup>102</sup> "Os movimentos modernistas surgem na Europa Continental, onde não ocorrem transformações modernizadoras estruturais, diz Anderson, mas onde existem conjunturas complexas (...) Esse tipo de conjuntura apresentou-se na Europa "como um campo cultural de forças triangulado por três coordenadas decisivas": a) a codificação de um academicismo altamente formalizado nas artes visuais e nas outras (...); b) o surgimento nessas mesmas sociedades de tecnologias geradas pela 2ª Revolução Industrial (telefone, rádio, automóvel etc.); c) proximidade imaginativa da revolução social" (CANCLINI, 2003, p.73).

"Os países latino-americanos são atualmente o entrecruzamento de tradições indígenas (sobretudo nas áreas mesoamericanas e andinas), do hispanismo colonial católico e das ações políticas educativas e comunicacionais modernas. Apesar das tentativas de dar à cultura de elite um perfil moderno, encarcerando o indígena e colonial em setores populares, uma mestiçagem interclassista gerou formações híbridas em todos os estratos sociais." (CANCLINI, 2003, p.74).

O artigo "As ideias fora do lugar" (1977) de Roberto Schwartz é referência nessa discussão quando traz a análise de que as ideias do liberalismo europeu estariam fora do lugar no regime escravista brasileiro, fato que Ortiz (1991) interpreta como um hiato entre intenção e realização, por revelar, de um lado, a adequação do liberalismo aos interesses dos grupos dominantes (servindo como ornamento de civilização), e de outro lado, a inadequação do mesmo, na medida em que sua natureza humanística não se aplicaria aos fundamentos da sociedade escravista<sup>103</sup>.

Já Oliveira (2018) tece críticas à adoção da teoria de Schwartz para explicar o desenvolvimento urbano brasileiro, pois considera a mesma oriunda de um debate datado nos estudos sociais brasileiros e marcado por leituras marxistas dos anos 1960 e pela Teoria da Dependência, que reforça o argumento de que o Brasil, por ser um país colonial, tem na Europa a fonte de suas ideias.

Permanece, ainda, como saída mais plausível para a explicação das cidades e das culturas urbanas o argumento da importação, da cópia, da implantação de modelos. Aquela explicação que pressupõe nosso lugar enquanto periferia, e que foi desenvolvida depois dos anos 1960 com as análises estruturalistas que se dedicavam a entender as sociedades a partir de um processo de globalização da economia, que, de fato, só havia tido impacto tão uníssono anteriormente com a Revolução industrial" (OLIVEIRA, 2018, p.22).

Para este autor, o debate sobre o lugar das ideias na transformação urbana demanda um recorte especial que indique outras possibilidades de problematização com uma abordagem a partir da cultura, dentre as quais ele considera duas como as mais importantes: a primeira identifica o processo de globalização existente no século XIX com o agente da circulação de conhecimento, e a segunda o analisa sob uma perspectiva transnacional sofisticada. Apoiando-se em estudos literários sobre as relações entre Brasil e Europa na circulação de

---

<sup>103</sup> *Ibidem*, p. 30.

romances<sup>104</sup>, Oliveira (2018) destaca que Paris era mais uma centralidade literária - dona do mercado editorial mais aquecido do Ocidente no século XIX - do que um "modelo" de civilização. E que o Brasil não possuía uma posição subalterna em relação à cultura literária, devendo-se pois considerar a existência de múltiplos centros que não ocupam pontos fixos, assim como a nova abordagem para o conceito de circulação, "que enfatiza a ideia de movimento e não estabelece lugares fixos de partida e de chegada"<sup>105</sup>.

## 5.2 - Modernização e cultura de massa

A partir dos anos de 1930 um sistema mais autônomo de produção cultural começa a se organizar nos países latino-americanos, porém as condições para seu desenvolvimento surgem somente a partir de 1950, quando podem ser constatadas mudanças estruturais indicativas da firme modernização sócio-econômica da região, dentre elas a consolidação e expansão do crescimento urbano iniciado nos anos de 1940 e a ampliação do mercado de bens culturais, motivadas pelas maiores concentrações urbanas e pelo aumento do número de matrículas escolares em todos níveis (CANCLINI, 2003, p.85).

A política desenvolvimentista, segundo Canclini, além de ter impulsionado uma virada ideológica e científica, também foi utilizada para criar um consenso acerca de seu projeto modernizador nas novas gerações de políticos, profissionais e estudantes. Assim, houve um crescimento também da educação superior e do mercado artístico literário, o que contribuiu para a profissionalização das funções culturais e a ampliação do mercado cultural. Esta, por sua vez, favoreceu a especialização e a experimentações das linguagens artísticas e uma sincronia maior com as vanguardas internacionais.

Se por uma lado a política estatal ainda continuasse colaborando para a segmentação dos universos simbólicos, por outro o crescimento de um mercado cultural de massa começou a mudar o sentido da fissura entre o culto e o popular, que deixou de se basear na separação entre classes, entre elites instruídas e maiorias analfabetas. O culto passou a ser uma área

---

<sup>104</sup> Cf.: "A República mundial das letras", de Pasquale Casanova (2002), e o projeto de cooperação internacional "A circulação transatlântica dos impressos" in: <<http://www.circulacaodosimpressos.iel.unicamp.br/>>.

<sup>105</sup> *Ibidem*, p. 96.

restrita a facções da burguesia e dos setores médios, enquanto a grande maioria das classes altas e médias e a quase totalidade das classes populares submetiam-se à programação massiva da indústria cultural. "Em uma cultura industrializada, que necessita expandir constantemente o consumo, é menor a possibilidade de reservar repertórios exclusivos para as minorias" (CANCLINI, 2003, p.89).

A promoção da cultura moderna passa a ser cada vez mais tarefa da iniciativa privada, que tem poder econômico para assumir os riscos das inovações culturais, enquanto os Estados se encarregavam da proteção e preservação do patrimônio histórico. Ambos os estilos de ação cultural estavam em busca, assim, de dois créditos simbólicos: "os Estados, legitimidade e consenso ao aparecer como representantes da história nacional" e as empresas - além do lucro - "construir através da cultura de ponta, renovadora, uma imagem não interessada de sua expansão econômica"<sup>106</sup>.

Ortiz (1991) vê nos anos de 1940 o período de consolidação no Brasil do que os sociólogos chamam de sociedade urbano-industrial<sup>107</sup>, responsável por uma série de atividades vinculadas a uma cultura de massa que se expandiu pelo país através da televisão e possibilitou à incipiente indústria cultural realizar sua dimensão integradora, algo que não acontecia com os antigos meios (imprensa, rádio e cinema). A racionalidade capitalista e a mentalidade gerencial penetram, desse modo, a esfera cultural e organiza a sua produção nos moldes empresariais. É nas grandes cidades que este mundo moderno floresce, e compreender como ele se estrutura ajuda a entender como o mesmo determina novos parâmetros para a problemática da cultura, a partir da articulação dos diversos ramos de produção e de difusão de massa.

Tendo como referência a análise de Bourdieu sobre o gosto legítimo na cultura francesa<sup>108</sup> de então, Ortiz (1991, p.65) sublinha a afirmação feita pelo teórico francês da existência de um

---

<sup>106</sup> *Ibidem*, p. 89.

<sup>107</sup> "A velha sociologia do desenvolvimento costumava descrever essas mudanças sublinhando fenômenos como o crescimento da industrialização e da urbanização, a transformação do sistema de estratificação social com a expansão da classe operária e das camadas médias, o advento da burocracia e das novas formas de controle gerencial, o aumento populacional, o desenvolvimento do setor terciário em detrimento do setor agrário" (ORTIZ, 1991, p.39).

<sup>108</sup> "Bourdieu parte do princípio de que é possível ler a luta de classes através do estilo de vida e da escolha estética dos indivíduos. Ele reconhece, desta forma, um gosto legítimo que é gestado na classe dominante e passa a considerá-lo como unidade de medida ao qual se relacionam as práticas estéticas das classes médias e populares. (...) aquele [o gosto legítimo] é produzido na órbita dos bens artísticos e consagrados por instituições

gosto hegemônico burguês, transmitido através da escola e que engloba preferências de uma classe burguesa formada ainda no século XIX e apreciadora das obras de arte, da literatura e da música clássica. Desse modo, interessante é a observação do autor de que seria difícil aplicar aquele modelo à sociedade brasileira em razão da precariedade da ideia de hegemonia cultural em nosso contexto e dos caminhos trilhados pela história da burguesia no país, que impediram a acumulação de capital cultural nos moldes da burguesia francesa<sup>109</sup>.

Entretanto, quando este autor analisa como os meios de comunicação de massa vão se instalando durante esse período no país, ele aponta uma realidade particular em que ocorre uma interpenetração da esfera de bens eruditos e a dos bens de massa, que acaba por reorientar as relações entre as artes e a cultura popular de massa. Como bom exemplo dessa situação ele aponta justamente o período de 1940 a 1950, quando as atividades vinculadas à cultura popular de massa, como cinema e TV, são marcadas por uma aura mais característica da esfera erudita da cultura. O cinema paulista, por exemplo, é compreendido por Galvão (1981, *apud* ORTIZ, 1991, p.66) como uma manifestação da burguesia local na esfera cultural, que apesar de deixar de se apoiar em princípios aristocráticos ou no mecenato benemérito, ainda usa o poder econômico para se afirmar através do domínio da cultura.

A criação da companhia cinematográfica Vera Cruz (1949), na mesma época que o Museu de Arte de São Paulo (1947), o Museu de Arte Moderna (1948), o Teatro Brasileiro de Comédia (1948) e a Bienal (1949), representou a concretização de um sonho cultural da burguesia paulista (ORTIZ, 1991, p.66). Ao propor fugir um pouco da polarização entre cultura burguesa e cultura popular-nacional, Ortiz ressalta que, não obstante a origem burguesa da Vera Cruz, sua produção cinematográfica não se restringia à esfera erudita, pois na sua lista de filmes constavam produções mais populares, como aquelas protagonizadas pelo ator Mazaropi<sup>110</sup>.

---

legítimas como a escola, os concertos, os críticos de música. Os estudos de Bourdieu são muito ricos quando consideram como se dá assimetricamente o consumo cultural nas sociedades industriais" (ORTIZ, 1991, p.65).

<sup>109</sup> Há uma passagem no livro "A alma encantadora das ruas", de João do Rio (1881-1921), que nos traz uma ideia dessa realidade: "Nas grandes cidades, a rua passa a plasmar o moral dos seus habitantes, a inocular-lhes misteriosamente gostos, costumes, hábitos, modos, opiniões políticas. (...) A gente de Botafogo vai às "primeiras" do Lírico, mesmo sem ter dinheiro. A gente de Haddock Lobo tem dinheiro mas raramente vai ao Lírico" (Op.cit., 2007, p.26).

<sup>110</sup> Amácio Mazaropi (1912-1981), ator, humorista, cantor e cineasta brasileiro. "Tido como o maior comico do cinema brasileiro, ele foi o único artista que conseguiu ficar milionário fazendo cinema no Brasil, e transformou em realidade o sonho da indústria cinematográfica nacional com produções populares que foram fenômeno de público por mais de três décadas" (Cf.:<<http://www.festivaldoriorio.com.br/br/filmes/mazaropi>>).

Percebe-se assim que a interpenetração de esferas referida anteriormente atendia interesses culturais e econômicos concretos dos empresários e que a industrialização da burguesia visava à expressão de seu investimento numa nova e moderna indústria cultural, e não numa cultura burguesa cuja referência era a grande arte do século passado. O rótulo de elitista também se aplicava à TV brasileira em seu início nos anos de 1950, de acordo com estudos sobre sua implantação que davam a entender que o teatro invadia a televisão e a programação era alienada e fora da realidade brasileira. Exageros à parte, Ortiz pondera que a programação da época era composta majoritariamente por programas populares (shows de auditórios, programas humorísticos, música popular e telenovela), e não peças de cunho cultural<sup>111</sup>.

Mas o que a qualificação de elitismo revela mesmo é a existência de uma hierarquia de valores através da qual agrupam-se os programas tidos como mais legítimos de um lado, como o teatro e o teleteatro, e de outro os programas populares inspirados na antiga linguagem do rádio. E é dessa maneira que "a lógica da legitimidade cultural, determinada na área da cultura erudita pelos pares, penetra o universo da produção em massa" (ORTIZ, 1991, p.75). Mas por ser um período de experimentação do meio de comunicação que buscava sua estrutura definitiva, natural que houvesse programas e visões diferentes no interior da mesma instituição. O interessante é notar que, numa sociedade de consumo incipiente, a "alta cultura" desempenha um papel importante na definição dos critérios de distinção social.

Canclini (2003) considera os anos de 1960 decisivos para o plano de conquista, pela iniciativa privada, do papel de protagonista na reorganização do mercado cultural através da criação de fundações e centros experimentais. É quando a burguesia industrial acompanha a modernização produtiva e a introdução de novos hábitos de consumo que ela mesma impulsiona. Dessa época também ações por parte de empresas transnacionais e que chegaram na América Latina como importação de correntes estéticas do pós-guerra oriundas sobretudo dos Estados Unidos<sup>112</sup>, o que fez multiplicar as críticas à nossa dependência e a reforçar teorias baseadas no paradigma da nossa condição periférica no capitalismo mundial.

---

<sup>111</sup> Op.cit., p.73.

<sup>112</sup> Ortiz (1991) vê essa mudança dos padrões europeus para os estadunidenses desde os anos 40, movida pela publicidade, pelo cinema e pelos livros em inglês que começam a superar as publicações de origem francesa. O musical, segundo o autor, foi um gênero estimulado pelo período da guerra e tinha uma função política - aproximar os Estados Unidos com os povos do Terceiro Mundo - e econômica - abrir novos mercados para o filme americano que ainda não conseguia se impor na Europa (op.cit., p.204).

No Brasil, os anos de 1960 e 1970 são marcados pela consolidação de um mercado de bens culturais que se associa às profundas transformações estruturais da sociedade, da educação e da cultura por que já vinha passando a sociedade brasileira. O golpe de 1964 e o advento do Estado militar têm um duplo significado: um de dimensão política (violência, repressão, censura, prisões e exílios), e outro, econômica, quando ocorre a reorganização da economia brasileira e sua inserção no processo de internacionalização do capitalismo. Essa reorientação econômica permitiu o crescimento do parque industrial e do mercado consumidor interno, e paralelamente o fortalecimento do parque industrial de produção de cultura e do mercado de bens culturais.

Também observa-se a instauração de um tipo de relação mais orgânica entre o regime militar e os grupos empresariais, cujo exemplo mais emblemático talvez seja o da televisão. Em 1965 é criada a EMBRATEL, através da qual se inicia toda uma política modernizadora para as telecomunicações no país, com a implantação de um suporte tecnológico que resulta num sistema de redes fundamental para o funcionamento da indústria cultural. Contrariamente aos Estados Unidos, no Brasil esse suporte tecnológico é bancado pelo Estado para efetivar sua ideologia de integração nacional, mas por ser uma ação que privilegia a área econômica, os frutos desse gigantesco investimento serão colhidos pelas grupos empresariais televisivos (ORTIZ, 1991, p.118).

Para os pensadores da escola de Frankfurt, numa sociedade de consumo a cultura se torna mercadoria tanto para quem produz quanto para quem consome. Mas Ortiz ressalta que a cultura, mesmo quando industrializada, nunca é só um produto pois ela encerra também um "valor de uso" intrínseco à sua manifestação: ela possui uma unicidade, ainda que seja um produto padronizado, e ainda por cima necessita se impor como legítima. Com esse recorte, o autor conclui que a análise da problemática cultural deve levar em conta não só um movimento mais amplo da sociedade como também a percepção de que a lógica da indústria cultural é também um processo de hegemonia, e que a cultura tornou-se também um espaço de luta e distinção social<sup>113</sup>.

Se a incipiência da sociedade de consumo brasileira nos anos de 1940 e 1950 permitia um trânsito entre as áreas "eruditas" e de "massa", a predominância da lógica comercial a partir

---

<sup>113</sup> *Ibidem*, p. 147.



dos anos 1960 reverte essa relação de intercâmbio e cumplicidade que havia entre a esfera de produção restrita e ampliada, convertendo-a num processo de subordinação:

O advento da sociedade moderna reestrutura a relação entre a esfera de bens restritos e a de bens ampliados, a lógica comercial sendo agora dominante, e determinando o espaço a ser conferido às outras formas de manifestação cultural (ORTIZ, 1991, p.148).

### 5.3 - Enfim... modernos (?)

Canclini (2003) afirma que ao chegar nos anos de 1990, a América Latina efetivamente se moderniza tanto em termos de sociedade quanto de cultura, deixando para trás o descompasso entre modernismo simbólico e modernização sócio-econômica. "Não chegamos a uma modernidade, mas a vários processos combinados e desiguais de modernização" (CANCLINI, 2019, p.154). A nossa modernização se produziu de forma diferente do que era esperado considerando as décadas anteriores, tendo a iniciativa privada como protagonista desse processo em que a democratização da cultura se deu através das indústrias culturais. Apesar da desigualdade no acesso às inovações culturais modernas e na apropriação de bens simbólicos permanecerem, esta agora não adquire a forma simples e polarizada decorrente da divisão dos países em dominadores e dominados.

Otávio Paz (*apud* ORTIZ, 1991, p.208) afirma que o moderno é uma tradição feita de rupturas em que cada ato dá início a uma nova etapa: "a modernidade nunca é ela mesma, é sempre outra". Neste sentido, a modernidade seria inevitavelmente, segundo Ortiz, um "projeto inacabado". Modernismo, modernidade e modernização são termos intercambiáveis por se referirem a uma situação que ainda não havia se realizado, e encerravam assim um elemento utópico<sup>114</sup>. Com o desenvolvimento sócio-econômico da sociedade, os projetos modernos se realizam e tornam-se uma ideologia que busca reforçar a ordem estabelecida, transformando-

---

<sup>114</sup> K. Mannheim considera as categorias "utopia" e "ideologia" ambas como ideias que nunca se realizam de fato, mas com a diferença que na "utopia" há um movimento de contraposição e mudança de realidade: "um estado de espírito é utópico quando está em incongruência com o estado de realidade dentro do qual ocorre". Já a "ideologia" se ajusta melhor à realidade mesmo que não coincida com ela e tenha que se impor como hegemônica (*apud* ORTIZ, 1991, p.209).

se em uma tradição diferente da caracterizada por Paz e que dispensaria a busca de um novo futuro. "A modernidade brasileira é, neste sentido, acrítica"<sup>115</sup>.

Normalmente, quando falamos de tradição nos referimos às coisas passadas, preservadas ao longo da memória na prática das pessoas. Imediatamente, nos vêm ao pensamento palavras como folclore, patrimônio, como se essas expressões conservassem os marcos de um tempo antigo que se estende até o presente. Tradição e passado se identificam e parecem excluir radicalmente o novo. Poucas vezes pensamos como tradicional um conjunto de instituições e de valores que, mesmo sendo de uma história recente, se impõem a nós como uma moderna tradição, um modo de ser (ORTIZ, 1991, p.207).

Atualmente existe uma visão mais complexa acerca das relações entre tradição e modernidade, assim como já não funcionam mais a divisão em camadas do mundo da cultura, pois o culto, o popular e o massivo já não estão no mesmo lugar de outrora. Ainda que a modernização tenha diminuído o papel do culto e do tradicional no mercado simbólico, ela não os suprimiu, apenas redimensionou o papel das artes e das tradições populares e fez desvanecer a pretensão de que ambos deveriam configurar universos auto-suficientes. Hoje, essas operações revelam-se como uma construção cultural multicondicionada por agentes que se encontram em outras esferas e transcendem a posição do artista ou a criação do simbólico:

O que é arte não é apenas uma questão estética: é necessário levar em conta como essa questão vai sendo respondida na interseção do que fazem os jornalistas e os críticos, os historiadores e os museógrafos, os *marchands*, os colecionadores e os especuladores. Da mesma forma, o popular não se define por uma essência *a priori*, mas pelas estratégias instáveis, diversas, com que os próprios setores subalternos constroem suas posições, e também pelo modo como o folclorista e o antropólogo levam à cena a cultura popular para o museu ou para a academia, os sociólogos e os políticos para os partidos, os comunicólogos para a mídia (CANCLINI, 2003, p.23).

Heterogeneidade, mobilidade, desterritorialização e diversidade são marcas do mundo contemporâneo. Nas décadas iniciais do século XXI a globalização tornou-se o centro das atenções das ciências sociais e alguns dos diversos estudos sobre o tema ajudaram a compreender, de acordo com Canclini (2019, p.XXX), a pós-modernidade não como uma etapa evolutiva que substituiria a época moderna, mas um modo de problematizar as articulações estabelecidas pela modernização e que resultaram nas tentativas de exclusão e superação de determinadas tradições. Acentuaram-se as tendências de abdicação do público

---

<sup>115</sup> *Ibidem*, p. 210.

em favor do privado e do nacional para o transnacional, impulsionadas pela digitalização e mídiatização dos processos culturais e suas etapas de produção, circulação e consumo, agora concentradas nas mãos de empresas transnacionais.

As condições atuais de globalização têm comprovado a pertinência dos estudos sobre hibridação<sup>116</sup>, que para Canclini (2019, p.XIX) são "processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas". Termo oriundo da biologia e utilizado nas análises culturais para designar as misturas interculturais típicas da modernidade, trata-se de um conceito cujo mérito principal é abranger conjuntamente contatos interculturais clássicos e mais específicos, como mestiçagem (raça e etnia), sincretismo (religião), além de misturas modernas como o artesanal e o industrial, o culto e o popular, o escrito e o visual na mídia. Além dos aspectos de fusão e osmose, esses processos também se caracterizam pela existência de confrontação e diálogo, que por sua vez possibilitam o reconhecimento das diferenças e a elaboração de suas respectivas tensões num ambiente em que a segregação da multiculturalidade seja evitada e converta-se em interculturalidade.

A ocorrência de incessantes e variados processos de hibridação nos leva a relativizar a noção de identidade<sup>117</sup> e mesmo a questionar uma tendência antropológica e de setores dos estudos culturais em considerar as identidades como objeto de pesquisa. Inclusive, através da construção linguística (Bakhtin; Bhabha) e social (Friedman; Hall; Papastergiadis) do conceito de hibridação foi possível abandonar "os discursos biológicos e essencialistas da identidade, da autenticidade e da pureza cultural" (CANCLINI, 2019, p.XXI). As narrativas identitárias construídas sob a perspectiva de enfoques teóricos que se baseiam em processos de hibridação mostram que as identidades não são apenas um conjunto de traços fixos e nem representam a essência de uma etnia ou nação.

---

<sup>116</sup> A análise sob a ótica da hibridação se estende a vários processos culturais na década de 1990, período em que também o valor desse conceito foi bastante discutido: "ele é usado para descrever processos interétnicos e de descolonização (Bhabha, Young); globalizadores (Hannerz); viagens e cruzamentos de fronteiras (Clifford); fusões artísticas, literárias e comunicacionais (De la Campa; Hall; Martín Barbero; Papastergiadis; Webner)" (CANCLINI, 2019, p.XVIII).

<sup>117</sup> "A assim chamada crise de identidade é vista como a parte de um processo mais amplo de mudança, que está deslocando estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social" (HOBSBAWM E RANGER, 1983 *apud* HALL, 2006, p.7).

Canclini destaca as fronteiras entre os países e as grandes cidades como contextos que condicionam os formatos, os estilos e as contradições da hibridação. Atualmente, fala-se mais em cidade do que nação (HOLLANDA, 1994, p.18), expressando uma descentralização da cena cultural e também uma espécie de simbiose entre cidade e cultura, na medida em que as experiências culturais passam a ser entendidas dentro dos processos de urbanização. Para Adrian Gorelik (*apud* OLIVEIRA, 2018, p.62), debater o moderno na América Latina é debater a cidade, uma vez que a cidade americana é não só o produto mais genuíno da modernidade como também "um produto criado para inventar a modernidade, estendê-la e reproduzi-la".

#### **5.4 - Belo Horizonte, vitrine da modernidade brasileira**

Belo Horizonte foi a primeira cidade planejada da modernidade brasileira e sua construção no final do século XIX teve como finalidade oferecer um novo padrão cosmopolita de vida social e cultural para os mineiros. Imaginada como “cidade-espetáculo”<sup>118</sup>, idealizada como expressão de modernidade e em sintonia com as conquistas da sociedade capitalista, a cidade-capital foi instalada no centro geográfico do estado, onde havia um arraial colonial que foi destruído em nome de um projeto de modernização<sup>119</sup>. Empreendimento estatal que representou a primeira grande obra do então recente regime político republicano (1889), buscava concretizar os desejos de uma elite que via no advento da República um sinal de ruptura com o passado. Assim, a "cidade progresso" pretendia expressar as conquistas do urbanismo moderno de então, com seu cenário de amplas avenidas, praças arborizadas, construções imponentes e demais artifícios que "procuram condicionar o homem moderno a atitudes e comportamentos previsíveis e padronizados" (PASSOS, 2016, p.335).

De acordo com Bahia (2004), o Modernismo só se tornou pleno em Belo Horizonte, enquanto movimento cultural relacionado às manifestações diversas como as artes, a arquitetura e a política, a partir dos anos de 1940, quando o plano político de JK ensejou um processo veloz

---

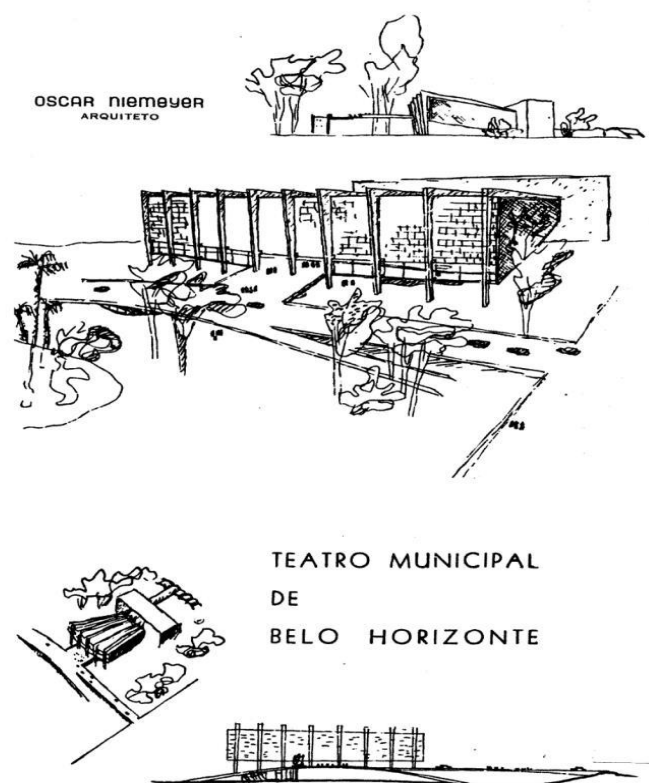
<sup>118</sup> VILLALBA, 2016, p.15.

<sup>119</sup> "Importante diferencial dos dois processos [La Plata na Argentina, e Belo Horizonte] foi que em Minas Gerais houve a necessidade de várias demolições, pois o local da construção da cidade abrigava um arraial tipicamente colonial. O local foi considerado propício, mas não o arraial. Dele foi feito tábula rasa" (ARRUDA, 2011, p.24).

de transformação da estrutura quase provinciana da nova capital para uma sociedade de fato moderna. É nessa época também que nasceu o desejo de se construir um centro de cultura para a cidade de Belo Horizonte, quando então foi apresentado por Oscar Niemeyer um estudo para o Theatro Municipal de Belo Horizonte em 1944. A construção, ainda em fase inicial, foi interrompida no ano de 1945 e só seria retomada a partir de uma campanha empreendida por Maristela Tristão, críticos e artistas em 1965, a partir da readequação do projeto por Hélio Ferreira Pinto, cuja finalização de sua obra só se deu em 1970 (BAHIA, 2004, p.131).

Podemos ter uma ideia do que o futuro Palácio das Artes representava dentro do projeto modernista de Kubitschek por meio de suas próprias palavras, registradas à época na Revista BH:

O Teatro Municipal começa a atirar para a nesga de céu azul que o cobre, por entre os ramos verdes que lhe formam deliciosa paisagem vegetal, o arrojo solene e belo de suas grandes linhas de arte. Com capacidade para 3.500 espectadores, possuindo sala de 60 metros de comprimento para exposição de belas artes e uma moderna e suntuosa sala de chá, voltada para a pequena e encantadora ilha das palmeiras, que as águas do lago docemente enlaçam, será o teatro, na opinião dos grandes arquitetos, uma das grandes maravilhas arquitetônicas do mundo. Sob a cúpula majestosa de sua imensa abóbada de 50 metros de vão, sem uma coluna sequer, à luz macia e suave de focos invisíveis, Belo-Horizonte de amanhã poderá mergulhar no mundo misterioso de sons e de harmonias, assim como viver as emoções suas e fortes que a arte do teatro desperta nos espíritos e nos corações dos que vivem e sonham (REVISTA BH, 1944, pp.25-26 *apud* VILLALBA, 2016, p.38).



**Figura 14 - Croquis do projeto de Oscar Niemeyer para o Teatro Municipal de Belo Horizonte. [S.d.].  
Fonte: Biblioteca do Palácio das Artes<sup>120</sup>.**

Atualmente, Belo Horizonte é uma metrópole nacional<sup>121</sup> com cerca de dois milhões e meio de habitantes<sup>122</sup>, sendo a sexta cidade mais populosa do país e a terceira da Região Sudeste. Apresenta índices econômicos e sociais considerados elevados pelos órgãos nacionais e internacionais, o que já lhe rendeu títulos como "a metrópole com melhor qualidade de vida da América Latina"<sup>123</sup>, tornando-a uma capital de grande influência regional e nacional. Os sites oficiais da prefeitura e do estado exaltam as virtudes econômicas, sociais e culturais da

<sup>120</sup> In: Villalba, 2016, p.47.

<sup>121</sup> "São cidades que também apresentam uma complexa e avançada organização econômica, uma grande quantidade de habitantes e uma posição atrativa no recebimento de investimentos, sobretudo de empresas estrangeiras. No entanto, o seu nível econômico não lhes permite criar em torno de si uma influência além de seus países ou regiões territoriais próximas."(Cf.: <<https://mundoeducacao.uol.com.br/geografia/hierarquia-urbana.htm>>).

<sup>122</sup> De acordo com o último censo do IBGE (2010), Belo Horizonte contava com uma população de 2.375.151 habitantes (Cf.: <<https://cidades.ibge.gov.br/brasil/mg/belo-horizonte/panorama>>).

<sup>123</sup> Belo Horizonte foi indicada pelo *Population Crisis Committee*, da ONU, como a metrópole com melhor qualidade de vida na América Latina e a 45ª entre as 100 melhores cidades do mundo no ano de 1990 (Cf.: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff111248.htm>>).

cidade, procurando mostrar, especialmente para turistas e empresas privadas, as razões que tornam a cidade uma ótima opção para viver, passear e fazer negócios.

É um centro urbano que apresenta grande diversidade de manifestações culturais e artísticas, sendo o maior polo de economia criativa de Minas Gerais e o terceiro do país<sup>124</sup>, possuindo mais de 40 espaços cênicos<sup>125</sup>, sendo 11 mantidos pelo poder público. O Grande Teatro do Palácio das Artes é o único especial para a montagens de ópera. Em 2017 foi considerada a capital com a maior diversidade em eventos culturais<sup>126</sup>, onde a música de concerto responde por 17% da realização desses eventos. Entretanto, se o estado fez seu maior investimento cultural através da construção do Palácio das Artes nos anos de 1970, atualmente a música feita ali já não goza do mesmo prestígio de antes, conforme pode se depreender da leitura de diferentes materiais de divulgação constantes em sites dos governos municipal e estadual<sup>127</sup>, que mencionam apenas o fomento às orquestras (Sinfônica e Filarmônica) e às bandas militares, mas não citam o CLMG; referem-se ao Palácio das Artes apenas como um dos cartões-postais da cidade e; no que diz respeito à música feita em terras mineiras, registram como tais apenas manifestações tradicionais (como a música do período barroco), populares (clube da esquina e Uakti) e *pop* (como Skank e Jota Quest), servindo para demonstrar que a lógica do mercado também pesa na construção da atual imagem musical do estado.

---

<sup>124</sup> Cf.: <<http://portalbelohorizonte.com.br/negocios#informacoes-estrategicas>>

<sup>125</sup> Cf.: <<http://www.ctac.gov.br/teatro/resultpesqt teatro2.asp?preqry=1&UF=MG&first=regional&second=Localidade&third=Espa%C7o+c%EAnico>>

<sup>126</sup> Cf.: <<http://www.culturanas Capitais.com.br>>.

<sup>127</sup> Cf.: <<http://www.mg.gov.br/conteudo/conheca-minas/turismo/capital>> e <<https://www.mg.gov.br/conheca-minas/musica>>



## CONCLUSÃO

Da inter-relação entre os estudos históricos e as análises etnográficas realizados por este trabalho, abriu-se uma possibilidade de interpretação que exigiu uma incursão teórica no processo de modernização social e cultural do nosso país e continente, a fim de localizarmos com mais precisão a prática musical artística do CLMG. Da mesma maneira, entender a trajetória de construção das políticas culturais no Brasil e em Minas, de inspiração modernista, tornou-se também fundamental para a compreensão das razões ideológicas e políticas pelas quais a referida prática passou a ser promovida pelo Estado e inserida no campo artístico-musical de Belo Horizonte. São contextualizações que auxiliam na elucidação das principais questões que surgiram neste estudo sobre o Coral Lírico e que dizem respeito às suas características mais evidentes como as diferentes identidades representativas, os atributos de tradição e patrimônio vinculados à sua prática, o reconhecimento da existência de representações sociais, assim como de um campo discursivo na Música.

O fazer musical do CLMG está assim intimamente ligado a uma imagem de modernidade que envolve a criação do município de Belo Horizonte e a busca pela afirmação cultural e social do estado de Minas Gerais em nível nacional. Como uma prática simbólica que se estabelece nesse contexto, herda características típicas do campo cultural da modernidade: racionalidade, tecnicismo, universalidade, elitismo. O CLMG nasce nos anos 1970 para dar vida, juntamente com outros dois corpos artísticos, a um projeto modernista idealizado nos anos 1940 que dotaria a capital de um grandioso teatro, e ao mesmo tempo de mais um monumento moderno. Essa defasagem entre projeto e execução pode ser tomada como um exemplo do conceito de modernidade tardia, recorrente na produção historiográfica mineira<sup>128</sup>, mas também revelar a existência ao longo desse tempo de uma mobilização de sujeitos direta e indiretamente interessados na institucionalização da prática profissional da música.

Juscelino Kubitschek fomentou a música orquestral em Belo Horizonte e idealizou o Palácio das Artes como prefeito da capital. Como presidente do Brasil criou o curso superior de música, a Ordem dos Músicos do Brasil e federalizou o Conservatório de Música do estado,

---

<sup>128</sup> “Manifestação cultural referente a realizações ‘defasadas’ no tempo, ‘fora de um lugar’ previamente estipulado e associada a ‘vertentes periféricas’ de cultura” (SOUZA, 1998 *apud* OLIVEIRA, 2018, p.54, *aspas nossas*).

contribuindo enormemente para a estruturação do campo artístico musical na capital mineira. Também foram muito relevantes as iniciativas particulares de pessoas que mantinham relações de proximidade com o poder público, como Clóvis Salgado e Lia Salgado, Asdrúbal Lima e Pery da Rocha Ribeiro, que de entusiastas da arte lírica tornaram-se alguns dos principais responsáveis pela concretização, após 30 anos, do sonho modernista de um teatro de ópera na capital mineira, e pela consequente estruturação local de um campo profissional na música de concerto.

A modernização do Estado brasileiro gerou uma política cultural em Minas Gerais que "privilegiou" economicamente a música de concerto e deu status profissional para os cantores praticantes desse gênero. Concomitantemente à implantação de um campo profissional, a política cultural também repercutiu na formação acadêmica na área, com a criação dos cursos de música, além do reconhecimento legal da profissão. Essa mesma política conseguiu ainda criar e fortalecer um campo artístico para a música de concerto em Belo Horizonte numa amplitude que poucas vezes se repetiu em outras capitais do país, o que se reflete também nos números sobre a realização de eventos musicais na cidade, com os maiores índices de público de "música clássica" entre as capitais pesquisadas.

Entre outros acertos dessa política cultural podemos citar a democratização de acesso e de fruição do serviço público (os cursos de formação são gratuitos), o ensejo de oportunidades de encontros entre diferentes linguagens (música, teatro e dança), a criação de um núcleo de produção musical e artística altamente especializada e profissionalizada. Um fato interessante de ressaltar é que a prática musical como política pública costuma ser o principal alvo das políticas de austeridade em tempos de crise, mas de alguma maneira essa instabilidade vem contribuindo para que haja uma abertura social do campo a partir da readequação de certas características comumente atribuídas ao produto música "clássica" - universalista, hegemônica<sup>129</sup>, canônica, elitista, erudita - utilizadas na maior parte das vezes com uma imprecisão terminológica que acaba por gerar rótulos que mais confundem que explicam.

Na verdade, são características observáveis em quaisquer práticas de instituições modernas - como o próprio ensino acadêmico nas universidades - e, se a maioria delas fazia sentido no

---

<sup>129</sup> Como alerta Canclini (2003), ainda que seja fundamental considerar a desigualdade estrutural entre as diferentes classes na formação e apropriação do patrimônio, a transformação da cultura não se dá apenas pela repetição incessante do capital cultural hegemônico, e nem pela posição de subalternidade das classes populares.

contexto de implantação da política cultural<sup>130</sup>, já não são verdades absolutas no mundo contemporâneo, onde vêm ocorrendo interações e integrações entre os níveis, gêneros e formas da sensibilidade coletiva (CANCLINI, 2003, p.28), possibilitadas especialmente quando as práticas musicais são assumidas como políticas públicas<sup>131</sup>. A prática profissional do canto lírico pelo CLMG revela-se, dessa forma, como um centro de confluência e dispersão de práticas artísticas ligadas à música vocal "cultura" e que se espalham para o popular e mesmo para o de consumo massivo, uma vez que há cantores do grupo que transitam em diferentes circuitos musicais ensinando ou praticando. O que comprova como a linguagem vem se adaptando e transitando por outros estilos que também utilizam e valorizam seus parâmetros musicais pretensamente universais.

O que talvez ainda marque a prática da música de concerto com uma certa noção de superioridade, tanto entre os próprios cantores como entre não-músicos, é o nível de especialização e tecnicismo do canto lírico - o curso de música não tornou-se, graças à modernização cultural, um tipo de ensino "superior"? Entretanto, a perspectiva elitista e universalista da música de concerto é normalmente reproduzida na instância acadêmica e isso pode ter um efeito mais prejudicial do que se pensa, pois essa falsa noção de supremacia estético-musical tende a acarretar um descolamento da realidade cultural e comprometer o futuro do estudante como profissional no mercado de trabalho.

A prática musical como política pública também alterou a percepção de uma suposta identidade do CLMG, forçando-o a buscar formas de atuação diferentes daquela pensada quando de sua criação, levando-o a assumir uma autonomia artística e assim revelar novas facetas estéticas e performáticas que se opõem a qualquer tentativa de definir o grupo apenas como um coro de ópera. Se há uma característica que pode ser considerada essencial do grupo é o fato de o mesmo ser um coro profissional: um coro artístico-profissional, que o difere dos demais coros artísticos e amadores institucionais que existem na cidade. Entretanto, essa "autonomia artística" acaba implicando em um uso mais "funcional" do fazer artístico-musical

---

<sup>130</sup> Autoritária e elitista inclusive em razão da presença de militares no governo e nos ambientes musicais acadêmicos e profissionais (FREIRE, 2006, p.49).

<sup>131</sup> Tendo em vista os pressupostos teóricos das políticas públicas e o atual estágio de consolidação das mesmas, vistos no capítulo 4, pode-se questionar a criação da Orquestra Filarmônica de Minas Gerais (OFMG) como instrumento de uma política cultural, já revelando-se mais como um produto competitivo de "cultural ornamental" (ORTIZ, 1991, p.34). Consoante Villalba (2016), "o espaço físico para a realização do projeto [Sala Minas Gerais, sede da OFMG] encontra-se afastado da região central [mas ainda em região nobre da cidade] e por esse motivo a orquestra acabou se isolando e ao mesmo tempo abandonando o vínculo de formação de novos instrumentistas através de uma escola de música e a formação de novas plateias" (*ibidem*, p.83).

do grupo e realçando o aspecto negativo do caráter de "coro oficial do estado": em virtude de questões como facilidade de deslocamento do corpo artístico, versatilidade de repertório e empatia com o público (um coro atua olhando de frente para o público), e também de orientação político-administrativa, atualmente o CLMG vem participando cada vez mais de cerimônias do próprio estado.

Acrescentando elementos à articulação das possíveis leituras em torno dos eventos comemorativos dos 40 anos do grupo, para além da observação da construção de narrativas oriundas de um discurso oficial, relevante ressaltar que o repertório do concerto comemorativo foi o tradicional europeu da música de câmara e *a capella*, para que a competência do grupo ficasse em evidência. Na homenagem da Câmara, televisionada para mais de 400 municípios de MG e palco principal para a estratégia de resistência da AMCOL MG, o repertório contou com a presença de arranjos de música popular brasileira. Se, por um lado, o repertório expressa diretrizes políticas e estéticas, por outro também tem dito muito a respeito das distintas funcionalidades do grupo.

Também pareceu importante questionar a validade das noções de tradição e patrimônio vinculadas à prática musical investigada através dos eventos etnografados. A diversidade cultural da qual a música de concerto faz parte já como tradição apropriada - uma tradição moderna<sup>132</sup> - é uma das marcas do campo artístico-cultural na pós-modernidade. Neste arranjo cultural provocado pelo desenvolvimentismo entre os anos 1950 e 1970 (CANCLINI, 2003), a música de concerto fica ainda mais identificada com a ideia de patrimônio cultural, talvez por estar especialmente atrelada a um monumento, a um patrimônio de cal e pedra.

Dessa forma, se em princípio o uso das noções de tradição e patrimônio constituíram apenas meras formalidades de exaltação da própria política pública<sup>133</sup>, esta pesquisa demonstrou que as mesmas também encontravam correspondência na realidade, posto que o Coral Lírico de Minas Gerais realmente se encaixa no perfil de prática musical tradicional do estado: a prática profissional e artística do canto coral, que remonta ao século XVIII na antiga capital do

---

<sup>132</sup> "Modernas tradições" que não deixam de invocar espectros das antigas tradições (AGAMBEN, 2010 *apud* LIMA REZENDE, 2015, p.91).

<sup>133</sup> Levando-nos a pensar se seria o caso do tipo de estratégia, dentro da narrativa da cultura nacional, apontada e constituída por aquilo que Hobsbawm e Ranger chamam de "a invenção da tradição: tradições que parecem ou alegam ser antigas são muitas vezes de origem bastante recente ou algumas vezes inventada... tradição inventada significa um conjunto de práticas, de natureza ritual ou simbólica, que buscam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, a qual, automaticamente, implica continuidade com um passado histórico adequado" (HOBSBAWM E RANGER, 1983 *apud* HALL, 2006, p.54).

estado. E que além do título de patrimônio imaterial, o fazer musical do grupo também integra a categoria de patrimônio musical de tradição escrita, vinculado a um complexo cultural que ainda por cima é um monumento cartão-postal: o Palácio das Artes. Isto comprova como de fato a arquitetura está intimamente ligada à institucionalização das demais artes e à ocupação e ao uso dos espaços públicos.

Neste sentido, interessante a observação de Gonçalves (2004, p. 3):

Tenho sublinhado que os patrimônios culturais seriam melhor entendidos se situados como elementos mediadores entre diversos domínios social e simbolicamente construídos, estabelecendo pontes e cercas entre passado e presente, deuses e homens, mortos e vivos, nacionais e estrangeiros, ricos e pobres etc. Nesse sentido tenho sugerido a possibilidade de pensarmos o patrimônio em termos etnográficos, analisando-o como um “fato social total”.

Ante todo o exposto, somos levados a reconhecer que o fazer musical do CLMG é uma prática social de valor simbólico, tanto em termos estéticos quanto de posição social. Neste último ponto em específico, se levarmos em conta as relações entre música e trabalho econômico - nos termos proposto por Araújo (1992) - fazer "música" é um dispêndio de energia (física e mental) em fenômenos acústicos e possui uma noção de valor como qualquer outro que se encaixe na categoria trabalho proposta por Marx (*apud* OLIVEIRA, 2010): que, em seu aspecto positivo, trata-se de uma atividade afirmadora da vida e de realização do próprio homem, criando uma nova realidade da qual os demais homens usufruem, e permitindo um "salto da mera existência orgânica à sociabilidade"<sup>134</sup>.

Mas no caso específico do CLMG, os músicos cantores são servidores públicos, cumprindo horários e recebendo remuneração por isso, praticamente operários da Música. Tal fato traz uma série de limitações artísticas para os cantores que, entre outras questões do cotidiano do exercício do cargo, dizem respeito às condições oferecidas para o trabalho: ensaiar no período da manhã (um horário que não é apropriado para a prática do canto lírico, pois a voz não teve o aquecimento necessário que viria com um uso da voz falada no decorrer do dia); seguir uma programação artística que por vezes não leva em consideração as especificidades do grupo; receber uma remuneração baixa que não atende às necessidades de capacitação e estudo que um cantor lírico deve fazer para cumprir suas obrigações, entre outros problemas. Os cantores

---

<sup>134</sup> *Ibidem*, p. 75.

estão sujeitos a normas do empregador que, em seus aspectos negativos, podem implicar em um estranhamento na própria atividade, causando descontentamento, desmotivação e desembocar no que Marx denomina de desrealização do trabalhador (OLIVEIRA, 2010, p.80).

Por outro lado, esse vínculo funcional tornou-se para muitos uma razão de orgulho e sinônimo de sucesso na carreira, pois além de realizarem a utopia de trabalhar com algo que realmente gostam de fazer, que é cantar, são poucas as cidades que possuem corpos artísticos permanentes de música de concerto, o que torna esse mercado de trabalho bastante restrito e a chance de participar de um, quase um privilégio. Essa situação de aparente paradoxo parece exemplificar, na verdade, a "dialecticidade entre o momento criador do trabalho e seu aspecto estranhado"<sup>135</sup>, fenômeno comumente esquecido pelos teóricos marxistas de ambas as linhas ("positiva" e "negativa") quando debatem acerca da categoria trabalho. Nessa contradição entre a efetivação e a desefetivação do homem manifesta-se o princípio emancipatório de Marx: "nas condições degradadas do trabalho capitalista permanece o elemento universal, criativo do homem", abrindo espaço para uma "superação do estranhamento"<sup>136</sup>.

Nestes tempos de violenta restauração neoliberal, cuja política econômica de austeridade vem atingindo principalmente os direitos sociais e os investimentos públicos na cultura, os postos de trabalho na área artística do setor público estão sendo influenciados cada vez mais pela lógica da esfera privada e as cidades estão se transformando em espaços de consumo e concorrência (FERRARI, 2017). Desta maneira, compreender a Música também como um trabalho, além de reforçar a prática como sua principal característica, ressalta seu valor na sociedade para além de uma mera funcionalidade e auxilia na compreensão do seu fazer como forma de autorrealização e exercício de cidadania.

---

<sup>135</sup> *Ibidem*, p. 73.

<sup>136</sup> *Ibidem*, p. 74.

## REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, Luísa A. Política Cultural: conceitos e tipologias. In: *Cadernos PAR*, Leiria (Portugal), n. 4 (março), p. 91-97, mar. 2011. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10400.8/403>>. Acesso em: 08 de mai. de 2019.

ADORNO, Theodor W. Vida e obra. In: *Os Pensadores – Adorno. Textos Escolhidos*. Tradução de Zeljko Loparic, Andréa Maria Altino de Campos Loparic, Edgard Afonso Malagodi, Ronaldo Pereira Cunha, Luiz João Baraúna, Wolfgang Leo Maar. 6.ed. São Paulo: Nova Cultural, 1996, p. 5-11.

ARAÚJO, Samuel. Descolonização e discurso: notas acerca do poder, do tempo e da noção de música. In: *Revista Brasileira de Música* (UFRJ), Rio de Janeiro, v. 20, p. 07-15, 1992.

ARRUDA, Rogério Pereira de. *Cidades-capitais imaginadas pela fotografia: La Plata (Argentina) e Belo Horizonte (Brasil), 1880-1897*. 2011. 273f. Tese (Doutorado em História). Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Belo Horizonte, 2011.

BAHIA, Cláudio Lister Marques. JK: política, arte e arquitetura - uma experiência modernista. In: *Cadernos de Arquitetura e Urbanismo*, Belo Horizonte, v. 11, n. 12, p. 119-137, dez. 2004.

BORN, Georgina. For a relational musicology: music and interdisciplinarity, beyond the practice turn. In: *Journal of the Royal Musical Association*, Liverpool (UK), 135:2, p. 205-243, 2010. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1080/02690403.2010.506265>>. Acesso em : 15 de out. de 2018.

BRANDÃO, Domingos Sávio Lins; MELO, Raíssa Anastásia de Souza. A formação do campo artístico-musical em Minas Barroca. In: *Revista Modus*, Belo Horizonte, ano V, n. 7, p. 09-30, nov. 2010.

BRASIL, CONSTITUIÇÃO FEDERAL (1988). Capítulo Ii - Da Educação, da Cultura e do Desporto. Seção II - Da Cultura. Art. 216. Disponível em : <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/constituicao/constituicao.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm)>. Acesso em: 15 de jul. de 2020.



CALABRE, Lia. Políticas Culturais no Brasil: balanços e perspectivas. In: *Políticas Culturais no Brasil (Coleção Cult/EDUFBA)*, Salvador, p. 87-108, 2007.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa. Tradução prefácio à 2.ed. Gênese. 4. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

\_\_\_\_\_. 4. ed. 8. reimp. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2019.

CARINHATO, Pedro H. Neoliberalismo, reforma do Estado e políticas sociais nas últimas décadas do século XX no Brasil. In: *Revista Aurora*, Marília (SP), n. 3, ano II, p. 37-46, dez. 2008.

Disponível

em:

<[https://www.marilia.unesp.br/Home/RevistasEletronicas/Aurora/aurora\\_n3\\_misclanea\\_01.pdf](https://www.marilia.unesp.br/Home/RevistasEletronicas/Aurora/aurora_n3_misclanea_01.pdf)>. Acesso em: 10 de nov. de 2020.

CARVALHO, José Jorge de. ‘Espetacularização’ e ‘canibalização’ das culturas populares na América Latina. In: *Revista Antropológicas*, Recife, ano 14, vol. 21 (1), p. 39-76, 2010.

CARVALHO, Zilmara de Jesus Viana de; MELONIO, Danielton Campos. A divisão das belas artes: Kant e Hegel. In: *Griot: Revista de Filosofia*, Amargosa (BA), v. 18, n. 2, p. 198-216, dez. 2018.

CASTAGNA, Paulo. Desenvolver a arquivologia musical para aumentar a eficiência da Musicologia. In: *Musicologia[s] (Série Diálogos com o som)*, Barbacena, v.3, p.191-243, 2016.

CEDRO, Marcelo. A administração municipal do prefeito Juscelino Kubitschek: estética e planejamento da cidade de Belo Horizonte na década de 1940. In: *Revista Oculum Ensaios*, Belo Horizonte, n. 5, p.80-90, 2006.

CORÁ, Maria Amélia Jundurian. Políticas públicas culturais no Brasil: do patrimônio material ao imaterial. In: *Revista de Administração Pública*, Rio de Janeiro, n. 48(5), p. 1093-1112, set./out. 2014.

COVALESKI, R. L. Artes e comunicação: a construção de imagens e imaginários híbridos. In: *Galaxia (Revistas PUC/SP)*, São Paulo (Online), n. 24, p. 89-101, dez. 2012. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/viewFile/8218/9413>>. Acesso em: 28 de ago. de 2020.

EZQUERRO-ESTEBAN, Antonio. Desafios da Musicologia pan-hispânica na atualidade: uma reflexão In: *Musicologia[s] (Série Diálogos com o som)*, Barbacena, v.3, p. 25-40, 2016.

FERRARI, Junia Maria. *Dispositivo urbanismo [manuscrito] : entre a governamentalidade e a resistência*. 2017. 220f. Tese (Doutorado em Arquitetura). Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Arquitetura, Belo Horizonte, 2017.

FREIRE, Sérgio; BELÉM, Alice; MIRANDA, Rodrigo. *Do conservatório à escola: 80 anos de criação musical em Belo Horizonte*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Org. e trad.: Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1998.

\_\_\_\_\_. *A arqueologia do saber*. Trad.: Luiz Felipe Baeta Neves. 7 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

FUNDAÇÃO CLÓVIS SALGADO. *Relatório de Gestão: biênio 2015/2016*. Augusto Nunes Filho (organizador). Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2017.

GONÇALVES, José R. S. Patrimônio, Memória e Etnicidade: reinvenções da cultura açoriana. CONGRESSO LUSO-AFRO-BRASILEIRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS, VIII, 2004, Coimbra (Portugal). *Anais...* Coimbra: CES, Universidade de Coimbra, 2004. Disponível em: <<https://www.ces.uc.pt/lab2004/pdfs/JoseReginaldoGoncalves.pdf>>. Acesso em: 09 de dez. de 2018.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. Cidade ou cidades? Uma pergunta à guisa de introdução. In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Brasília, n.23, p.15-19, 1994.

MAYOR, Mariana Soutto. A Casa da Ópera de Vila Rica através de duas cartas de João de Souza Lisboa. In: *Revista Sala Preta*, p.236-248, v.17, n.2. São Paulo, 2017. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/138392>>. Acesso em: 13 de mai. de 2020.

LIMA, Rita de Cássia Pereira; -CAMPOS, Pedro Humberto Faria. "Campo", "grupo", "capital simbólico": aproximações entre a Teoria das Representações Sociais (TRS) e elementos da Teoria de Pierre Bourdieu, p.119-134. In: *Bourdieu e Moscovici [e-book]: fronteiras, interfaces e aproximações*, Santos, Editora Universitária Leopoldianum, 2019. Disponível em: <<https://www.unisantos.br/wp-content/uploads/2019/12/BOURDIEU-e-MOSCOVICI-FRONTIERAS-INTERFACES-E-APROXIMACOES.pdf>>. Acesso em: 22 de jul. de 2020.

LIMA REZENDE, Gabriel S. S. Narratividade e poder: sobre a construção da “história oficial” do choro. In: *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 3, v. 2, p. 65-96, jan.-jun. 2015.

MALETTA, Ernani de C. *O Coral Lírico de Minas Gerais*. In: MENCARELLI, Fernando A.; ALVARENGA, Arnaldo L. de; ROCHA, Maurílio A. *Corpos Artísticos do Palácio das Artes: Trajetória e Movimentos*. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, Fundação Clóvis Salgado, 2006, p.149-145.

MOUSSATCHÉ, Helena; PERNAMBUCO, Dea Lúcia Campos. Resenhas: *A representação social da psicanálise*, de Serge Moscovici. Trad. por Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1978. In *Revista Em Aberto*, Brasília, ano 14, n.61, p. 197-189, jan./mar. 1994.

OLIVEIRA, Arnon Sávio Reis de. "O Coro do Brasil": o Madrigal Renascentista e o contexto de seu percurso (1956-1962). 2015. 268f. Tese (Doutorado em História). Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Belo Horizonte, 2015.

OLIVEIRA, Carlos Alberto de. Prescrições para o futuro: Belo Horizonte entre processos de modernização. 2018. 228f. Tese (Doutorado em História). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 2018.

OLIVEIRA, Renato Almeida de. A concepção de trabalho na filosofia do jovem Marx e suas implicações antropológicas. In: *Revista Kínesis*, Marília (SP), n. 3, v.2, p.72-88, abr. 2010.

OLIVEIRA, Tatiana Mello. *Memória e discurso: múltiplos sentidos do patrimônio cultural imaterial no Brasil*. 2011. 83f. Dissertação (Pós-graduação em Memória Social). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Centro de Ciências Humanas e Sociais, Rio de Janeiro, 2011.

PASSOS, Daniela. A formação do espaço urbano da cidade de Belo Horizonte: um estudo de caso à luz de comparações com as cidades de São Paulo e Rio de Janeiro. In: *Revista Mediações*, Londrina (PR), n. 2, v. 21, p.. 332-358, jul/dez. 2016.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira (cultura brasileira e indústria cultural)*. 3ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

RIO, João do [Paulo Barreto] [1881-1921]. *A alma encantadora das ruas*. Belo Horizonte: Crisálida, 2007.

SEEGER, Anthony. Etnografia da Música. In: *Cadernos de campo*. São Paulo, v. 17, n. 17, p. 237-260, mar. 2008.

SMALL, Christopher. *Musicking: the meanings of performing and listening*. Hanover: Wesleyan University Press, 1998.

TOMEI, Francesco Andrade. O conceito de representações coletivas em Durkheim. In: *Laboratório Didático - USP ensina Sociologia*, 2013. Disponível em: <[http://ensinosociologia.fflch.usp.br/sites/ensinosociologia.fflch.usp.br/files/Francesco\\_texto\\_0.pdf](http://ensinosociologia.fflch.usp.br/sites/ensinosociologia.fflch.usp.br/files/Francesco_texto_0.pdf)>. Acesso em: 13 de set. de 2020.

TRAVASSOS, Elizabeth. Esboço de balanço da Etnomusicologia no Brasil. In: *Revista Opus (ANPPOM)*, Campinas, n. 9, ano 9, p. 73-86, dez. 2003.

VELHO, Gilberto. Individualismo e cultura: notas para uma antropologia da sociedade contemporânea. 8ªed. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2008.

VOLPE, Maria Alice. Irmandades e ritual em Minas Gerais durante o período colonial: o Triunfo Eucarístico de 1733. In: *Revista Música*, v.8, n. 1/2: p. 06-55, São Paulo, mai/nov. 1997.