

Patrick Carlos Kondlatsch

GRR 2017 2052

**Maestro Roberto Schnorrenberg (1929-1983): análise histórico-musicológica
de sua atuação como *outsider* na Sociedade Pró-Música de Curitiba no
período de 1964 - 1982**

Monografia apresentada à disciplina OA028 –
Trabalho de Conclusão de Curso Licenciatura
como requisito parcial à conclusão do Curso de
Licenciatura em Música – Departamento de Artes,
Setor de Artes, Comunicação e Design da
Universidade Federal do Paraná.

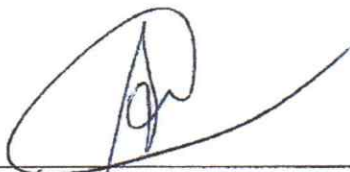
Orientador: Prof. Dr. Álvaro Luiz Ribeiro da Silva
Carlini.

CURITIBA

2020

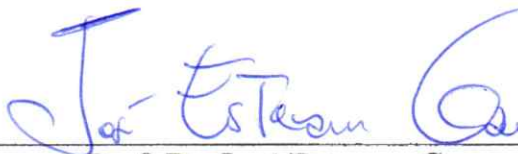
**ATA DE DEFESA DO TRABALHO DE CONCLUSÃO
DO CURSO DE GRADUAÇÃO**

No dia 17 de dezembro de 2020, **Patrick Carlos Kondlatsch** apresentou neste departamento o Trabalho de Conclusão do Curso de Graduação em Música intitulado *Maestro Roberto Schnorrenberg (1929-1983): análise histórico-musicológica de sua atuação como outsider na Sociedade Pró-Música de Curitiba no período de 1964-1982*, tendo obtido nota 100 (cem).



Prof. Dr. Álvaro Luiz Ribeiro da Silva Carlini

Prof. Dr. Indionei Carneiro Rodrigues



Prof. Dr. José Estevam Gava



Patrick Carlos Kondlatsch

AGRADECIMENTOS

Ao prof. Álvaro Carlini, pela amizade e pelo valoroso e insubstituível auxílio em minha caminhada, na busca de sempre melhorar como músico e ser humano.

À minha família pelo apoio incondicional.

A Daniel Chomiak, por me guiar e acompanhar em boa parte da caminhada pelo curso de Música e pela regência coral.

A Eduardo Linzmeyer, pelas ótimas referências e incentivo no início da pesquisa.

À Maestrina Priscilla Prueter, por me ensinar a usar a Música para transformar pessoas da melhor forma possível.

A Andressa Martins, pelo companheirismo de sempre.

Aos corais Terça Maior, Coral Copel Curitiba e Coro BB Curitiba por me proporcionarem experiência, aprendizado e diversão ao longo da pesquisa.

Qual é o custo das mentiras?

Não que possamos confundi-las com a verdade.

O perigo real é que se ouvirmos mentiras suficientes, então não mais reconheceremos a verdade.

*O que nos resta fazer então? O que resta, senão abandonar até mesmo a esperança da verdade,
e nos contentarmos com histórias?*

Craig Mazin

RESUMO

Roberto Schnorrenberg (1929-1983) foi maestro, compositor e produtor cultural brasileiro que atuou na cena musical curitibana entre os anos de 1964 e 1982. Apesar de participar expressivamente do contexto musical da cidade, principalmente em parceria com a Sociedade Pró-Música de Curitiba, Schnorrenberg não foi reconhecido como personagem relevante à história da música de concerto na capital paranaense. Este trabalho pretende apresentar o legado cultural deixado pelo maestro a Curitiba e assimilar possíveis causas para seu esquecimento histórico, bem como as interações sociais entre Schnorrenberg, a burguesia curitibana e o público participante da cena artística da cidade. Aplica-se pesquisa documental a partir de fontes localizadas em acervos inativos, documentação não-catalogada e trabalhos acadêmicos anteriores que abordam o mesmo tema sob enfoque histórico-musicológico.

Palavras-chave: Roberto Schnorrenberg; História da música paranaense; Morigeração cultural; Musicologia histórica.

ABSTRACT

Roberto Schnorrenberg (1929-1983) was a Brazilian conductor, composer and cultural producer who worked in the Curitiba music scene between 1964 and 1982. Despite participating significantly in the city's musical context, specially in partnership with Sociedade Pró-Música de Curitiba, Schnorrenberg was not recognized as a relevant character in the history of the capital of Paraná's concert music. This work intends to rescue the cultural legacy left by the conductor to Curitiba and to assimilate what would be possible causes for its historical neglect, and also the social interactions between Schnorrenberg, the musical bourgeoisie and the art-consuming public of the city. Documentary research is applied from sources located in inactive collections, non-cataloged documentation and previous academic works that address the same theme under historical-musicological approach.

Key-words: Roberto Schnorrenberg; Musical history of Paraná; Cultural morigeration; Historical musicology.

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: PRINCIPAIS ATIVIDADES DE ROBERTO SCHNORRENBORG ENTRE 1929 E 1964. Fonte: Penalva (1985, p. 9-12).	12
Tabela 2: PESSOAL E APRESENTAÇÕES DOS CURSOS E FESTIVAIS DE MÚSICA DE CURITIBA (1965-1977). Fonte: Penalva (1985, p. 14-22).	25
Tabela 3: Obras musicais compostas por Roberto Schnorrenberg (Fonte: Penalva, 1985).....	55
Tabela 4: Premiações e homenagens recebidas por Roberto Schnorrenberg (Fonte: Penalva, 1985).....	57
Tabela 5: Participações de Roberto Schnorrenberg em Concursos e Festivais de Música (Fonte: Penalva, 1985).....	58
Tabela 6: Primeiras audições nacionais e mundiais organizadas por Schnorrenberg (Fonte: Penalva, 1985).....	60

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Programa de concerto da SPMC de 1965 (Fonte: Anze, 2010, p. 80).	21
Figura 2: Schnorrenberg na Áustria, durante seus estudos no Mozarteum (Fonte: Collegium, 2020).	51
Figura 3: Retrato de Schnorrenberg no encarte de LP da Camerata Antiqua de Curitiba. (Fonte: Obsequium, 1982).	51
Figura 4: Schnorrenberg regendo (Fonte: Collegium, 2020).	52
Figura 5: Schnorrenberg na juventude (Fonte: Bispo, 2008).	52
Figura 6: Capa de LP da Camerata Antiqua de Curitiba, gravado com participação de Schnorrenberg (Fonte: Obsequium, 1982).	53
Figura 7: Biografia e foto de Schnorrenberg no encarte de LP de 1982 da Camerata Antiqua de Curitiba (Fonte: Obsequium, 1982).	53

LISTA DE ABREVIações

EMBAP – Escola de Música e Belas Artes do Paraná

JMB[PR/SC] – 8ª Representação regional da Juventude Musical Brasileira, setores do Paraná e Santa Catarina.

CNPq – Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

SCABI – Sociedade de Cultura Artística Brasília Itiberê [Curitiba/PR]

SPMC – Sociedade Pró-Música de Curitiba

UFPR – Universidade Federal do Paraná

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
1 PRÁTICA MUSICAL CURITIBANA NOS ANOS 1960 E 1970	6
1.1 Urbanização e formação cultural	6
1.2 O canto orfeônico como possibilitador do fazer musical	8
1.3 A prática musical protestante	9
1.4 Sociedades civis musicais e a identidade curitibana	10
2 CURITIBA COSMOPOLITA: A ATUAÇÃO DE SCHNORRENBORG	11
2.1 O maestro e sua obra	11
2.1.1 Schnorrenberg: origem e formação	11
2.1.2 Mais um <i>outsider</i> no cenário musical curitibano	12
2.1.3 A chegada a Curitiba	16
2.1.4 O trabalho como compositor	17
2.2 Sociedade Pró-Música de Curitiba	18
2.2.1 SPMC e a morigeração curitibana	19
2.2.2 Coro Pró-Música	21
2.2.3 Novas tendências musicais	23
2.3 Os Festivais e Cursos Internacionais de Música de Curitiba (1965-1977)	23
2.3.1 Público, audiência e prestígio	24
2.3.2 Década de 1970: interrupções e grandiosidade	25
2.3.3 Decorrências e benefícios	28
2.4 Música moderna para uma cidade moderna	29
2.5 Últimas atividades e reconhecimento tardio	31
3 ANTAGONISMOS NA CURITIBA ESTABELECIDADA	33
3.1 Mobilidade social e a herança provinciana	33
3.2 Morigeração cultural e suas características na burguesia musical curitibana	35
3.2.1 Estabelecidos e a coesão social	37
3.2.2 Representatividade e perpetuação do poder	39
3.3 O subconsciente da Curitiba morigerada	41
CONSIDERAÇÕES FINAIS	43
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	46
FONTES CONSULTADAS	50
ANEXOS	51

INTRODUÇÃO

A primeira motivação para realização desta pesquisa veio da prática de regência coral amadora exercida por estudantes de música em Curitiba: a escassez bibliográfica no que diz respeito às técnicas de regência provocou a busca por mais referências locais e evidenciou outra área de conhecimento academicamente incompleta: vários agentes atuantes na prática coral curitibana, apesar de terem exercido papel importante na formação musical local, foram esquecidos pelos pesquisadores locais, implicando sua ausência nos registros da cidade. O mesmo ocorre ao se pesquisar a prática da música instrumental de concerto. Evidencia-se, desse modo, uma grande lacuna na história cultural da capital paranaense.

Carmem Célia Fregoneze afirma que o Paraná apresenta história de valorização cultural para o desenvolvimento das artes, constituindo até hoje espaço de rica convivência para intérpretes e compositores, apesar do frequente esquecimento dos músicos curitibanos na história da música brasileira do século XX (1996, p. 1). Não obstante, a vida e obra do maestro Roberto Schnorrenberg (1929-1983) encontram-se obscurecidas pelo trabalho de outros participantes – não menos competentes ou dignos de reconhecimento - do cenário musical curitibano das décadas de 1960 a 1980: grupos como a Camerata Antiqua de Curitiba e músicos como Padre Penalva e Ingrid Seraphim são frequentemente lembrados em trabalhos, artigos e eventos (Fedalto, 2013, p. 18). Ainda assim, a contribuição de Schnorrenberg para a produção musical e para a formação de músicos locais, foi essencial para que a música coral e instrumental crescessem nos âmbitos educacional e social de Curitiba. Desse modo, foi necessária a definição de uma linha de pesquisa histórico-musicológica para possibilitar a abordagem do assunto sem ignorar aspectos históricos relevantes ou o contexto social existente na época.

Ao descrever o processo de estudo na área da Musicologia Histórica do século XXI, Denise Scandarolli argumenta que esse tipo de pesquisa ainda apresenta resistência à abertura para práticas e sistemas teóricos externos, apesar da grande evolução acadêmica pela qual os trabalhos da área têm passado nos últimos anos (2016, p. 234). Por outro lado, Teixeira Coelho sustenta que os estudos de política cultural e das interações culturais vêm sendo feitos segundo um enfoque eminentemente sociológico, ignorando outras abordagens específicas e estritas para cada caso (2004, p. 11). Assim, as ambivalências e hesitações semânticas podem provocar não tanto a errância criativa, mas o impasse teórico, principalmente ao delimitar ao objeto de estudo apenas abordagens puramente musicais ou puramente sociológicas (Coelho, 2004, p. 9). Aqui pretendem-se aproveitar os dois panoramas de pesquisa (sociológico e histórico-musicológico), com a finalidade de registrar e analisar fenômenos musicais que, influenciados pelo contexto social da

época, definiram a música de concerto como elemento integrante da sociedade curitibana. Tais fenômenos associam-se, então, com as atividades musicais produzidas por Schnorrenberg entre 1964 e 1982, evidenciando seu legado cultural na capital paranaense.

Consultando as referências bibliográficas relacionadas a esse cenário, foi possível perceber que os estudos relativos ao fazer musical curitibano vêm aumentando ultimamente. Grande exemplo são as pesquisas do grupo Música brasileira: estrutura e estilo, cultura e sociedade, vinculado ao CNPq/UFPR e coordenado pelo Prof. Dr. Álvaro Luiz Ribeiro da Silva Carlini, especialmente em sua linha Musicologia histórica: sociedades civis vinculadas à Música no Estado do Paraná, século XX. Os resultados obtidos, no formato de trabalhos e artigos acadêmicos, serviram como recurso bibliográfico fértil e esclarecedor na presente pesquisa, com destaque especial ao trabalho de Melissa Anze (2010), intitulado *Sociedade Pró-Música de Curitiba (SPMC): Análise histórico-social da música erudita na capital paranaense (1963-1988)*, e à pesquisa de Carlos Eduardo Fedalto (2013), intitulada *Madrigal Vocale: um levantamento histórico do coro (1984-2002), em Curitiba, Paraná*. Além disso, o acervo documental utilizado neste trabalho também provém, em sua maioria, da catalogação e sistematização feita pelo grupo mencionado. Tais estudos, além de apresentarem à sociedade acadêmica a catalogação de acervos inéditos referentes à existência de sociedades civis em Curitiba, também têm delineado características e análises históricas da atividade musical paranaense do século XX com grande eficiência. Desde então, seus resultados vêm fornecendo um panorama geral sobre a atuação de sociedades civis musicais, bem como suas relações sociais com a elite industrial paranaense e seus principais agentes históricos.

Para estabelecer essa correlação histórico-musicológica, portanto, é necessário compreender a origem da música de concerto nas bases sociais do Paraná, bem como os ambientes em que tal música acontecia. Daí surgem as sociedades civis como articuladoras do fazer musical paranaense, obedecendo modelos orientados pela prática musical europeia, já conhecida dos imigrantes que chegaram a Curitiba no início do século XX (Anze, 2010, p. 9). As principais entidades musicais curitibanas dessa época são três: a Sociedade de Cultura Artística Brasília Itiberê (SCABI), que atuou entre 1944 e 1976 trazendo inúmeros concertos em mais de 30 temporadas (Carlini; Medeiros, 2011, p. 167), a Juventude Musical Brasileira 8ª Região – Setor do Paraná, fundada em 1952 aos moldes da entidade homônima atuante na Bélgica com a colaboração do músico Luiz Heitor Corrêa de Azevedo (Menon, 2008, p. 5) e a Sociedade Pró-Música de Curitiba, atuante principalmente nas décadas de 1960 e 1970 com ênfase na música moderna e contemporânea. Tais sociedades já tiveram sua atividade estudada em trabalhos acadêmicos específicos. Não obstante, alguns tópicos histórico-musicológicos ainda seguem incógnitos no que diz respeito às personagens envolvidas no fazer musical curitibano de meados do século XX,

impactando portanto na memória histórica de tal cenário.

Ao investigar a formação das sociedades civis na formação de músicos paranaenses, fica clara a influência da comunidade imigrante europeia no surgimento de um círculo interno de amizades e contatos sociais, que dificilmente poderia ser quebrado para admissão de novos membros. Fernando Menon, ao estudar o impacto de tais sociedades na elite curitibana, defende que essas entidades representaram uma “proposta de fornecer eventos artísticos para a elite sociocultural local, bem como criar um estabelecimento de ensino no qual os indivíduos dessa elite pudessem iniciar seus estudos” (2008, p. 7). A não-inclusão de personalidades relevantes – e atuantes nessas sociedades - nas reminiscências da cidade mostra a facilidade com que a história do cenário musical curitibano é perdida. Tal obliteração pode ocorrer ora por falta de documentação, ora pela falta de necessidade, aos olhos de quem escreve a história local, de inclusão de agentes externos à cultura internamente estabelecida, acarretando na impossibilidade de reconhecimento a não-curitibanos atuantes na cena musical da capital paranaense.

Para discorrer sobre as relações de poder e convívio social existentes nesse cenário, foi necessário mencionar dois conceitos sociológicos importantes, que servem como modelo para o comportamento coletivo da burguesia musical paranaense do século XX. A primeira abordagem, apresentada pelo historiador Magnus Roberto de Mello Pereira, diz respeito à “morigeração”: construção relacionada à modelagem comportamental dos indivíduos inseridos em determinado meio social, causando a padronização de suas práticas comunitárias, econômicas e culturais (1996, p. 12). O desejo de reconhecimento e valorização como um ente social superior, quando comum a determinado grupo de indivíduos, tende a incentivar tal padronização e, com isso, fomentar julgamentos e a formação de uma moral pré-determinada, cuja obediência é fator condicional à aceitação social de tais indivíduos por seus semelhantes (Anze, 2010, p. 51). Apesar disso, “esta não é uma vontade natural presente em todo e qualquer indivíduo, não é um desejo inato compartilhado por todos os membros de um certo grupo, no caso, os habitantes de Curitiba. Trata-se de uma vontade construída aos poucos e para muitos” (Nicolazzi, 2000, p. 1). Daí a morigeração, ou seja, o ato de gerar uma moral a ser seguida pelos membros do círculo social tido como superior (Anze; Carlini, 2009, p. 261).

O sentido morigerador da história paranaense era o da transformação dos indivíduos em cidadãos solidários ao ideário burguês, em pessoas cujas atitudes e costumes estariam delineadas segundo os padrões, não estabelecidos, mas admitidos pela burguesia ervateira (...). Medidas de segurança, de saúde e urbanas tomadas pela administração municipal [de Curitiba] deixam entrever essa morigeração da sociedade, que bem pode ser definida como uma *produção de indivíduos* estética e politicamente saudáveis. Em outras palavras, a fabricação do sorriso da Cidade Sorriso (Nicolazzi, 2000, p. 2).

Outra estrutura, também relacionada à ideia de morigeração, teoriza a dificuldade enfrentada por agentes externos ao inserir-se nesse círculo social: compartilhar dos mesmos valores e costumes e do mesmo reconhecimento social torna-se, por vezes, inviável. O sociólogo Norbert Elias, ao analisar as configurações sociais de uma localidade inglesa, ampliou o resultado de suas observações demonstrando como os mesmos se aplicam em outras sociedades. Segundo ele, “os problemas em pequena escala (...) e os problemas em larga escala do desenvolvimento de um país são inseparáveis. Não faz sentido estudar fenômenos comunitários como se eles ocorressem num vazio sociológico” (2000, p. 16). Dessa análise surgem, então, as figuras dos estabelecidos e *outsiders*. O *outsider*, segundo essa linha de pensamento, seria o agente externo disposto a ingressar no círculo social já existente, povoado pelos indivíduos estabelecidos que, por sua vez, já apresentam um código de costumes e comportamentos previamente aprovado e convencionado (Anze, 2010, p. 79-80). A relação estabelecido-*outsider*, então, inicia-se com a negação do compartilhamento de ideias e passa pelo julgamento da moral e da bagagem cultural dos não-integrados (ou seja, não-morigerados) para, em alguns casos, resultar na exclusão desses indivíduos não-reconhecidos, implicando em ausência de participação e de valorização de seus feitos na comunidade (Elias, 2000, p. 27).

Ambas as ideias sociológicas (de Magnus Roberto de Mello Pereira e de Norbert Elias) convergem para o conceito de “morigeração cultural”, no qual a relação de julgamento e não-inclusão ao ambiente social são aplicadas à convivência coletiva do indivíduo (Anze; Carlini, 2009, p. 261-262). Dessa maneira, estabelece-se certa ideologia na qual o grupo detentor do poder social dita um sistema de representação cultural e de práticas que produz, mantém e reproduz relações de dominação (Coelho, 2004, p. 204). Assim, o conjunto de regras comportamentais (como a etiqueta de vestuário e dos “bons modos”) prevalece sobre o gosto estético e artístico da comunidade nos eventos culturais e sociais.

Apesar de não conectadas entre si, as atividades de divisão social, de diferentes pontos de vista, chamam a atenção para a defesa de certos modelos de comportamento e código moral superando as atividades de conquista política ou a proteção de interesses econômicos. Várias transformações na esfera social e em produções culturais parecem aumentar o potencial para conflitos de natureza simbólica (Della Porta, 2006, p. 50).

Assim, o círculo elitizado busca civilidade e distinção, justificando sua suposta superioridade em relação ao exterior do grupo. A exclusão como ação coletiva, desse modo, está ligada à crença de que a defesa dos valores e tradições morigerados estaria ameaçada pela presença de terceiros. O contato com um *outsider* – à primeira vista, um anônimo – é visto pelos estabelecidos como desagradável e, portanto, desencorajado, uma vez que ao aceitar alguém não-

morigerado o indivíduo temeria pela não-aceitação social nesse mesmo círculo estabelecido.

A participação na superioridade de um grupo e em seu carisma grupal é, por assim dizer, a “recompensa” pela submissão às normas específicas do grupo. Costumeiramente, os *outsiders* são tidos como não-observantes de tais normas e restrições e, desse modo, podem ser vistos como indignos de confiança, indisciplinados e desordeiros (Elias, 2000, p. 26-27).

Roberto Schnorrenberg, apesar de ter exercido papel essencial no cenário musical curitibano em meados do século XX, sofreu essa exclusão por ter sido considerado um *outsider* na vida social paranaense (Anze, 2010, p. 92): sua postura autêntica e polêmica foi alvo de críticas por parte da imprensa especializada e do círculo de músicos curitibanos estabelecidos no cenário pré-existente, segundo apontamentos da própria imprensa curitibana. Aramis Millarch, em reportagem para o jornal *Estado do Paraná*, evidencia a controvérsia dominante nas opiniões sobre o maestro, inclusive na ocasião de seu falecimento:

Passou despercebida na imprensa curitibana a morte do maestro Schnorrenberg (...) Foi na condição de poderoso diretor dos festivais musicais que movimentavam musicalmente os meses de janeiro e fevereiro que Schnorrenberg tornou-se personalidade polêmica, com críticos e defensores – como sempre acontece com as pessoas criativas e realizadoras (Millarch, 1983, p.1).

Evidencia-se, assim, a correlação básica e recorrente entre a “verdade inventada” pelos grupos sociais dominantes e as discrepâncias documentais da memória cultural de determinado local: a valorização extensiva de integrantes estabelecidos implica, necessariamente, no esquecimento de personagens ativos e importantes da história local.

Não é incomum – pelo contrário - que a memória seja tomada apenas em seu aspecto passivo e fragmentário ou parcelador (...). Nesse sentido, a memória compartilha da natureza da ideologia enquanto discurso fragmentário com a coerência de uma neurose: dá uma versão fabulosa de um passado (identidade nacional) construído segundo os interesses e necessidades do grupo e da cultura dominante e oblitera, por regressão e recalque, a atualidade viva e verdadeira” (Coelho, 2004, p. 250).

Os seguintes capítulos tentam, assim, amenizar a divergência relacionada ao registro histórico da obra musical de Roberto Schnorrenberg na sociedade curitibana, tendo em vista as relações de influência envolvidas nas sociedades musicais na época, especialmente da SPMC. Para atingir tal objetivo, um panorama geral do cenário paranaense de meados do século XX é apresentado, bem como as contribuições de Schnorrenberg nos seus vários aspectos (de organização cultural e educação musical, por exemplo) e o resultado de seu trabalho.

1 PRÁTICA MUSICAL CURITIBANA NOS ANOS 1960 E 1970

1.1 Urbanização e formação cultural

O surgimento da elite industrial em Curitiba, em fins do século XIX, trouxe consigo a modernização das fábricas ervateiras, constituindo assim fator determinante para a urbanização da região. “Num prazo de aproximadamente 70 anos, a burguesia industrial (...) conseguiu revolucionar a produção de erva-mate e, com ela, toda a sociedade paranaense” (Pereira, 1996, p. 56). Tal processo urbanizador ocorreu em paralelo com a gradual formação do paradigma cultural da região, cujos princípios foram pautados principalmente pelas ações públicas desse grupo burguês socialmente dominante.

O século XIX caracterizou-se no Paraná como período de profundas transformações socioeconômicas, provocadas sobretudo pela exploração da erva-mate em larga escala para exportação (...). Estiveram em jogo um conjunto conflitivo de forças que, nos seus embates, deram origem às diferentes práticas e posicionamentos que conferiram à sociedade paranaense o seu caráter singular (Pereira, 1996, p. 177).

No âmbito social, ao mesmo tempo em que ficava patente essa propaganda dos avanços científicos, os periódicos esforçavam-se em apresentar novos modelos de comportamento na produção do “tipo paranaense” (Santos, 1998, p. 86). Além da modernização fabril, portanto, essa burguesia também estabeleceu seus hábitos comportamentais no ambiente curitibano e, conseqüentemente, inseriu a música orquestral, o canto coral, a música folclórica e o fazer musical como um todo na sociedade local do início do século XX, instaurando seu ideário nas realizações culturais da época. Em relação à instauração de valores morais dominantes, Magnus Pereira afirma que viver na cidade significava não apenas adquirir hábitos polidos e um gestual comedido, mas também ocupar-se da preservação da atmosfera local (1996, p. 153).

Uma vez estabelecida a presença dos costumes europeus na capital paranaense, a burguesia confirmou seu objetivo “colonizador” em Curitiba: o de gerar, na medida do possível, uma cidade “nem americana do norte, nem europeia, *apenas* curitibana... mas da forma como um europeu ou norte-americano o seria” (Nicolazzi, 2000, p. 1). Para tanto, não se mediram esforços para se instaurar um processo lento e invasivo de estabelecimento da moral e de costumes inspirados – e por vezes até copiados – do cotidiano da elite europeia (Carlini; Medeiros, 2011, p. 171). Assim, o julgamento moral entre participantes da elite paranaense passou a ser aceito e até incentivado pelos agentes sociais dominantes. Em relação aos costumes culturais dos primeiros estabelecimentos ervateiros do Paraná, sabe-se que “os industriais encontraram no ecletismo

européu a linguagem apropriada às construções celebrativas de sua condição burguesa e urbana” (Pereira, 1996, p. 12).

O que se buscava, sobretudo pela sociedade curitibana, era uma imitação dos gostos, modismos e hábitos burgueses europeus, ou ainda uma “fabricação” mais apropriada desta nova sociedade, correlata àquelas que existiam nos mais importantes centros do mundo ocidental (Anze; Carlini, 2009, p. 261).

As primeiras evidências documentais definitivas sobre o controle comportamental da sociedade curitibana apareceram na primeira década do século XX – tratam-se de regulamentos industriais que, em nome da produtividade, implementaram normas de conduta para os trabalhadores em seus períodos de folga (Pereira, 1996, p. 175). Desse modo, o que antes era apenas a imposição disciplinar industrial para os trabalhadores fabris da região passou a dominar também os comportamentos fora da fábrica, alterando assim toda a estrutura social da cidade.

Esses dispositivos de controle social direcionaram-se para o estabelecimento da morigeração cultural que definiu os agentes dominantes e o público consumidor de arte da cidade (Anze; Carlini, 2009, p. 263). Dessa maneira, a nova sociedade elitizada concebia indivíduos conforme o molde burguês proveniente dos imigrantes europeus estabelecidos em Curitiba, excluindo desse sistema padrões e culturas que não se encaixassem em seus valores, considerados civilizados (Carlini; Medeiros, 2011, p. 172). Essa exclusão seletiva atingiu inclusive as manifestações culturais pré-existentes no Paraná: Magnus Pereira cita o declínio quase imediato do fandango e de outras manifestações populares tradicionais paranaenses como exemplos dessa divisão social (1996, p. 21).

Entre o início do século e a participação de Schnorrenberg na cena musical curitibana, na década de 1960, a urbanização e a evolução tecnológica fizeram a capital paranaense crescer e se desenvolver, porém sem abrir mão da tradição de imposição moral trazida pela burguesia descendente dos imigrantes europeus. Essa hereditariedade dos costumes morais ditos civilizados aconteceu acompanhando o desenvolvimento da sociedade burguesa ocidental em geral, fazendo com que os costumes implantados no século XIX encontrassem refúgio e continuidade na elite da capital paranaense (Pereira, 1996, p. 178).

A sociedade curitibana, então morigerada, entrou na segunda metade do século XX com uma formação estável e elitista, mas amigável à prática artística - desde que essa prática não ferisse seu caderno de regras, tão forçosamente implantado nas décadas anteriores. Artur Freitas, ao analisar o contexto artístico da época, afirma que “vivendo num ambiente cultural em que praticamente inexistia um mercado de arte que viabilizasse um certo grau de autonomia profissional, restava aos artistas locais, portanto, a busca pela aceitação oficial” (2003, p. 108).

De maneira geral, porém, o cenário musical curitibano mostrou-se rico em conjuntos e instrumentistas dos mais variados gêneros e origens: é possível encontrar vários registros documentais referenciando escolas, conservatórios, agrupamentos de canto orfeônico e sociedades privadas dedicadas à prática musical na Curitiba do século passado. A historiadora Lilian Gassen, ao apresentar os vários panoramas culturais da capital paranaense, confirma que “no meio artístico curitibano dos anos 1960, conviviam artistas de diferentes interesses estéticos” (2007, p. 13).

A prática musical na capital paranaense durante a segunda metade do século XX ocorria pela interação entre imigrantes e a sociedade local, principalmente membros da intelectualidade curitibana, pertencentes à alta sociedade. Esta prática, no entanto, realizava-se, sobretudo, por encontros familiares, nas igrejas, nos clubes e em pequenos eventos (Goedert, 2010, p. 28).

Aprofundando a análise desse panorama, dois aspectos evidenciam-se como de fundamental importância para o crescimento da música local na segunda metade do século XX: o canto orfeônico como ferramenta de educação e musicalização no Brasil e a formação de associações civis musicais, provenientes das tendências morigeradoras da elite local curitibana, conforme afirmavam os próprios participantes desse cenário (Anze, 2010, p. 7).

1.2 O canto orfeônico como possibilitador do fazer musical

Renato Gilioli, ao apresentar as atividades de educação musical de início do século XX, aponta que apesar de o canto orfeônico ter se originado na Europa do século XIX, no Brasil, sua implantação foi diretamente ligada à figura de Heitor Villa-Lobos (1887-1959), criador do programa teórico dos orfeões a convite do então presidente Getúlio Vargas (2003, p. 21). Paulo Renato Guérios, por sua vez, apresenta Villa-Lobos como pioneiro e instalador do canto orfeônico na população brasileira, destacando sua participação na implementação da educação musical como ferramenta socializadora e formadora de cidadãos no País (2003, p. 83). No Paraná, essa instalação ocorreu de maneira tardia mas ainda inspirada na ideia nacionalista original: o então Conservatório do Paraná foi renomeado como Conservatório Estadual de Canto Orfeônico do Paraná, em 1956, seguindo as mesmas normas e disposições do Conservatório Nacional, dando continuidade às atividades musicais propostas para todo o País por Villa-Lobos (Santos, 2013, p. 164).

A prática musical amadora, uma vez incentivada legalmente em todo o Brasil, tornou-se atividade frequente em Curitiba, mesmo que sem o propósito exclusivo da educação musical – seu exercício como atividade lúdica e social também existia, além do objetivo original de divulgação política (Lemos Júnior, 2005, p. 100-101). Nesse contexto, o canto orfeônico contribuiu largamente para a formação não só de professores, mas também de novos músicos na cena

curitibana, uma vez que todo aluno da rede pública aprendia noções básicas de música como parte de sua formação cívico-nacional. O canto coral passou a ser largamente difundido, fixando-se como parte integrante da prática artística em várias esferas da sociedade local já na segunda metade do século XX. A promoção de eventos, aulas e concertos foi habitual a partir da década de 1960, destacando-se a realização dos Cursos e Festivais de Música (1965-1977) e do Festival Todos os Cantos (1980), bem como a posterior Oficina de Música de Curitiba, que ainda acontece periodicamente na cidade (Moraes, 2008, p. 80).

1.3 A prática musical protestante

Apesar da forte presença da educação musical no ambiente escolar curitibano do século XX, a prática musical também existia fora do contexto pedagógico, como fator integrante do processo de formação da identidade social local. Ao abordar a origem da prática musical familiar nos imigrantes alemães que chegaram ao Brasil no século XX, Roberto Fabiano Rossbach relata a forte influência da vida comunitária existente na Alemanha sobre o cotidiano dos imigrantes:

Com a imigração alemã para o Brasil, as relações sociais se intensificaram e a vida comunitária e social se desenvolveu. Com a organização comunitária ligada às atividades religiosas, a igreja era o centro das atividades coletivas, que incluía a escola, uma área para o lazer e entidades assistenciais (2008, p. 56).

Para a sociedade alemã que imigrou ao Brasil (e formou grande parte da sociedade curitibana), portanto, as atividades religiosas constituíam ambiente sadio de convivência no qual as práticas culturais eram incentivadas e mantidas como tradição. Dentre essas práticas, a execução musical de hinos protestantes era frequente, tanto por adultos quanto por crianças, uma vez que “a igreja desempenhava papel fundamental na educação musical desses imigrantes pela necessidade de oferecer instrução a cantores e instrumentistas para participar das atividades ligadas aos rituais religiosos” (Rossbach, 2008, p. 63).

A prática musical protestante, então, chegou no Brasil – e mais especificamente em Curitiba – por meio de imigrantes que, ao efetuar sua prática comunitária religiosa, deram continuidade à *hausmusik* e à perpetuação da música religiosa como atividade constante e recorrente na sociedade curitibana. A atividade musical dos alemães e de seus descendentes era intensa em Curitiba desde a década de 1910, quando Karl Frank chegou à cidade como pastor da igreja Luterana, organizando e desenvolvendo inúmeras atividades musicais com membros da comunidade local (Xavier, 2011, p. 4). Nas décadas seguintes, os descendentes de imigrantes continuaram a tradição da música familiar, incentivados também pela formação musical dada pela

igreja protestante. Essa tradição, além de possibilitar a formação de associações musicais, também permanece viva até hoje com a *hausmusik* e as atividades musicais de boa parte da sociedade curitibana (Rossbach, 2008, p. 130).

1.4 Sociedades civis musicais e a identidade curitibana

A prática musical dos imigrantes que viriam constituir a burguesia curitibana de meados do século XX acontecia em paralelo com a construção da imagem do cidadão ideal, culto e civilizado. Desse modo, a criação de clubes e sociedades civis desempenhou função essencial no reconhecimento do “ser curitibano”, fomentando a ideia do indivíduo morigerado que se distingue do cidadão comum por sua origem e civilidade (Pereira, 1996, p.13). Essa organização por associações fez parte da construção de um projeto identitário que necessitou estabelecer diferenças para que o grupo tomasse consciência do que há em comum entre seus membros (Bahls, 2007, p. 63) e, ao mesmo tempo, confirma a tendência ao associativismo do imigrante europeu (Rossbach, 2008, p. 43), que já era parte ativa da sociedade industrial de Curitiba desde o início do século. Norbert Elias também identifica as organizações sociais em associações como característica típica das comunidades europeias pré-industriais, confirmando a ideia da absorção de costumes do velho continente na formação cultural da capital paranaense (2000, p. 92).

As sociedades civis musicais, então, exercem papel fundamental na estruturação sócio-musical do local em que se estabelecem, pois proporcionam interações sociais que possibilitam o entendimento das opções de difusão da música, além de também oferecerem recursos para a compreensão das suas formas de recepção e da configuração dos tipos diferenciados de público (Anze, 2010, p. 6). A grande influência dessas entidades na vida social curitibana justificou a busca por esse tipo de associação, já que as instituições culturais e estabelecimentos de ensino musical, juntamente com os clubes sociais recreativos, beneficentes, esportivos, ginásticos ou musicais, auxiliaram na difusão das artes na capital paranaense (Goedert, 2010, p. 26).

Fica clara, portanto, a relevância dos acontecimentos socioeconômicos do Paraná na origem e no crescimento do fazer musical das camadas sociais dominantes da época. A música de concerto, tanto coral quanto instrumental, apresentou-se como aparato lúdico-social utilizado pela elite local e, nesse sentido, acabou por estimular a prática musical. Consequentemente, observou-se crescimento na demanda por formação de qualidade por parte dos músicos curitibanos, já iniciados no estudo musical por meio do canto orfeônico e da convivência social urbana. Todos esses fatores constituíram então contexto musical fértil, no qual a atuação cosmopolita de Roberto Schnorrenberg mostrou-se como viabilizadora de momentos de convivência entre artistas de várias origens geográficas, sociais e estilísticas.

2 CURITIBA COSMOPOLITA: A ATUAÇÃO DE SCHNORRENBURG

2.1 O maestro e sua obra

A principal fonte de fatos e datas referentes à vida profissional de Schnorrenberg é a biografia escrita por José de Almeida Penalva na segunda edição do *Boletim da Sociedade Brasileira de Musicologia* (fundada pelo próprio Schnorrenberg), publicada em 1985. Os parágrafos seguintes tomam como base, portanto, tal fonte aliada a alguns registros documentais de Melissa Anze.

2.1.1 Schnorrenberg: origem e formação

Nascido em São Paulo a 23 de junho de 1929, Roberto Schnorrenberg obteve formação escolar clássica em Liège, Bélgica, onde sua família morava. Em 1937, aos oito anos de idade, retornou ao Brasil, mas continuou sendo educado em francês e inglês. Schnorrenberg obteve iniciação musical com o estudo de violino em 1940, levando-o rapidamente à condição de solista da Orquestra da St. Paul's School, escola em que concluiu seus estudos secundários na cidade de São Paulo. Em 1946, ainda em solo paulista, Schnorrenberg conheceu Koellreutter¹, com quem estudou contraponto, fuga e outros tópicos da música. A relação de aprendizado entre os dois músicos seguiu-se até final da década de 1950.

Em 1954 Schnorrenberg novamente viajou à Europa e matriculou-se no Mozarteum de Salzburgo, Áustria, no qual estudou regência e apresentou-se como instrumentista e regente em inúmeras oportunidades. Uma vez formado, fundou a orquestra de câmara Música Viva em Bruxelas, Bélgica, inspirado por movimento de mesmo nome iniciado por Koellreutter no Brasil - até o fim da década realizou algumas turnês com tal orquestra, com reconhecimento por toda a Europa.

De volta ao Brasil em 1958, Schnorrenberg assumiu a diretoria da Escola Livre de Música de São Paulo a convite do diretor Theodor Heuberger, a vice-diretoria da Escola Livre de Música do Rio de Janeiro e participou de concursos e oficinas de música em várias cidades brasileiras.

Na década de 1960 Schnorrenberg fundou três orquestras de câmara (Orquestra de Câmara da Pró-Arte do Rio de Janeiro, Orquestra de Câmara de Porto Alegre e Orquestra de

¹Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005) foi compositor, professor e musicólogo brasileiro de origem alemã. Seu trabalho alcançou abrangência e relevância mundial por incentivar uma educação musical viva, adequada a cada época, servindo-se da música como instrumento de humanização (Brito, 2011, p. 40).

Câmara de São Paulo, esta última ligada à Escola Livre de Música de São Paulo), com as quais empreendeu turnês que lhe renderam condecorações variadas - em 1971, por exemplo, foi considerado maestro *hours concours* pela Associação Paulista de Críticos de Arte. Além disso regeu orquestras renomadas do País como a Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo, Orquestra Sinfônica de Porto Alegre, Orquestra Sinfônica Nacional do Rio de Janeiro e Orquestra Sinfônica Brasileira. Em 1963 assumiu a direção do coro Collegium Musicum, de São Paulo, com o qual também conquistou premiações. No prefácio da edição americana de seus *Cinco ensaios para orquestra de câmara* (Schnorrenberg, 1966, p. 2), são mencionados os estudos de Schnorrenberg com Koellreutter e com os compositores europeus Ernst Krenek, Wolfgang Fortner e Bernhard Paumgartner.

A tabela a seguir apresenta as principais atividades educacionais e profissionais de Schnorrenberg desde seu nascimento até o ano de sua chegada a Curitiba (1964), bem como as localidades e os períodos em que tais atividades ocorreram.

Tabela 1: PRINCIPAIS ATIVIDADES DE ROBERTO SCHNORRENBURG ENTRE 1929 E 1964. Fonte: Penalva (1985, p. 9-12).

PERÍODO	LOCAL	ATIVIDADE
1929-1935	São Paulo, Brasil	Infância, formação escolar inicial.
1935-1937	Liège, Bélgica	Formação escolar trilingue.
1937-1954	São Paulo, Brasil	Formação escolar primária; Iniciação musical com o violino, estudos com Koellreutter.
1954-1958	Salzburgo, Áustria Bruxelas, Bélgica	Formação musical no Mozarteum; Trabalho em orquestras diversas.
1958-1964	Brasil	Trabalho em cursos, festivais e concertos em várias cidades brasileiras; Fundação de orquestras de câmara e organização de festivais.

2.1.2 Mais um *outsider* no cenário musical curitibano

A primeira menção à figura de Roberto Schnorrenberg no estudo da cena musical curitibana apareceu em companhia do Padre José de Almeida Penalva, na organização dos Cursos e Festivais de Música e em eventos da Sociedade Pró-Música de Curitiba nas décadas de 1960 e 1970. Um dos mais proeminentes compositores brasileiros do século XX, o Padre Penalva (1924-2002) compôs obras em vários formatos e estilos, incluindo linguagens de vanguarda como o atonalismo e dodecafonismo. Além de compositor, foi sacerdote, regente, musicólogo e escritor, passando vários anos lecionando e pesquisando em Curitiba (Prosser, 2013, p. 56). Em solo curitibano, então, Penalva trabalhou por muitos anos em parceria com Roberto Schnorrenberg

atuando dentro da SPMC. Apesar disso, ao se investigarem autores e fontes acadêmicas curitibanas da área, percebe-se que pouco se adicionou a tal menção no que diz respeito ao legado deixado por Schnorrenberg à cidade. O mesmo não ocorre com outros músicos participantes do mesmo cenário musical, conforme mostram as pesquisas de Elizabeth Seraphim Prosser, que investiga a trajetória musical da cravista Ingrid Seraphim na segunda metade do século XX em Curitiba (2014, p. 49), e de Carmem Célia Fregoneze, que avaliou a obra pianística de Penalva no mesmo período, por exemplo (1996, p. 1). Em contrapartida, o trabalho de Schnorrenberg é lembrado largamente em artigos e documentos de outros ambientes sociais, como no da música de concerto de São Paulo e na memória de artistas estrangeiros que constituíram parcerias com o maestro. Uma breve consulta a publicações da imprensa paulista das décadas de 1970 e 1980 confirma tal fato: o regente Samuel Kerr, por exemplo, na ocasião do falecimento de Schnorrenberg, concedeu entrevista ao jornal *O Estado de São Paulo*, na qual resumiu a consideração do cenário musical paulista pelo legado do maestro:

Sempre estive muito ligado a Schnorrenberg, no sucesso e no insucesso. Seu nome está entre aqueles importantes na música do Brasil, por seu trabalho nos festivais de Curitiba, pelo impulso que deu à música coral, tanto que, por consenso de 70 regentes de todo o Estado [de São Paulo], foi eleito recentemente presidente da Federação Paulista de Conjuntos Corais (Kerr, 1983, p. 16).

Outro exemplo de bom relacionamento profissional vem do compositor e pianista alemão Werner Genuit (1937-1997), com o qual Schnorrenberg trabalhou na Europa, e que também participou das edições IV e V do Festival de Música de Curitiba em 1968 e 1969 (Penalva, 1985, p. 15). O site oficial de Genuit referencia a discografia resultante da parceria ocorrida em Curitiba e disponibiliza breve biografia de Schnorrenberg, destacando sua atividade na Europa:

Em 1955, fundou a Orquestra de Câmara Música Viva, da qual também foi dirigente. Entre 1970 e 1974, recebeu o título de Oficial da Ordem das Artes e Letras pelo governo francês (...) De 1974 a 1978, participou do Festival de Outono de Varsóvia como maestro, regendo as edições VIII e IX. De 1981 até sua morte em 1983, conduziu uma série de shows com obras de Klaus Huber na Holanda (Werner, 2002, p. 1).

Tais exemplos documentais apontam, de certa maneira, para uma incongruência histórica no que diz respeito à obra de Schnorrenberg. O caminho profissional percorrido pelo maestro deixou um rastro de referências e memórias que foi ficando mais tênue conforme sua integração à cena musical curitibana acontecia. É importante notar que tal rastro se mostrou rarefeito apenas no tocante à atividade do maestro em Curitiba, uma vez que seus feitos em outras cidades e em anos posteriores à sua vinda ao Paraná estão documentados, ainda que sem aprofundamento, em outras

fontes não-regionais. As informações existentes sobre sua vida profissional antes de 1964 são quantitativamente e qualitativamente superiores aos dados referentes à atividade entre 1964 e 1982: o período pré-Curitiba é registrado por meio de fotos, textos e até partituras que mencionam Schnorrenberg. Em Curitiba, porém, os únicos documentos que mencionam sua atividade são registros feitos pelo próprio maestro, além de programas de concerto e correspondências administrativas da Sociedade Pró-Música de Curitiba – tais documentos atuam como resquício indireto da presença de Schnorrenberg na capital paranaense.

A escassez bibliográfica e documental, então, levantou hipóteses a respeito da inserção do trabalho de Schnorrenberg na comunidade de Curitiba, bem como da ausência de vários outros personagens importantes da sociedade curitibana na história oficial da cidade. Exemplos de outros agentes que possivelmente foram tratados como *outsiders* na capital paranaense durante o século XX são Léo Kessler e Fernando Corrêa de Azevedo (Reguta, 2018, p. 13). Nota-se que dentro da própria comunidade local a exclusão de personagens de sua própria história não é manifesta: pessoas externas ao círculo social da música de concerto, por exemplo, dificilmente perceberiam a exclusão de Schnorrenberg da prática artística paranaense, bem como as razões culturais pelas quais tal exclusão ocorreu. Esse gatilho social excludente só pode ser percebido por meio de menções inevitáveis em documentos indiretamente ligados às atividades profissionais do *outsider* em questão. No caso de Schnorrenberg, o registro mais relevante foi dado pela biografia escrita por Penalva, somada a registros fiscais da Sociedade Pró-Música de Curitiba. Mais uma vez, portanto, incorre-se no conceito de cultura oficial, segundo o qual valores dominantes, hegemônicos e ordenadores expressam alegadamente o espírito de um grupo dominante, não-passível de alteração ou questionamento (Coelho, 2004, p. 115).

Para visualizar com clareza os conflitos sociais que emergem da introdução de pessoas externas a um círculo já existente, portanto, é preciso distanciar-se do convívio desse círculo, afastando-se de seu sistema de valores e analisando os preceitos utilizados por cada grupo social de maneira tão asséptica e imparcial quanto possível. Nesse sentido, os apontamentos teóricos feitos por Matheus Felipe Reguta, ao abordar a herança cultural do maestro Léo Kessler na Curitiba da década de 1910 (2018, p. 10), e por Melissa Anze, ao analisar a atividade da SPMC entre 1963 e 1988 (2010, p. 8), mostram correspondência com o tema desta pesquisa, tendo como agente unificador o conceito teórico dos *outsiders*, elaborado por Norbert Elias.

Melissa Anze, ao interpretar tais conceitos teóricos, descreve o personagem *outsider* como sujeito que, dentro de um contexto social previamente existente, não pode participar do cotidiano e atividades dos estabelecidos por não compartilhar dos mesmos valores morais ou culturais (2010, p. 79). Estabelecidos, por sua vez, são membros previamente existentes do círculo social em questão, que assumem seu papel com grande poder de coesão e que, por sua vez, excluem

os *outsiders* da convivência comum, temendo perder sua identidade e suas posições (Elias, 2000, p. 22). Em relação a essa exclusão, o estudo de Norbert Elias aborda também a existência da anomia social que, segundo a sociologia anglo-saxã do pós-guerra, referia-se a um estado de ausência, falta de regras e de não-estrutura, segundo o qual era constituído um sentido normativo de julgamento moral dos *outsiders* (2000, p. 9). O julgamento moral entre agentes sociais, nesse caso, assemelha-se ao conceito de morigeração no estudo da história social do Paraná: em virtude dessa imposição moral, a maior parte da população paranaense – principalmente da capital - foi levada a julgar seus costumes ao longo do século XX (Pereira, 1996, p. 12-13).

Transferindo tal modelo teórico para a vida social curitibana das décadas de 1960 a 1980, é possível observar a correlação entre a anexação de personalidades não-participantes do panorama interno da cidade (*outsiders*) e o princípio excludente da burguesia urbana, originária da industrialização ocorrida no início do século XX. O mesmo modelo se aplica na percepção social de personalidades e profissionais inseridos na cultura paranaense como Schnorrenberg: estudos locais, ao descreverem as atividades da Sociedade Pró-Música de Curitiba, referenciam-no como “esquecido maestro” (Fedalto, 2013, p. 38) e apontam a negação de sua participação profissional na cena local.

Espécie de *intelectual-tipo* nacional (...), o maestro, no entanto, não parecia participar do grupo de estabelecidos configurado na SPMC. Não obstante sua relação profissional e pessoal com alguns dirigentes da entidade (como Pe. José Penalva e casal Garcez Duarte), Roberto Schnorrenberg foi colocado, sobretudo pela imprensa local, como indivíduo *outsider*, apropriando-se mais uma vez do conceito de Norbert Elias (Anze, 2010, p. 95).

Passou despercebida na imprensa curitibana a morte do maestro Roberto Schnorrenberg, ocorrida no último dia 10, em São Paulo. Submetido a uma cirurgia cardíaca no dia 3 de outubro, o gordo e polêmico regente faleceu há uma semana, em sua casa (...). Independente da avaliação que se faça de seu trabalho, uma coisa é certa: nos anos em que dirigiu os cursos e festivais em Curitiba, aqui aconteceram grandes concertos, com a presença de nomes da maior expressão (Millarch, 1983, p. 11).

Nesse sentido, a hipótese levantada por Melissa Anze, levando em consideração os apontamentos documentais, é de que o comportamento polêmico de Schnorrenberg, diferente da postura neutra de Penalva, por exemplo, constituía constrangimento e insatisfações à sociedade curitibana da época (2010, p. 96). Polêmico, no caso, refere-se à não aceitação de todos os valores morais e comportamentais ditados pelo grupo estabelecido da Sociedade Pró-Música de Curitiba e pela própria burguesia musical curitibana. Nesse contexto, a atitude do grupo localmente estabelecido deixa transparecer as ferramentas de hierarquização e controle social citadas por Norbert Elias ao descrever os conflitos sociais com *outsiders*. Tais ferramentas são utilizadas para que o indivíduo não-morigerado seja, na medida do possível, submetido às normas comunitárias e

ao sistema de valores pré-estabelecido pelo grupo dominante e, caso necessário, silenciado e privado de seu status e reconhecimento social (Elias, 2000, p. 81).

De qualquer modo, fato é que a presença histórica marcante de Penalva em Curitiba não encontra correspondente acadêmico no legado de Schnorrenberg, não obstante a parceria duradoura e prolífica dos dois músicos entre as décadas de 1960 e 1970. Assim, a disponibilidade de citações históricas sobre o maestro direcionou a pesquisa documental para hemerotecas (recortes de jornal e publicações da imprensa local), acervos das sociedades musicais formadas em Curitiba e citações em documentos de instituições das quais Schnorrenberg participou, além de relatos específicos e não-divulgados de personagens outrora ativos na cena musical paranaense. Informações básicas aparecem, por exemplo, no site do grupo coral Collegium Musicum, de São Paulo, do qual Schnorrenberg foi regente entre 1963 e 1970 sucedendo o músico Ronaldo Bologna. Ali, são citadas premiações recebidas pelo maestro:

Em 1963, Bologna é substituído pelo compositor e regente Roberto Schnorrenberg, estudioso da música medieval e renascentista, que recebera em 1962 o prêmio da Associação Paulista de Críticos Teatrais e de Música de Melhor Regente (...). Além do CMSP, seu legado inclui a primeira presidência da Sociedade Brasileira de Musicologia, dedicada à pesquisa e trabalhos teóricos sobre a música brasileira. (Collegium, 2020).

Outra breve menção, obtida em pesquisa superficial na internet, diz respeito à execução da peça *Il matrimonio segreto*, de Domenico Cimarosa (1749-1801), no Theatro Municipal de São Paulo em 1972 sob a regência de Schnorrenberg (Enciclopédia, 2020). O evento aparece em sites de organizadores culturais privados de São Paulo com breve menção à participação de Schnorrenberg como regente, sem maiores aprofundamentos e detalhes.

A maior fonte de dados biográficos e profissionais sobre o maestro, porém, vem de documento escrito justamente por Penalva, a convite da Sociedade Brasileira de Musicologia². Ali, o padre relata toda a trajetória profissional de Schnorrenberg com base em observação do acervo pessoal do maestro e na convivência profissional dos dois músicos em Curitiba (Penalva, 1985, p. 10). A seguir, apresentam-se os principais dados sobre as atividades de Schnorrenberg até seu primeiro contato com a música curitibana.

2.1.3 A chegada a Curitiba

O primeiro contato de Roberto Schnorrenberg com a cidade de Curitiba ocorreu em 1962, por meio de concerto apresentado pelo conjunto coral Cantoria Ars Sacra, de São Paulo, e

²Tal documento faz parte do conjunto de fontes coletadas pelo grupo de pesquisa Música brasileira: estrutura e estilo, cultura e sociedade, e originalmente foi publicado no segundo volume do Boletim da Sociedade Brasileira de Musicologia (1985).

organizado pela SCABI (Carlini, 2007). O regente do grupo era David Machado (1938-1995), então aluno do maestro paulista. Ambos conheceram nessa ocasião Penalva e Norton Morozowicz, personagens importantes da cena musical curitibana. Estabeleceu-se assim contato entre Schnorrenberg e o círculo de músicos da SPMC, sociedade civil recém-surgida na capital paranaense.

José de Almeida Penalva, por sua vez, atribuiu o início da atividade de Schnorrenberg na capital paranaense ao ano de 1964, no qual cursos ministrados na Escola de Música e Belas Artes do Paraná e a fundação do Coro Pró-Música consolidaram a participação ativa do maestro em Curitiba (1985, p. 14). A notoriedade de Schnorrenberg como regente e seus trabalhos anteriores na organização de festivais de música chamaram a atenção do corpo diretivo da SPMC que, por meio de seu presidente Aristides Athayde, realizou o convite formal para que o maestro assumisse a direção de um festival de música a ser realizado no ano seguinte. Ao apresentar o contexto social que direcionou tal convite, Carlos Eduardo Fedalto aponta que na época Schnorrenberg já era conhecido nacionalmente como prolífico regente e compositor, tendo adquirido vasta experiência como organizador cultural na direção de cursos e festivais em várias cidades brasileiras - destacam-se os Cursos de Férias de Teresópolis, de 1959 a 1963, de Santo Amaro em 1959 e os Seminários de Música Sul-Riograndenses, entre 1961 e 1963 (2013, p. 15).

Schnorrenberg, por sua vez, não só aceitou o convite formal de Aristides Athayde como também concebeu um curso de música a acontecer na mesma época do festival, tendo como objetivo suscitar a interação entre professores e alunos e propiciar formação musical de qualidade para os interessados (Carlini; Goedert, 2008, p. 549). A partir daí a atuação do maestro em Curitiba deu-se principalmente pela direção e regência do Coro Pró-Música e pela organização e direção geral dos cursos e festivais de música (Penalva, 1985, p. 14).

2.1.4 O trabalho como compositor

Em primeira análise, a pesquisa documental revela Schnorrenberg como educador musical, regente e organizador cultural de participação ativa em diferentes contextos ao longo de sua carreira. Uma segunda investigação, mais aprofundada, revelou também seu trabalho como compositor prolífico, principalmente entre 1940 e 1959. Nos anos seguintes, porém, sua obra atingiu longo hiato que perdurou até os últimos anos de sua vida. A respeito das composições e da grande lacuna das décadas de 1960 e 1970, José de Almeida Penalva discorreu:

Schnorrenberg era um músico “de sólida formação” não só como regente, mas também como compositor. Poucos conheciam este particular de sua personalidade, pois, não obstante ter-se dedicado 13 anos à composição sob a orientação de mestres abalizados e de ter ganho prêmios importantes neste terreno também, interrompeu sua atividade criadora, ao que parece em 1959. Acúmulo de atividades “nos bastidores do dia a dia”? Ou angústias face às antinomias próprias da música de nosso tempo? (...) logo depois que começou a estudar com Koellreutter e depois do primeiro prêmio, teria escrito a Carlos Paz sobre suas indecisões face à técnica serial. O fato é que de vez em quando manifestava remorsos por não estar escrevendo (1985, p. 24).

Independentemente da razão da interrupção de seu trabalho composicional, Schnorrenberg conseguiu em suas obras expressar com destreza suas influências e tendências modernas, sem abrir mão da tradição absorvida em sua formação clássica na Europa (Penalva, 1985, p. 24-25). Ainda assim, o contato com compositores renomados da música moderna como Pierre Boulez e Luigi Nono influenciaram aspectos importantes de sua escrita musical (Penalva 1985, p. 25). Nos apenas 13 anos de atividade reconhecida como compositor, Schnorrenberg recebeu inúmeras premiações e honrarias relacionadas à sua obra. Destacam-se aqui o *Quarteto para flauta, clarineta, violino e violoncelo*, premiado em 1948 pela Berkshire Music Center nos Estados Unidos, e sua *Sonata para piano*, que em 1953 representou o Brasil no Festival de Oslo (Noruega) da Sociedade Internacional de Música Contemporânea.

A formação e a experiência de Schnorrenberg permitiram-no atuar em diversos locais e ambientes profissionais, fornecendo assim conhecimento e possibilidade de trabalho em diferentes áreas. O maestro conseguiu, desse modo, usar a sociedade curitibana como base fecunda para a produção musical em seus vários aspectos, deixando um legado relevante e determinante na posterior cultura artística local. Percebe-se assim que a vinda de Schnorrenberg para Curitiba proporcionou, na maioria das vezes, resultados positivos para o cenário local e para a prática musical paranaense.

2.2 Sociedade Pró-Música de Curitiba

Como citado anteriormente, as poucas fontes documentais relacionadas ao maestro Schnorrenberg e a sua atividade em solo curitibano remetem invariavelmente à sua relação profissional com a Sociedade Pró-Música de Curitiba. Objeto de estudos musicológicos recentes, a SPMC foi fundada em 1963 como sociedade civil sem fins lucrativos, a partir da iniciativa de estudantes da Universidade Federal do Paraná, participantes do curso de Apreciação Musical ministrado pelo Padre José Penalva (Fedalto, 2013, p. 12). No ano de 1977, o então presidente Aristides Athayde, em correspondências ao maestro Marlos Nobre, explica o funcionamento da Pró-Música como entidade civil paranaense:

A Pró Música de Curitiba é uma sociedade civil que, fundada em 1963, mantém-se ininterruptamente em atividade até hoje, promovendo concertos e conferências em nossa Capital (...). Para seus concertos são usados ou o Auditório da Reitoria da Universidade Federal do Paraná, o Pequeno Auditório do Teatro Guaíra, ou o Grande Auditório do Teatro Guaíra. Já temos uma infraestrutura para a divulgação dos nossos concertos, por meio da imprensa escrita, falada e visual e de cartazes espalhados pela cidade (Athayde, 1977, p. 1-2).

Melissa Anze defende que, sendo um dos principais veículos de difusão da música de concerto na capital paranaense a partir de meados da década de 1960, a SPMC teve como principal propósito realizar eventos que exaltassem e inspirassem o estudo e a fruição da música de concerto de uma forma geral (2010, p. 7). Tais eventos se apresentavam em formato de concertos, cursos, palestras e audições comentadas, proporcionando aos associados uma agenda musical completa. O próprio estatuto da entidade, escrito em 1963 e registrado em 1965, antecipava atividades direcionadas à formação musical na comunidade local e à divulgação da música de concerto na sociedade paranaense. Em transcrição de Melissa Anze, lê-se:

São finalidades da Pró-Música de Curitiba: I – Lutar pelo aprimoramento do nível de cultura artística e musical de seus associados; II – Pugar pela difusão da música erudita em todas as suas formas e correlações; III – Prestigiar os artistas paranaenses ou os que no Paraná tenham feito seus estudos. Para atingir suas finalidades, a Pró-Música facilitará a seus associados, quer pela organização de audições musicais (...) quer pela promoção de concertos, conferências, formação de conjuntos e orquestras e a realização de cursos, o contato com as formas mais elevadas da música (2010, p. 111).

2.2.1 SPMC e a morigeração curitibana

Uma vez em exercício, a Sociedade Pró-Música de Curitiba atuou significativamente na promoção de eventos musicais na capital paranaense reunindo público numeroso e, na maioria das vezes, elitizado (Fedalto, 2013, p. 12). Todos os valores morais da burguesia curitibana, portanto, eram observados e julgados por esse público, que se esforçava ao máximo para mostrar pertencimento ao círculo de estabelecidos da cidade. Alguns valores morais, considerados louváveis pela burguesia proveniente dos descendentes de imigrantes de início do século, eram exigidos em cada acontecimento da SPMC, mesmo que sem menção expressa em nenhum documento escrito.

Apesar desse contexto morigerador existir veladamente, entre sussurros e julgamentos, evidências de tal prática aparecem no trabalho de jornalistas, repórteres e, de forma mais geral, da

imprensa local: apresentações da música de concerto quase sempre eram comentadas e apareciam em periódicos como o jornal *Estado do Paraná*, por exemplo.

A imprensa de Curitiba atentava-se a essas redes e espaços sociais e se encarregava de dispô-las para toda a sociedade local, aberta para matérias desse gênero, por meio dos jornais. A presença constante da SPMC em matérias e colunas sociais dos jornais paranaenses do período 1960-1980 pode ser considerada exemplo concreto dessas atenções (...). Como representação de mundo, o espaço social do teatro adentra no campo da “distinção” social, da correlação com o “mundo” dos grandes centros culturais, dos grandes eventos, dos grandes nomes (Anze, 2010, p. 64).

Nesse sentido, comparecer aos concertos em trajes finos e exibir comportamento comedido e quieto eram fatores que poderiam atribuir ao indivíduo o *status* de sujeito cultural e socialmente superior, abalizado por outras personalidades participantes dos eventos e pela imprensa local. Ir a um concerto da SPMC, portanto, implicava não somente em aproveitar a promoção de execuções musicais de qualidade, mas também em uma oportunidade de se mostrar civilizado e abastado, a exemplo do que prega a morigeração social existente desde início do século XX (Anze; Carlini, 2009, p. 262). A Sociedade Pró-Música de Curitiba, além de fomentadora da prática da música de concerto, também se tornou mais um agente civilizador e promotor dos valores morais elitizados da burguesia cultural curitibana.

Com o passar do tempo, os eventos promovidos pela SPMC (que abrangiam concertos, palestras, audições comentadas, entre outros) possibilitaram a formação de um círculo interno de frequentadores, aceitos e louvados pela imprensa local. Os programas de concerto utilizados nesses eventos, então, passaram a reforçar a identidade desse grupo distinto: propagandas de joias e diamantes, assim como anúncios para restaurantes e estabelecimentos igualmente luxuosos, eram acompanhados de termos como “elegância”, “classe” e “distinção”, incentivando a valorização identitária dessa burguesia (Anze, 2010, p. 65), conforme exemplifica a Figura 1³. Vale lembrar que o círculo interno de amigos da diretoria da SPMC também influenciava não somente o público que assistia aos concertos, mas também os músicos contratados e até membros do governo estadual – tal influência acabou facilitando a criação dos Cursos e Festivais Internacionais de Música de Curitiba em 1965 (Anze, 2010, p. 82-83).

³ Destaque às propagandas direcionadas ao público dos eventos, evidenciando a relação comercial entre a SPMC e o comércio local: "Após os concertos da Pró-Música, uma 'esticadinha' na Confeitaria Iguaçu".

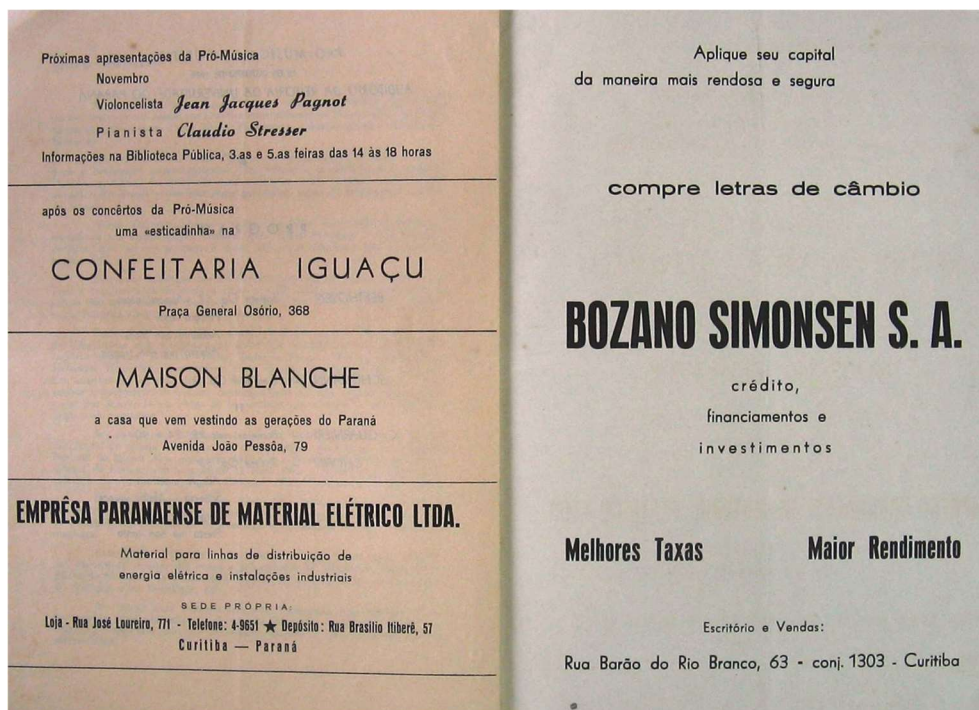


Figura 1: Programa de concerto da SPMC de 1965 (Fonte: Anze, 2010, p. 80).

2.2.2 Coro Pró-Música

Nesse contexto morigerador dos frequentadores da Sociedade Pró-Música de Curitiba, o primeiro contato de Schnorrenberg e Penalva com Curitiba deu-se pela rede de amizades estabelecida pelas sociedades civis musicais curitibanas com outras entidades musicais do país. Esse contato foi justificado pela ânsia em atender as finalidades primeiras da SPMC, já previstas no estatuto. A primeira ação concreta dessa interação apareceu ao público na forma da criação do Coro Pró-Música. Os programas de concerto das décadas de 1960 e 1970 incluíam um breve histórico do coro, no qual se explica a origem do grupo e seu propósito musical:

O CORO PRÓ-MÚSICA foi fundado em agosto de 1964 em decorrência de decisão da diretoria da Sociedade PRÓ-MÚSICA de Curitiba. Foram seus organizadores o maestro Roberto Schnorrenberg e o Pe. José Penalva. Esforçando-se para dar a seus cantores a oportunidade de tentar fazer boa música e descobrir joias novas na literatura clássica e contemporânea, a direção do conjunto se propôs, cada ano, o estudo de um tipo de repertório bem determinado (Sociedade..., 1965, p. 1).

Na prática, o coro foi mais uma opção de formação musical de qualidade aos músicos curitibanos, principalmente aos mais novos. Segundo Carlos Eduardo Fedalto, os componentes do coro eram, na maioria, jovens amadores e o ambiente propiciava a eles uma verdadeira escola de

canto (2013, p. 16).

O repertório estudado no coro era bastante amplo, indo desde madrigais renascentistas, música brasileira até obras contemporâneas. Desta maneira, a sua principal característica e contribuição para o desenvolvimento da música erudita em Curitiba foi a de apresentar ao público e à juventude curitibana não somente música europeia, mas música brasileira de diversos gêneros e períodos (Fedalto 2013, p. 16-17).

A dinâmica inicial do Coro Pró-Música em relação à escolha de obras consistia em repertórios bem determinados, divididos por temporadas anuais, conforme mostra um programa de concerto da época:

Em 1965 dividiu-se o interesse entre a Renascença, o Barroco e o Clássico, realizando entre nós primeiras audições de importantes obras como Mozart, Bach, motetes e madrigais de Palestrina, Vecchi, Banchieri, Hassler, Praetorius, Surianus, Vitoria. Em 1966, concentrou-se mais a atenção na Renascença, fazendo-se igualmente primeiras audições dignas de nota como Magnificat de Draconius, motetes e madrigais de Encina, Eccard, Grandi (...) Em 1967, promoveu-se interessante experiência no campo da música policoral com primeiras audições de Jacobus Gallus e Hines Perez. Em 1968, fixou-se o objetivo de se estudar um repertório exclusivamente brasileiro, tanto clássico quanto moderno (Sociedade..., 1968, p. 1).

A tendência inicial a executar música renascentista e barroca - como ocorreu nos três primeiros anos de existência do coro - era explicada pela experiência anterior de Schnorrenberg em grupos vocais como o Collegium Musicum de São Paulo e o Madrigal Ars Viva de Santos. Ambos os grupos renderam premiações de renome ao maestro paulista, principalmente por suas execuções de repertório antigo, muitas vezes em primeiras audições brasileiras (Penalva, 1985, p. 16).

Sob a regência compartilhada de Roberto Schnorrenberg e Padre Penalva (o padre atuava como assistente do maestro paulista e regia o coro na ausência de Schnorrenberg), o Coro Pró-Música foi responsável por inúmeros concertos importantes das temporadas musicais da SPMC. O grupo efetuou execuções memoráveis, como o concerto em homenagem a Chico Buarque de Hollanda, em 1968 (foram preparados arranjos exclusivos para a ocasião), um concerto com trechos do *Messias* de Haendel e a apresentação exclusiva feita em 1969, na qual o coro homenageou o músico curitibano Augusto Stresser cantando trechos de sua ópera *Sidéria* (Fedalto, 2013, p. 18).

Mais tarde, em 1969, o coro foi rebatizado como Madrigal Pró-Música, de acordo com alterações ocorridas em sua proposta musical. O número de integrantes diminuiu e o resultado sonoro alcançados também era outro. A iniciativa para alteração das características do grupo veio

do então regente Penalva, que convidou oito cantores para organizar programas e, mais tarde, desenvolver intensa atividade concertística. No início da década de 1980, então, o grupo mudou de nome novamente, para Madrigal Vocale, e desvinculou-se da SPMC, tendo Penalva ainda como organizador e diretor geral (Fedalto, 2013, p. 21).

2.2.3 Novas tendências musicais

Além de fazer parte do contexto morigerador da burguesia curitibana, a Sociedade Pró-Música de Curitiba também desempenhou papel fundamental na construção de um cenário fértil e inovador na prática de música de concerto na capital paranaense. Segundo Melissa Anze, além de vasto repertório pianístico – incentivado pelas amizades pessoais de Henriqueta Garcez Duarte, participante ativa e diretora da SPMC por vários anos – também era frequente a inclusão de repertório inédito, por vezes contemplando escolas composicionais com as quais o público curitibano ainda não estava acostumado (2010, p. 98). Obras baseadas no serialismo e no dodecafonismo, por exemplo, fizeram estreia na capital paranaense por iniciativa da SPMC, muitas vezes atuando conforme sugestões de Roberto Schnorrenberg.

O trabalho do maestro, por sua vez, trouxe influências de seu convívio profissional com músicos da Europa, nas décadas anteriores. Segundo José Penalva, Schnorrenberg adquiriu experiência com novas tendências e, além de demonstrar tais tendências em suas composições, também estimulou o estudo e familiarização de músicos curitibanos com as escolas modernas de composição, algo que até então não havia sido feito em Curitiba (1985, p. 23).

Nesse sentido, a inovação e a música “moderna” também serviram como cartão de visita da SPMC: a sociedade era vista como precursora das novas correntes composicionais da capital paranaense, em virtude do grande incentivo que acontecia em seus eventos (Anze, 2010, p. 92).

2.3 Os Festivais e Cursos Internacionais de Música de Curitiba (1965-1977)

Ao analisar a atividade da SPMC frente ao ambiente da formação musical em Curitiba, Sidney Gomes Pereira entende a entidade como elemento arranjador de um contexto musical propício para execução da música de concerto na capital paranaense, tanto no que diz respeito à qualidade dos concertos e artistas quanto ao desenvolvimento e administração de atividades e grupos locais (2015, p. 13). Assim, os eventos da SPMC também serviram como cenário da criação de vários grupos musicais curitibanos como a Camerata Antiqua de Curitiba, intensa atuante da música local até os dias de hoje (Prosser, 2005, p. 126).

Dentre esses eventos, os que mais trouxeram representatividade e sucesso na realização

de seus objetivos primários foram os cursos e festivais de música, ocorridos em nove edições entre 1965 e 1977, sempre nos meses de janeiro e fevereiro (Goedert, 2010, p. 15). A organização artística e direção geral dos festivais, com exceção às edições VII (1974) e VIII (1975), ficaram a cargo de Roberto Schnorrenberg, em parceria com o corpo diretivo da SPMC. Desde a primeira edição, o evento anual foi batizado oficialmente como Curso e Festival Internacional de Música de Curitiba.

Melissa Anze defende que a participação de Schnorrenberg, além de ter servido como ponto de contato entre a SPMC e músicos de outros países e localidades, também se prestou a enriquecer o cenário musical de Curitiba, articulando a vinda de professores e instrumentistas que, sem a realização dos cursos e festivais, provavelmente nunca pisariam em solo paranaense (2010, p. 91).

Realizados pela Sociedade Pró-Música de Curitiba e contando com a direção artística do maestro Roberto Schnorrenberg e apoio financeiro do Governo do Estado do Paraná, esses eventos proporcionaram à capital paranaense um aumento expressivo de apresentações musicais, assim como a presença de instrumentistas, professores e grupos artísticos de outras cidades brasileiras e do exterior (Goedert, 2010, p. 15).

2.3.1 Público, audiência e prestígio

Uma breve análise documental e estatística mostra que, com o passar dos anos, os festivais e cursos foram crescendo em número de participantes (tanto professores quanto alunos), bem como aumentaram sua abrangência geográfica, tornando a cidade de Curitiba local de recepção de culturas e pessoas das mais diversas origens. A seguinte tabela apresenta o comportamento quantitativo dos cursos e festivais em suas edições, de 1965 a 1977.

Tabela 2: PESSOAL E APRESENTAÇÕES DOS CURSOS E FESTIVAIS DE MÚSICA DE CURITIBA (1965-1977). Fonte: Penalva (1985, p. 14-22).

Edição	Prof. Nacionais	Prof. Estrangeiros	Concertos	Alunos Matriculados
I (1965)	20	0	13	250
II (1966)	24	2	19	293
III (1967)	30	7	25	389
IV (1968)	33	11	27	326
V (1969)	48	8	18	466
VI (1970)	47	11	22	590
VII (1974)	-	-	-	-
VIII (1975)	65	22	37	750
IX (1977)	77	23	40	1000

Mostrando tais valores em gráfico, percebe-se que a curva com maior taxa de crescimento ao longo dos anos foi a de número de alunos matriculados, conforme mostra o Gráfico 1. As duas últimas edições, em 1975 e 1977, destacam-se por apresentar número expressivo de inscrições – na IX edição, por exemplo, cerca de 1000 alunos participaram (Penalva, 1985, p. 18), perfazendo o maior corpo discente da história dos festivais. Nessa mesma edição, estima-se que aproximadamente 45 mil pessoas estiveram presentes nas apresentações e concertos (Goedert, 2010, p. 72).

O número de professores estrangeiros envolvidos também mostra o crescimento da abrangência internacional dos cursos e festivais: enquanto a primeira edição contou apenas com 20 professores nacionais, a edição IX, realizada em 1977, teve participação efetiva de 22 estrangeiros, provenientes principalmente da Alemanha, Polônia, França e Argentina (Goedert, 2010, p. 72).

2.3.2 Década de 1970: interrupções e grandiosidade

A sexta edição do Curso e Festival Internacional de Música de Curitiba, ocorrida no início de 1970, foi seguida por uma lacuna de três anos de interrupção dos eventos anuais. Na época, os governos estadual e municipal passavam por uma grande reestruturação política, com mudanças significativas no âmbito cultural e industrial do Paraná. O governador estadual Paulo Pimentel, do Partido Trabalhista Nacional, foi substituído em 1971 por uma sucessão de governadores da Aliança Renovadora Nacional (ARENA), eleitos indiretamente. Na esfera municipal, o ano de 1971 marcou o início da consolidação de um ambiente político que viria a ser conhecido como

Lernismo, comandado pelo então prefeito Jaime Lerner. As disputas de poder envolvidas no governo municipal da época direcionaram as ações públicas no sentido de promover mudanças urbanísticas e culturais significativas, como a criação do Teatro Paiol e da Cidade Industrial de Curitiba (Moraes, 2008, p. 7). Apesar da grande promoção cultural e da readequação e instalação de novos espaços artísticos no Paraná, a documentação analisada não esclarece com certeza a razão do hiato – se por motivos estritamente políticos ou por razões externas a essa questão. Fato é que os anos de 1971, 1972 e 1973 ficaram desfalcados de cursos e festivais de música na capital paranaense.

Em 1974, o curso e o festival aconteceram, porém com modificações drásticas em seu corpo organizador e em seu modo de operação, a iniciar pela ausência de Schnorrenberg: o maestro teve participação substituída pela direção geral de Isaac Karabtchevsky. Além disso, aquela edição também contou com um curso de música popular, ministrado pelos compositores Dory Caymmi e Egberto Gismonti (Millarch, 1988, p. 1).

Participantes da cena musical da época apresentam duas hipóteses para explicar a grande mudança na administração dos eventos: a motivação política e a influência da imprensa curitibana. A primeira hipótese, levantada por Elisabeth Prosser em entrevista concedida a Taianara Goedert, relaciona-se com a fama e popularidade do maestro Karabtchevsky: “(...) o governo pode ter dito: olha, eu não quero mais esse porque não brilha tanto, então eu quero o outro que brilha mais” (2010, p. 65-66). A representatividade nacional do maestro realmente existia, principalmente em virtude de seu trabalho com a Orquestra Sinfônica Brasileira. Tal reconhecimento comercial de Karabtchevsky poderia beneficiar diretamente o governo estadual – que sempre apoiou financeiramente os cursos e festivais – em relação à visibilidade e confiabilidade de seu mandato. A outra possibilidade diz respeito, novamente, à morigeração cultural curitibana: também em entrevista, Henriqueta Duarte, na época integrante do corpo diretivo da SPMC, declara que a imprensa curitibana, ligada ao governo, influenciou a escolha dos organizadores do curso e festival daquele ano. Segundo ela, por acharem a atuação de Schnorrenberg “turbulenta e polêmica”, os jornalistas vetaram sua participação (Goedert, 2010, p. 67). Aqui novamente a atitude não-morigerada (e, portanto, não aceita pelo grupo estabelecido) de Schnorrenberg é descrita como polêmica, em virtude da não-conformidade da atividade profissional do maestro com o que era esperado no círculo fechado da burguesia curitibana. Tal não-conformidade pode ter ocorrido de muitas formas: desde padrões de comportamento social até escolha de repertório ou detalhes administrativos em relação à organização dos eventos musicais. Apesar disso, a documentação existente não especifica as causas diretas da exclusão morigerada de Schnorrenberg do ambiente musical curitibano.

A sétima edição do Curso e Festival Internacional de Música de Curitiba ocorreu de

maneira peculiar e diferente de todas as anteriores, principalmente por questões organizacionais: não houve registro da quantidade de pessoas participantes e os dados sobre concertos são escassos e imprecisos. Essa edição não foi tão bem sucedida quanto as demais devido a problemas de organização, principalmente no que se refere ao diretor artístico dessa edição, Isaac Karabtchevsky (Goedert, 2010, p. 65).

Vale lembrar que essa mesma edição do festival de música foi cenário para a criação da Camerata Antiqua de Curitiba por dois professores do evento: a cravista Ingrid Seraphim e o maestro Roberto de Regina. O grupo realizou suas primeiras apresentações de música antiga no próprio evento, com autorização dos diretores (Pereira, 2015, p. 22).

A edição de 1975 voltou a ter o corpo diretivo da SPMC na organização, sob liderança de Henriqueta Garcez Duarte e também voltou a deixar registros documentais de sua atuação na sociedade curitibana. Nesse ano, Schnorrenberg atuou como assessor artístico do curso e festival e o número de inscritos e professores foi ainda maior do que nas edições anteriores. O foco voltou a ser a música de concerto, com apresentações lotadas e primeiras audições de peças brasileiras e europeias.

Em 1976 não houve edição do curso e festival por razões de ordem político-econômica, segundo a imprensa local:

Depois de uma paralisação de três anos, reiniciado em 1974 (...), a promoção sofrerá uma nova interrupção passageira devido a política de contenção de despesas determinada pelo presidente Geisel (...). Em compensação, em 1977 o festival e o curso devem retornar, então com maiores recursos (Millarch, 1975, p. 4).

A última edição, como esperado, ocorreu em 1977 com mais recursos do governo estadual e foi a versão mais popular do evento. Sobre a última participação de Schnorrenberg, Aramis Millarch discorre:

(...) após quase cinco horas de inflamados debates na Diretoria de Assuntos Culturais, o maestro Schnorrenberg, afirmou que gostaria muito, por uma razão sentimental, de ser o diretor-geral do Festival, já que assim completaria um círculo, e acrescentou: “Mas será o último”. A partir do 10º, jamais aceitarei voltar a dirigi-lo. Uma das propostas que irritaram o maestro foi a de dividir a direção do curso e do festival, submetendo-os a um órgão colegiado. O maestro, bem como a diretoria da Pró-Música, não aceita esta ideia, que poderia representar um ponto de equilíbrio entre as duas tendências que dividem a promoção (1983, p. 4).

Percebe-se que a organização e direção de Schnorrenberg, apesar de proporcionarem festivais e cursos de grandes dimensões e alto impacto sociocultural na comunidade paranaense, não foram bem recebidas pela imprensa curitibana e por parte da população local, causando

inclusive as sugestões de submissão das decisões organizacionais do maestro a um órgão externo. Desse modo a influência desses agentes nas pautas governamentais fizeram com que o maestro paulista se afastasse dos eventos de Curitiba, deixando um legado ímpar mas pouco lembrado no cenário musical da cidade.

2.3.3 Decorrências e benefícios

Documentos da época mostram que a rede de contatos e os eventos organizados pela parceria entre Schnorrenberg e a SPMC também renderam reconhecimento mundial e notoriedade no cenário musical brasileiro para a entidade. Segundo Melissa Anze, a SPMC constituiu ponto de convergência dentro do macrocosmos que engloba as redes de contatos artísticos e de associações musicais de todo o mundo (2010, p. 82). Os cursos e festivais, portanto, além de proporcionarem atividade musical intensa para a cidade de Curitiba, também serviam como cartão de visita para apresentação geral da sociedade. Em carta de junho de 1977 ao músico Marlos Nobre, o então presidente Aristides Athayde relata que os cursos e festivais trouxeram “notável repercussão cultural, tanto nacional quanto internacionalmente” (1977, p. 1).

A imprensa curitibana da época também notou e elogiou a iniciativa, por parte dos organizadores do Festival, de gravar material das apresentações em discos de vinil (LP), aproveitando a presença das equipes de gravação na cidade para também registrar o trabalho de outros músicos locais.

Um dos mais competentes técnicos de gravação do Brasil, Franck Ackerl, veio mais uma vez para registrar todas as manifestações musicais do IX Festival de Música. Ackerl trouxe dois equipamentos completos de gravação, capazes de permitir o registro perfeito de todos os concertos – e do material a ser preservado em fitas serão extraídos os melhores momentos para quatro elepês, que a direção do festival pretende editar (...). Franck dispõe de algumas horas de folga, período em que poderá registrar material extra para quem deseja fazer um disco, com excelente qualidade técnica. E afinal não é todo mês que um técnico de seu gabarito fica um mês na cidade, com equipamento de primeira linha (Millarch, 1977, p. 4).

Notam-se, portanto, efeitos secundários à realização dos cursos e festivais, gerados principalmente pela repercussão que a reunião cosmopolita de músicos causava na sociedade curitibana. Além das gravações, apresentações e eventos, o comércio local também se aproveitou da realização de tais eventos – como aproveitava também da maioria dos eventos organizados pela Pró-Música – para divulgação de produtos e serviços, patrocínios e propaganda, visível principalmente nos programas de concerto da época, conforme mostra a Figura 1 (página 30).

2.4 Música moderna para uma cidade moderna

O surgimento da SPMC aconteceu em meio a um contexto artístico marcado por inovação e modernidade, no qual as correntes artísticas “tradicionais” passaram a dividir espaço com tendências contemporâneas de questionamento e de vanguarda. Nas décadas anteriores, de 1940 e 1950, Curitiba passou por transformações significativas, embaladas pelo processo de renovação artística pelo qual passava o país. Ao mesmo tempo, acontecimentos como a criação do Salão Paranaense de Belas Artes, em 1944, e da Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP), em 1948, favoreciam o surgimento de novos artistas (Vasquez, 2012, p. 41-42). Nesse sentido, pode-se observar uma série de transformações estéticas e ideológicas ocorridas no meio das artes plásticas no Paraná durante os anos 50 e 60, apresentando um rol de artistas contrários à mesma morigerção cultural que influenciava o comportamento da sociedade musical curitibana da época.

Num contexto de modernização econômica, social e política pelo qual passavam o Paraná e o Brasil, poderia parecer evidente àquela altura a predisposição histórica à superação do “provincianismo” cultural e, conseqüentemente, à aceitação de uma produção artística e intelectual igualmente moderna. Contudo, nem a infiltração do modernismo nas instituições culturais esteve imune a rejeições e dificuldades de toda sorte, como nem sequer a própria noção de “modernismo” deixou, num segundo momento, de se fragmentar internamente, dando origem a novos debates artísticos que se traduziram inclusive em disputas de viés político (Freitas, 2003, p. 87-88).

Essa valorização da modernidade também se transportou para a música e estava relacionada a eventos e movimentos que aconteciam por todo o Brasil na década de 1960, como a I Semana de Música de Vanguarda e o Manifesto Música Nova (Fedalto, 2013, p. 13). Assim, a nova maneira de pensar e fazer música na segunda metade do século XX da SPMC ganhou relevo em meio ao clima de mudança e paradigma estético no campo das artes em Curitiba, buscando espaço em contraposição às correntes estabelecidas (Carlini; Medeiros, 2013, p. 51). Esse contexto recebeu a SPMC como mais uma opção para divulgação de novas correntes de pensamento artístico e a entidade, nesse sentido, possibilitou ao público frequentador de seus eventos uma mistura saudável de vanguarda e tradição: concertos de música barroca, renascentista, clássica e romântica, já endossados há algum tempo por outras sociedades como a SCABI, dividiam espaço com apresentações de música atonal e dodecafônica, por exemplo. Ao analisar documentos e programas dos eventos organizados pela entidade, Melissa Anze constatou que “ainda que a análise a grosso modo do repertório (...) indique alinhamento ao modelo de entidade tradicional, houve constante inserção do repertório do século XX em suas temporadas artísticas, o que contesta em parte seu caráter conservador” (2010, p. 43). Nesse aspecto, a convivência simultânea da SPMC com a SCABI possibilitou a introdução e aceitação da música de concerto por duas

vertentes musicais de Curitiba: a SCABI se apresentava como oferta da música tradicional ao mesmo tempo em que a Pró-Música atuava na parcela inovadora e vanguardista da plateia curitibana (Anze, 2010, p. 50).

De maneira mais aprofundada, a análise do repertório organizado por Roberto Schnorrenberg nos programas de cursos, festivais e eventos realizados pela SPMC acusa grande influência do maestro, juntamente ao Padre Penalva, no banco de partituras utilizadas pelos professores da época, fato que acabou inovando as temporadas artísticas da SPMC: obras de compositores como Hindemith, Britten e Barber eram executadas frequentemente nos concertos e palestras, mais uma vez confirmando a não-exclusividade dos tradicionais clássicos e românticos na programação da SPMC.

Portanto, além de toda a revolução sócio-musical causada pela passagem de Schnorrenberg por Curitiba, seu envolvimento com a SPMC também fez com que a cidade recebesse em primeira mão inovações estilísticas e composicionais que ocorriam na Europa e Estados Unidos durante a segunda metade do século XX. Schnorrenberg, e consequentemente Penalva, na época seu parceiro e regente assistente, foram estudiosos e fomentadores da música contemporânea – boa parte da obra de Penalva, inclusive, diz respeito a convenções e técnicas composicionais modernas (Fregoneze, 1996, p. 1). A convivência de Schnorrenberg com músicos contemporâneos relevantes como Boulez, Maderna, Nono e Krenek também colocou o maestro em posição privilegiada para inteirar-se do panorama musical que ocorria na época - a quantidade de obras modernas com primeira audição nacional executada por Schnorrenberg mostra a constante atualização obtida pelo maestro por meio de seus contatos. Apesar disso, sua relação com a linguagem musical contemporânea nem sempre foi evidente ou mesmo notada, talvez por sua personalidade discreta e por sua indiferença às impressões sociais cultivadas pela sociedade paranaense.

Por incrível que pareça, muitos o consideravam pouco interessado ou mesmo inteirado em relação à música contemporânea. Isto porque não falava de si a não ser quando provocado e mesmo assim de maneira tão enérgica quanto discreta. Altivo e autoritário, hoje ele me parece ter sido muito seguro do próprio valor para ter tido necessidade de gestos de medíocre ostentação (Penalva, 1985, p. 24).

Os cursos e festivais de música, como parte integrante da programação da SPMC, propiciaram ambiente favorável à divulgação da música moderna, formando plateias e abrindo espaço para novas vertentes composicionais como o atonalismo e o dodecafonismo (Penalva, 1985, p. 24). Assim, o convívio profissional de Schnorrenberg com a direção e os integrantes da SPMC durante mais de dez anos possibilitou ao público curitibano conhecer a diversidade de tendências e a grande variedade composicional do século passado em concertos ao vivo.

2.5 Últimas atividades e reconhecimento tardio

A atuação de Schnorrenberg na cidade de Curitiba encerrou-se publicamente em 1977 com a última e maior edição do Curso e Festival Internacional de Música na cidade. De certa maneira, o sucesso do evento revelou a eficiência do maestro em questões de cunho organizacional e cultural, além da qualidade musical exibida na ocasião (Penalva, 1985, p. 29). Apesar disso, seu contato com a cidade manteve-se até o início da década de 1980: nessa época registraram-se reminiscências que, apesar de tênues, recuperaram o reconhecimento da produção musical deixada pelo maestro no Paraná durante os anos anteriores.

Em 1981 a Fundação Cultural de Curitiba encomendou a José Penalva a composição de uma obra para coro, solistas e orquestra. Schnorrenberg regeu a primeira audição mundial da peça, chamada *Obsequium*, e no ano seguinte gravou execução da mesma regendo o Coro e Orquestra da Camerata Antiqua de Curitiba, em trabalho que mais tarde foi lançado em formato LP. No encarte do disco, uma breve biografia do maestro é mostrada junto a uma pequena foto.

Outra ação representativa do legado musical deixado por Schnorrenberg à capital paranaense diz respeito à realização da Oficina de Música de Curitiba, que acontece anualmente na cidade aos moldes dos cursos e festivais das décadas de 1960 e 1970. Os eventos organizados por Schnorrenberg serviram de inspiração para Lúcia Camargo e Ingrid Seraphim, criadoras da oficina de música (Bahls, 2007, p. 31). Na ocasião da primeira edição, em 1983, Schnorrenberg chegou a viajar para Curitiba a fim de receber homenagem “pelo seu gigantesco trabalho nos cursos e festivais internacionais” (Penalva, 1985, p. 19). Nesse mesmo ano, no dia 12 de outubro de 1983, Schnorrenberg faleceu em decorrência de problemas cardíacos e de uma embolia pulmonar.

Com exceção à biografia no encarte do LP da Camerata Antiqua e à sua homenagem na primeira edição da Oficina de Música de Curitiba, pouco se registrou e pouco se fala sobre Schnorrenberg na capital paranaense. Os esparsos trabalhos acadêmicos que abordam os temas relacionados ao trabalho do maestro ora ignoram sua participação na história da região, ora limitam-se a mencioná-lo como participante dos cursos e festivais em lugares de pouco destaque. Tal fato se observa, por exemplo, nas considerações históricas de Elizabeth Prosser, que investigou as características sociais e culturais do Festival Penalva (2005, p. 12) e na pesquisa de Camila Pereira Xavier, que mostra a criação da Camerata Antiqua de Curitiba como consequência direta dos cursos e festivais organizados pro Schnorrenberg (2011, p. 9). Nos dois casos, o trabalho de Schnorrenberg é pouco citado, apesar de o assunto ser diretamente relacionado à atividade profissional do maestro. Ao se apresentar o Festival Penalva, por exemplo, não se mencionou a

parceria do padre com Schnorrenberg em trabalhos de organização cultural, regência e produção musical, apesar de sua relevância ter sido reconhecida pelo próprio Penalva. A ausência de Schnorrenberg nos eventos musicais seguintes de Curitiba, além de incluir o maestro no rol de *outsiders* que se evadiram da sociedade paranaense por divergências culturais, também mostra a falta de reconhecimento da “cidade sorriso” por sua dedicação pessoal em formar músicos de qualidade na região.

Norbert Elias, ao questionar o caráter dinâmico e imutável das relações sociais entre grupos distintos, pondera a necessidade de atuação do tempo como agente integrador e apaziguador de conflitos culturais. Segundo ele, o equilíbrio instável de poder social, com suas tensões inerentes, não pode ser modificado em períodos curtos de tempo.

Afora qualquer outra coisa, também preciso tempo para permitir que uma comunidade razoavelmente estável seja formada por uma mistura heterogênea de trabalhadores, separados de suas raízes em meio às comoções e torvelinhos da guerra, da desordem econômica, do desemprego e, muitas vezes, da miséria absoluta (2000, p. 112).

Já Magnus Pereira, por sua vez, aprofunda a ideia do amadurecimento social inserindo a convivência passiva dos não-morigerados de Curitiba como obstáculo quase intransponível para se modificar o paradigma social na qual os mesmos se encontravam no início do século XX. Segundo ele, “as pessoas da época estavam perfeitamente conscientes de que muitas das decisões sociais eram condicionadas pelos interesses pessoais de certos grupos” (1996, p. 103). A dificuldade em transpor a barreira social invisível entre estabelecidos e *outsiders*, dessa forma, aumenta conforme surge o entendimento da condição excluída dos últimos. “Mesmo quando se mora numa dessas comunidades por tempo suficiente para tomar consciência de sua ordem hierárquica interna, nem sempre se consegue ficar à altura do conhecimento íntimo que os habitantes têm da posição de outras famílias na comunidade” (Elias, 2000, p. 83).

Dessa forma, o reconhecimento de Schnorrenberg e de outros músicos antes ativos na comunidade musical curitibana pode demorar mais tempo do que o esperado, justamente por ainda não existir, na comunidade local estabelecida, o amadurecimento social necessário para que tal reconhecimento ocorra. O tempo necessário para que o preconceito social seja vencido pela afirmação da similaridade dos *outsiders* com os estabelecidos também pode ser ainda maior, dada a grande coesão do grupo dominante na capital paranaense. Independentemente disso, a dimensão dos trabalhos realizados pelo maestro na região coloca-o em posição imprescindível na história da música paranaense como um todo.

3 ANTAGONISMOS NA CURITIBA ESTABELECIDADA

O presente capítulo tem como propósito analisar a junção entre dois entes sociais já apresentados: de um lado, o trabalho eficiente e sistemático de Roberto Schnorrenberg, com intenção de promover eventos de grande porte para alimentar a formação musical no Paraná; de outro, a sociedade curitibana, intensa praticante da morigeração cultural ditada pelas elites industriais de início do século, pronta para receber esse trabalho musical como acréscimo social em suas relações de poder. O encontro desses objetos de estudo ocasionou interação entre estruturas sociais dinâmicas e conflitantes e acabou por se mostrar como mais um exemplo da relação entre estabelecidos e *outsiders* estudada por Norbert Elias⁴. A análise dessa conjuntura social, portanto, é feita à luz dessa relação, apresentando suas características e movimentações em paralelo com as atividades socioculturais de Curitiba.

3.1 Mobilidade social e a herança provinciana

A crescente globalização de serviços e produtos ocorrida no decorrer do século XX acarretou, dentre outros fatores, no incremento de relações profissionais entre localidades e nações distantes entre si, enquanto a mobilidade sociogeográfica conheceu limites antes inexplorados e a possibilidade de comunicar-se e interagir com habitantes de outras regiões ficou cada vez mais fácil. No âmbito cultural, essa facilidade de acesso a lugares distantes incentivou o turismo cultural e a prática artística entre diferentes nações e culturas. Ao mesmo tempo em que tal prática pode revelar-se como fonte importante de recursos (tanto materiais quanto culturais) para os países que dedicam a esse setor a atenção necessária, a miscigenação cultural também pode revelar certas diferenças de pontos de vista sociais e tradicionais entre povos de costumes distintos (Coelho, 1996, p. 359-360). Nesse sentido, comunidades com maior proximidade geográfica estão propensas a desenvolver estruturas sociais similares entre si e, com elas, acabam produzindo normas de conduta que facilitam o surgimento de confrontos ao fixar contato com grupos exteriores (Della Porta, 2006, p. 187). Tal fenômeno pode ser percebido como responsável por novos embates socio-espaciais e como fator decisivo para a ocorrência de conflitos de identidade entre grupos não-familiares.

⁴O contexto histórico-social da Curitiba que recebeu Schnorrenberg era semelhante ao utilizado por Norbert Elias em seu estudo: o sociólogo usou uma pequena comunidade industrial inglesa nas décadas de 1950 e 1960 como cenário para descrever os estabelecidos e *outsiders*, em um recorte temporal próximo ao utilizado na presente pesquisa. Em Curitiba, portanto, as circunstâncias sociais eram bastante similares ao contexto inglês, visto que os resquícios das fábricas ervateiras ainda regiam os costumes dos moradores da região da capital paranaense.

As diferenças entre grupos sociologicamente “velhos” e “novos” podem ser encontradas em muitas partes do mundo, na época atual. São diferenças normais (...) numa época em que, mais do que nunca, pode-se viajar com todos os pertences de um lugar para outro e em que é possível ganhar a vida em muitos lugares diferentes daquele em que se nasceu (Elias, 2000, p. 173).

Ao chegar em Curitiba na década de 1960, Roberto Schnorrenberg encontrou uma comunidade musical previamente formada e estabelecida, com a qual instituiu estreitas relações profissionais. Tal comunidade, cujos princípios traduziam-se em posturas coletivas de seus apoiadores e representantes, fez-se personagem ativa na atuação do maestro, principalmente por meio do conjunto de apreciadores da música de concerto praticada na cidade, bem como dos músicos que a executavam. Esse subgrupo, que já contava com vínculos sólidos entre seus participantes, reconhecia e praticava a morigeração cultural herdada da burguesia curitibana dos anos anteriores: seus membros, por meio de ações registradas nos documentos da época, confirmavam as descrições sociais nas quais determinados indivíduos pertencem a uma comunidade estabelecida desde longa data e consideram-se satisfeitos em integrar-se nela (Anze, 2010, p. 74).

Os estabelecidos definem para si um estilo de vida comum e um conjunto de normas – eles observam certos padrões e orgulham-se disso (...). A participação na superioridade desse grupo e em seu carisma grupal é, por assim dizer, a recompensa pela submissão a suas normas específicas. Para preservar o que julgam ter alto valor, eles cerram fileiras contra recém-chegados, com isso protegendo sua identidade grupal e afirmando sua superioridade (Elias, 2000, p. 25).

De modo geral, a crescente rede de contatos entre profissionais de diferentes origens fez com que novas maneiras de interação social acontecessem em contextos inéditos, o que explica em parte sua propensão comportamental a embates ideológicos excludentes e nocivos. Segundo Norbert Elias, “os problemas sociais gerados por esses aspectos migratórios da mobilidade social, conquanto variem no que tange aos detalhes, têm uma certa semelhança geral” (2000, p. 173).

Processos dessa natureza ocorreram e continuam a ocorrer em muitas comunidades do mundo inteiro. Vez após outra, no contexto do desenvolvimento cada vez mais rápido dos países e das tensões, sublevações e conflitos suscitados por ele, grupos vão instalar-se noutros lugares, amiúde à porta de grupos mais antigos ou no seio deles (...), caindo na cilada de situações de conflito por força de desenvolvimentos específicos (Elias, 2000, p. 68-69).

Vale lembrar que, historicamente, essa compartimentalização sistemática entre grupos sociais já ocorria nas cidades paranaenses desde o século XIX, permeando os mais variados aspectos de convivência dos habitantes da capital.

Ao processo de modernização da cidade de Curitiba somou-se a preocupação da elite local para com o desenvolvimento das práticas artísticas na capital, sabendo-se que através da elite ervateira é que surgiriam consequências para a vida cultural e intelectual da cidade. Entretanto, são notórios os esforços desta elite cidadina em Curitiba para com o caráter civilizatório no tocante às manifestações culturais. Esta premissa esteve presente desde o início do século XIX, com as primeiras posturas municipais designadas pelos vereadores da cidade (Carlini; Medeiros, 2011, p. 170).

Magnus Pereira mostra que, desde aquela época, conjuntos de trabalhadores livres, escravos e outros grupos já eram impedidos de participar das mais variadas atividades sociais – comércio, jogos, conversas de bar, cantorias, entre outras - principalmente em virtude da postura da burguesia que monopolizava o poder local (1996, p. 73). O próprio ato de construir casas, por exemplo, estava condicionado a uma concessão do poder público que, ao ser feita, obrigava o solicitante com as demais normas ditadas pelas esferas municipais de poder. Tais costumes eram, de certo modo, repercussões das disputas de poder que, originadas ainda no século XVIII, persistem na sociedade paranaense (Pereira, 1996, p. 93-94).

Embora continuassem disputando poder com o Estado central brasileiro e com o governo provincial, as burguesias locais eram copartícipes na instalação do novo Estado nacional. Seu poder viria a se expressar, cada vez mais, na imposição do cumprimento das leis. Não se pode desconsiderar que, agora, elas próprias eram as responsáveis pela elaboração das leis (Pereira, 1996, p. 97).

Além das decisões relacionadas à organização habitacional da cidade, também se percebe a influência da elite burguesa do início do século XX na formação cultural e artística da região. “Os letrados, então, identificavam-se com determinada representação do Paraná, influenciados pelas relações de compadrio que tinham com membros de famílias abastadas e tradicionais da sociedade, muitos das quais, eles próprios faziam parte” (Bahls, 2007, p. 63). A partir dessa representação os hábitos comportamentais das gerações seguintes, submetidos à proeminente cultura de exclusão e preconceito grupal, moldaram-se segundo as normas da morigeração, criando inclusive novas regras e premissas que se adequassem a seus princípios morais.

3.2 Morigeração cultural e suas características na burguesia musical curitibana

A satisfação do indivíduo morigerado em compartilhar responsabilidades e dedicação pessoal com o grupo estabelecido perpetuou-se hereditariamente até a sociedade urbana paranaense de meados do século XX: a preservação da morigeração cultural, bem como sua permanência na comunidade musical elitizada de Curitiba, evidencia-se em larga escala na análise de documentos e costumes da época. Tal morigeração era evidente não só no âmbito

socioeconômico, mas também no controle de acesso a eventos culturais existentes na cidade. A própria inclusão do indivíduo nas sociedades civis musicais, por exemplo, já representa a hierarquização social manifesta e ativa: segundo os princípios dessa comunidade elitizada, os membros associados, tão somente por serem associados, já detinham maior valor humano que os não-membros, e portanto mereceriam maior consideração social. Ao discutir os procedimentos administrativos da SPMC, por exemplo, Melissa Anze também relata fatores financeiros e comportamentais relacionados ao uso de certa escala de valores sociais, contribuindo para a estigmatização dos participantes da cena musical em questão:

Dispor de recurso financeiro para a joia e para mensalidades, por si só, já selecionava o quadro social da entidade. Este fator, somado à aceitação dos protocolos, etiqueta e vestuário adequados para fruir a música erudita no âmbito público (o teatro), pode, até mesmo, delimitar e definir seus sócios, assim como seu público mais esporádico (...). Assim, associados, público geral e também os diretores constituíam-se em nova rede social, e os *halls* de entrada dos teatros, em novos espaços de sociabilidades na cidade (2010, p. 63).

Aqui, mais uma vez, confirma-se o estigma da divisão social difundido com ênfase pela burguesia curitibana: a vontade de “ser civilizado” exigia a diferenciação entre membros do círculo dominante e os não-membros, tidos como vulgares e inferiores. Desse modo, a própria situação econômica dos curitibanos na época ganhava cada vez mais disparidade entre a pequena elite morigerada e a grande maioria não-aceita, abrindo espaço para a grande cisão cultural que ocorre até hoje.

Essa fragmentação socioeconômica imposta pelos estabelecidos já constitui a primeira discrepância entre os princípios da burguesia musical paranaense e o modo de operação de Schnorrenberg como diretor cultural: uma das sugestões do maestro ao organizar os cursos e festivais na cidade, por exemplo, foi a gratuidade da inscrição para todos os alunos, a fim de integrar o maior número possível de camadas sociais na prática musical que estava por vir (Penalva, 1985, p. 25). Tal atitude, ao mesmo tempo em que propiciou uma experiência que, de outro modo, dificilmente seria vivenciada por músicos de camadas menos abastadas da sociedade, também serviu de presságio para conflitos e divergências subsequentes: a comunidade musical curitibana não estava acostumada a dividir salas de aula, poltronas de teatro e palcos com desconhecidos que não obedecessem a seus padrões de conduta e de valores morais.

Tal doutrina comportamental era expressa abertamente em documentos e estatutos das sociedades civis musicais de Curitiba. Como exemplo, pode-se citar a criação do Decálogo da Juventude Musical Brasileira, por sua vez inspirado nas regras divulgadas pelos programas da SCABI: tratava-se de uma “lista que ditava normas de comportamento social consideradas como

apropriadas para a audição dos concertos de música de concerto” (Menon, 2008, p. 94-95). A presença manifesta de preceitos de conduta persiste até os dias atuais no ambiente musical curitibano sob o epíteto de “formação de plateia”, inclusive em publicações direcionadas ao público da música de concerto (Carlini, 2014). Exemplo notório encontra-se no livro *Formação de plateia em música*: logo no início da obra apresenta-se uma pequena enumeração de regras comportamentais consideravelmente similares às encontradas nos programas de concerto da SCABI e da JMB[PR/SC] (Mello; Justus, 1999, p. 5).

O choque de convivência ocorrido no círculo musical curitibano, de certo modo, já era esperado. Os diferenciais de status provocam atritos que permanecem basicamente velados, enquanto as tensões e conflitos são um componente estrutural intrínseco das hierarquias sociais em todos os lugares (Elias, 2000, p. 83). Desse modo o aparecimento de discordâncias, mesmo que cuidadosamente encobertas em meio aos paradigmas sociais, revela a inevitabilidade dos embates intergrupais e, mais uma vez, confirma a instabilidade das disputas de poder entre elites solidamente estabelecidas e intrusos não coniventes com sua moral pré-aceita.

Aproximando o foco de estudo no objeto aqui proposto – o legado de Roberto Schnorrenberg na cena musical de Curitiba - vale lembrar que as decorrências efetivas de tal legado somente podem ser estudadas após se analisarem alguns aspectos do contexto social no qual essa atividade ocorreu. Aqui novamente os modelos teóricos de Norbert Elias e Magnus Pereira auxiliam na identificação de causas comuns ao aparecimento do rótulo de Schnorrenberg como *outsider* em meio à sociedade curitibana, bem como no estudo das relações sociais envolvidas.

3.2.1 Estabelecidos e a coesão social

Um dos principais requisitos para que um grupo adote a postura social de estabelecido, conforme o modelo de Norbert Elias, diz respeito à sua instalação e existência ao longo dos anos: via de regra, o grupo dominante se aproveita do fato de que sua cultura já se encontra estabelecida localmente muito tempo antes da chegada do grupo *outsider*. Assim, no início do contato entre esses dois entes opostos, os dominantes já dispõem de grande familiaridade entre seus membros, bem como familiaridade quanto à instalação de padrões e regras aceitos e difundidos ao longo dos anos anteriores. A chegada dos *outsiders*, nesse aspecto, atua como um esforço – nem sempre consciente – contra a inércia social dos estabelecidos, cuja condição prévia, cômoda e bem definida, é supostamente ameaçada frente à concorrência de novos indivíduos desconhecidos e potencialmente perigosos.

Os que já se haviam fixado na região e que, em condições favoráveis, tinham tido tempo de criar, a partir da corrente predominante de sua tradição nacional, uma vida comunitária bastante estável, uma tradição provinciana própria, viram-se diante do fato de que

chegava um número maior de pessoas para se estabelecer em suas imediações e em seu seio, pessoas estas que, até certo ponto, tinham ideias, maneiras e crenças muito diferentes das que eram costumeiras e valorizadas em seu círculo (Elias, 2000, p. 166-167).

Seguindo esses preceitos, a conjuntura da música de concerto ouvida pela elite curitibana dos anos 1960 constituiu o cenário estabelecido no qual Schnorrenberg adentra como figura incógnita. Nesse contexto, a prática musical familiar, o advento do canto orfeônico e as sociedades civis foram aspectos proeminentes na formação de um conjunto de tradições acumulado desde o início do século, que acabou transformando-se em um ordenamento canônico rígido que não admitia qualquer objeção ou contrariedade. Descumpridores dessas normas e restrições estariam sujeitos a sanções de cunho moral, à pressão de boatos depreciativos ou até à franca estigmatização dentro do grupo estabelecido (Elias, 2000, p. 39). Em meio a esse assentamento histórico, então, os participantes da cena musical paranaense enxergaram o maestro como personagem estranho à configuração estabelecida, forçosamente construída ao longo dos anos de atividade musical comandada pela burguesia local.

Outra característica comum a vários contextos sociais, e que também aparece no cenário aqui estudado, é a depreciação dos *outsiders* pela comunicação verbal da fofoca. A conversa informal entre indivíduos dominantes tende a destacar pontos negativos dos não-morigerados, num ato de julgamento moral implícito que se encaminha sempre para a mesma conclusão: a superioridade já reconhecida dos grupos estabelecidos, em detrimento da moral não-aceita dos *outsiders*.

Segundo a percepção das classes dominantes, todos esses grupos [*outsiders*] eram perigosos à sociedade da “segurança pessoal e proprietária” de que falavam as leis. As referências a elas vinham reiteradamente acompanhadas de atributos negativos: não-confiáveis, perigosas, imorais e não-morigeradas. Inversamente, o grupo no qual os vereadores se incluíam era revestido de atributos de carga positiva. Na postura que proibia os batuques da “classe imoral dos escravos e libertos” havia uma ressalva que liberava os “bailes e funções” dados em casas de famílias morigeradas (...). As classes dominantes eram compostas por pessoas que se intitulavam confiáveis, morigeradas e de qualidade (Pereira, 1996, p. 89).

Assim, o tratamento dado aos morigerados resumia-se em elogios e referências edificantes, enquanto menções aos indivíduos externos consistiam em termos negativos e degradantes. Aqui novamente os adjetivos utilizados pela imprensa local para caracterizar o trabalho de Schnorrenberg, o “gordo e polêmico maestro”, também servem de exemplo. Dessa análise confirma-se a concepção na qual a prioridade dos grupos estabelecidos é basicamente proteger sua identidade grupal, por meio de diversos mecanismos de domínio: “o tabu em torno

dos contatos entre estabelecidos e *outsiders* é mantido por meios de controle social como a fofoca elogiosa, no caso dos estabelecidos, e a fofoca depreciativa contra os suspeitos de transgressão dos valores morais pré-existentes” (Elias, 2000, p. 20).

No caso de Schnorrenberg, segundo Taianara Goedert, o grupo de estabelecidos que controlava as decisões administrativas e musicais do Curso e Festival de Música Internacional de Curitiba resolveu utilizar as ferramentas morigeradoras de exclusão social como meio de proteger os valores morais desse círculo interno curitibano, rejeitando assim o trabalho de Schnorrenberg (2010, p. 35). Nesse contexto, relatos em entrevistas mostram que a depreciação por grupos dominantes ocorreu, principalmente, pela imprensa e por agentes do governo do Paraná que, usando da influência política sobre a organização de atividades musicais na capital, afastaram o maestro paulista da Curitiba musical (Goedert, 2010, p. 43). Novamente a reportagem de Aramis Millarch citando Schnorrenberg como maestro gordo e polêmico, com reputação e atitude duvidáveis aos olhos da sociedade curitibana (1983, p. 11-12) serve para ilustrar a morigeração ocorrida na época.

3.2.2 Representatividade e perpetuação do poder

Além desses aspectos comportamentais primários, também vale notar outra característica altamente relevante na comunidade encontrada por Schnorrenberg na capital paranaense: a já mencionada tendência a formar associações civis como meios de representatividade e expressão social. Hoje símbolos quase sempre esquecidos da memória local, as entidades civis serviram no século passado como instituições de formação da identidade da capital paranaense, contemplando em si os valores e ideais coletivos da sociedade ao seu redor (Bahls, 2007, p. 13).

Sociedades musicais já aparecem como representantes dos interesses da elite artística paranaense desde a década de 1940. Antes disso, porém, outras entidades já existiam em Curitiba com o intuito de propagar os valores estabelecidos, considerados morigerados. Como exemplo, citam-se clubes e associações diversas como pertencentes ao ambiente estabelecido desde décadas anteriores:

Antes da fundação da SPMC (1963), sociedades civis de promoção à música erudita já tinham amplo espaço na vida social curitibana desde fins do século XIX. Os clubes sociais, fundados por curitibanos tradicionais ou por imigrantes e seus descendentes, configuraram-se como as primeiras sociedades civis de promoção à arte e à cultura na cidade, pois além das reuniões e bailes sociais, passaram a apresentar também “sessões lítero-musicais com música, declamação e teatro” (Anze, 2010, p. 8).

O fato de grande parte da burguesia industrial paranaense da época ser formada por

imigrantes europeus e seus descendentes também desempenhou papel importante no surgimento das associações e clubes sociais. Tal costume associativo já era largamente difundido nos países de origem desses imigrantes e acabou constituindo uma espécie de transferência cultural migratória, que também foi observada em outros locais do sul do Brasil. A formação das sociedades de canto em Santa Catarina, por exemplo, foi decorrente da chegada de grupos germânicos na região:

Com a imigração de europeus para diversos países do continente americano, as manifestações culturais ocorreram juntamente com os ideais colonizadores. A vida em sociedade desenvolveu-se cedo nas comunidades de língua alemã com as atividades sociais das associações de tiro nos clubes e associações desportivas e recreativas, que representavam boas ocasiões para apresentações musicais (Rossbach, 2008, p. 1).

Em Curitiba, os hábitos culturais europeus foram rapidamente incorporados à vida urbana, constituindo território fértil para a divulgação das ideias morigeradoras das elites de poder locais. Ao mesmo tempo em que os costumes originais dos imigrantes eram mantidos, a burguesia paranaense utilizava essa cultura como ferramenta de controle social, pautando o convívio dos estrangeiros segundo valores locais. As sociedades civis, então, eram utilizadas para fazer jus à condição superior imposta pelos estabelecidos, propiciando mais um cenário para exclusão e negação da participação dos “não-morigerados”.

Graças a seu maior potencial de coesão – assim como a ativação deste pelo controle social – que os antigos residentes conseguem reservar para as pessoas do seu tipo cargos importantes das organizações locais, como o conselho, a escola ou o clube, e deles excluir firmemente os moradores *outsiders* aos quais, como grupo, faltava coesão. Assim, a exclusão e estigmatização dos *outsiders* pelo grupo estabelecido são armas poderosas para que este último preserve sua identidade e afirme sua superioridade, mantendo os outros firmemente em seu lugar (Elias, 2000, p. 22).

Paralelamente à gradativa implantação dos conceitos sociais morigeradores, a representatividade por associações foi transmitida de geração a geração, chegando em meados do século XX como instrumento de valorização e unificação dos valores da burguesia curitibana. Norbert Elias também menciona o papel das associações locais como ação coletiva para reforçar a coesão entre indivíduos: “O sentimento de fazer parte do grupo é ingrediente essencial do prazer proporcionado pelas atividades comunitárias de lazer, quer com caráter informal, quer com um caráter mais organizado, como as reuniões das associações locais” (2000, p. 93). Desse modo, os cargos de poder das sociedades civis, uma vez controlados e mantidos pelos estabelecidos, também constituíam motivo de orgulho ao grupo dominante, possibilitando a perpetuação de seus ideais sem possibilidade de questionamento por parte dos associados.

As sociedades civis, portanto, constituem mais um fator favorável ao aparecimento de conflitos na relação estabelecidos-*outsiders*. Nesse contexto, a SPMC constituiu o principal meio de expressão dos interesses morigerados da elite cultural curitibana, submetendo suas ações ao pensamento muitas vezes excludente dos líderes dessa classe dominante. Tal juízo de valor pode ser identificado, entre outros contextos, nas decisões administrativas relacionadas à direção dos cursos e festivais de música de Curitiba. Exemplo marcante pode se observar na edição de 1974, na qual a participação de Roberto Schnorrenberg foi vetada por influência, ao que tudo indica, dos indivíduos estabelecidos da imprensa curitibana e do governo paranaense, principal financiador dos cursos e festivais. Aqui, novamente, as evidências resumem-se a entrevistas e relatos dados por participantes da cena, bem como em reportagens de jornais locais (Goedert, 2010, p. 66-67).

3.3 O subconsciente da Curitiba morigerada

Conforme a obra de Schnorrenberg em território curitibano se apresentou, um aspecto recorrente nas fontes documentais da época veio à tona: o caráter velado e subliminar dado pelos estabelecidos ao tratamento da memória dos personagens estrangeiros na cidade de Curitiba. Assim como outras personalidades outrora ativas na vida social da região, não há registro da influência do maestro nos ambientes em que conviveu. Da mesma forma, o acervo de trabalhos acadêmicos e musicais produzidos na cidade também não trata diretamente de Schnorrenberg, salvo poucas citações nominais. Novamente aparece a incongruência histórica entre o trabalho significativo do maestro, seu legado na sociabilidade musical de Curitiba e sua deliberada ausência na história oficial da região.

Vale lembrar que Roberto Schnorrenberg não é exceção aos personagens estrangeiros excluídos da sociedade curitibana: inúmeros exemplos, em forma de personalidades importantes, indicam o comportamento morigerador da cidade em vários aspectos socioculturais, especialmente na área da música. Casos típicos notam-se, por exemplo, na figura de Fernando Corrêa de Azevedo (1913-1975), fundador da Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP) em 1948 e presidente da SCABI entre 1944 e 1971 (Carlini, 2007, p. 2) e nas atividades do músico suíço Léo Kessler (1882-1924), que também atuou como maestro, professor e instrumentista na vida artística curitibana e acabou excluído da memória local (Reguta, 2018, p. 1).

Tal esquecimento de personalidades específicas na memória local aponta, de certo modo, para a ânsia de manutenção do status estabelecido existente: o conforto da situação interna do grupo se sobrepõe à introdução de novos elementos. Essa hostilidade tácita contra indivíduos possivelmente perigosos à ideologia dominante, portanto, deve ser continuada tanto quanto possível. Assim, a própria cultura de exclusão dos *outsiders* necessita ser escondida e mantida no

campo não-verbal, em termos indiretos e aparentemente isentos (Elias, 2000, p. 74).

Ao longo dos anos, então, a diferença de tratamento entre pessoas do grupo estabelecido e indivíduos externos vai sendo cultivada não por ensinamentos direcionados, mas por meio da construção social silenciosa e eficiente que permeia todos os âmbitos de convivência. Norbert Elias cita ferramentas de difusão desse ideário nos mais variados ambientes, como a arquitetura, a disposição espacial dos entes sociais, o ensino de história e as novas realizações coletivas que pareçam confirmar a grandeza do passado (2000, p. 43). Assim, o deslocamento do legado *outsider* para um plano subconsciente do coletivo curitibano confirma o desejo de reforço da conjuntura social morigeradora. Ao mesmo tempo, preserva-se o conceito de superioridade local e não-aceitação de agentes externos, sem que tal sistema coletivo de divisão social fique aparente ao observador. Dessa maneira, a situação conflitante entre indivíduos morigerados e não-morigerados ganha força a cada confronto, alimentando a “guerrilha quase incessante que costuma travar-se entre os setores estabelecidos e os grupos socialmente produzidos de *outsiders*” (Elias, 2000, p. 139).

Com o passar do tempo, esse caráter inconsciente e não-verbal da morigeração cultural acabou acarretando na substituição de agentes efetivamente importantes na história curitibana por personalidades locais, reconhecidas e valorizadas por seus princípios morais aceitos no círculo de estabelecidos da região. Por outro lado, também ocorre o literal esquecimento dos supostos *outsiders* na memória paranaense, resultando, entre outros aspectos, na escassez bibliográfica e acadêmica que gerou a presente pesquisa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Roberto Schnorrenberg atuou de forma incisiva e duradoura no cenário musical curitibano, desde seu primeiro contato em 1964 até as últimas gravações com a Camerata Antiqua em 1982. O estudo de suas atividades profissionais no Paraná direcionou a presente pesquisa para a busca documental profunda, em fontes muitas vezes abandonadas pela comunidade acadêmica local – manuscritos e impressos sem qualquer catalogação ou organização prévia constituíram maior parte das fontes utilizadas. Os resquícios documentais, por sua vez, revelaram biografia vasta e culturalmente rica relacionada ao maestro paulista, especialmente por meio de relatos de Padre Penalva, personagem também relevante na sociedade paranaense durante a segunda metade do século XX. De maneira geral, quatro aspectos do trabalho de Schnorrenberg chamaram a atenção ao associá-lo com o contexto histórico-musicológico existente em Curitiba durante o recorte temporal utilizado.

A primeira evidência relevante é feita sob a perspectiva da atuação do maestro como organizador e produtor musical durante os Cursos e Festivais Internacionais de Música de Curitiba, entre 1964 e 1977. Nas oito edições em que participou, Schnorrenberg utilizou experiência prévia obtida em outros eventos musicais de grande porte para possibilitar a integração entre músicos de diferentes origens sociais e geográficas, causando diálogos musicais fecundos para o surgimento de novas relações pessoais e engrandecendo o cenário da música de concerto brasileira como um todo. Sob a regência de Schnorrenberg, Curitiba ficou conhecida em todo o mundo e ganhou importância internacional, tornando-se parte importante da rota de artistas de renome internacional em suas turnês e concertos.

A presença de Schnorrenberg em menções externas a Curitiba, abrangendo desde cidades brasileiras como São Paulo até europeias como Bruxelas, relaciona sua atividade como organizador, produtor e regente prolífico. A biografia feita pelo padre Penalva, além de exaltar todos esses aspectos da figura do maestro, trouxe à atualidade sua obra como compositor, gerada principalmente durante a década de 1950. Composições premiadas em entidades de renome nos Estados Unidos e na Europa confirmam a qualidade do Schnorrenberg compositor, alinhando-se com sua capacidade enquanto maestro. Nesse contexto, seu contato profissional com compositores modernos também trouxe as inovações da música moderna ao centro da comunidade musical brasileira, gerando novas possibilidades estilísticas e composicionais aos músicos locais. Seu trabalho nesse sentido constitui, então, aspecto previamente desconhecido que merece atenção e consideração no estudo da música brasileira do século XX.

O terceiro ponto que ganhou evidência durante a pesquisa foi a importância de

Schnorrenberg como agente difusor da música de concerto no Brasil, principalmente em São Paulo e Curitiba. Registros documentais apontam como sua a responsabilidade por primeiras audições mundiais e nacionais de várias obras barrocas, clássicas, românticas e modernas (Penalva, 1985, p. 23). Também segundo José de Almeida Penalva, tendo como base os registros do acervo pessoal de Schnorrenberg, sabe-se que no Brasil o maestro executou primeiras audições nacionais de compositores como Mozart, Haydn, Messiaen, Lacerda, Hindemith, Sibelius e Rimsky-Korsakov, como mostra a Tabela 6. Além disso, sua formação europeia possibilitou a constituição de uma rede de contatos decisiva, que trouxe músicos de outros países para compartilhar sua experiência no ambiente musical brasileiro.

O último atributo característico da obra de Schnorrenberg apareceu não pela análise do conteúdo dos documentos, mas durante a prática de pesquisa, ao organizar os dados do maestro e de sua atividade no Paraná para constituição de acervo acadêmico. A facilidade com que as informações estatísticas e qualitativas dos cursos e festivais foram registradas demonstram grande habilidade de Schnorrenberg ao arquivar de maneira organizada seus passos como músico produtor, deixando às próximas gerações números que confirmam seu trabalho. Nesse sentido, sua origem e formação clássica favoreceram a constituição de documentos no geral, mostrando divergência em relação a métodos brasileiros de produção musical. O contraste entre dados dos festivais que Schnorrenberg organizou e os dados da edição na qual ele permaneceu ausente é evidente: a edição de 1974 é a única sem a confirmação do número de alunos, professores e concertos (vide Tabela 2).

Todo o processo de pesquisa em torno da figura de Schnorrenberg como agente participante da comunidade musical de Curitiba serviu, principalmente, para mostrar a persistente morigeração cultural existente na cidade, incorporando novamente o conceito de Melissa Anze (2010, p. 8). A relação de não-aceitação entre a sociedade curitibana e personagens não-coniventes com seus valores morais tradicionais torna-se evidente mais uma vez, confirmando os raciocínios de Magnus Pereira sobre a formação cultural do Paraná ao longo do século XX (1996, p. 21). Junto ao fator morigerador, a falta de interesse do curitibano em estudar a própria história favorece o esquecimento de personagens importantes e possibilita o surgimento de uma história não-oficial, inventada e imposta pelo grupo estabelecido e morigerado da cidade. Essa memória acaba tornando-se verdade fabricada, aceita pelos integrantes do núcleo social estabelecido no Paraná e em sua capital.

Além do dano histórico-cultural causado pelas relações de poder entre estabelecidos e *outsiders* curitibanos, a própria pesquisa histórico-musicológica também é prejudicada por tais interações sociais. A omissão velada de músicos relevantes para a música local empobrece a bibliografia e os acervos culturais de Curitiba, propositadamente deixando de lado agentes ativos

determinantes para a cena musical local. Tais agentes e sua atuação no cenário musical possivelmente serviriam de inspiração para o surgimento de novos movimentos culturais e sociais da cidade, caso fossem devidamente registrados, documentados e estudados.

De qualquer maneira, o legado musical de Schnorrenberg se mostrou decisivo a milhares de alunos e professores que participaram de eventos, aulas, concertos e festivais. Essa herança ainda hoje se mostra útil ao facilitar o acesso da música de concerto à sociedade brasileira por meio de eventos internacionais, dos quais Schnorrenberg foi pioneiro no país. Assim, o maestro constituiu ponte sólida entre o fazer musical clássico europeu e os músicos brasileiros, muitas vezes não familiarizados com a música de concerto trazida por Schnorrenberg em sua atividade profissional. Assim, não obstante o processo de não-aceitação do maestro pela tradição morigerada do Paraná, realça-se a necessidade de reinserção de Schnorrenberg no ambiente acadêmico e na história da música curitibana, fazendo justiça a um dos personagens relevantes da memória cultural local até os dias atuais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANZE, Melissa. *Sociedade Pró-Música de Curitiba (SPMC): Análise histórico-social da música erudita na capital paranaense (1963-1988)*. 149 f. Dissertação (Mestrado em Música), Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2010.
- ANZE, Melissa; CARLINI, Álvaro. Morigeração Cultural em Curitiba (PR), Século XX: O papel das sociedades artísticas na formação do gosto em música erudita. In: *Congresso da ANPPOM XIX*, Curitiba, 2009. *Anais...* Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2009, p. 261-264.
- AZEVEDO, Antonio Carlos do Amaral. *Dicionário de nomes, termos e conceitos históricos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- BAHLS, Aparecida Vaz da Silva. *A busca de valores identitários: a memória histórica paranaense*. 207 f. Tese (Doutorado em História). Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2007.
- _____. *Histórico da Oficina de Música de Curitiba*. Disponível em <<https://oficinademusica.curitiba.pr.gov.br/conteudo/historico/4>>. Acesso em 21 jun 2020.
- BISPO, A. A. Revendo 1968 na vida musical Paulistana. *Revista da organização de estudos culturais em contextos internacionais*, São Paulo, n. 116, jun 2008. Disponível em <<http://www.revista.brasil-europa.eu/116/1968-Vespro-Monteverdi.htm>>. Acesso em 10 jun 2020.
- BRITO, Teca Alencar de. *Koellreutter educador: o humano como objetivo da educação musical*. São Paulo: Fundação Petrópolis, 2011.
- CARLINI, Álvaro. Corais na SCABI (1945-1965). In: SIMPÓSIO DE PESQUISA EM MÚSICA, 2007, Curitiba. *Anais...* Curitiba: UFPR, 2007, p. 21-29.
- _____. *Corais na SCABI (1945-1965)*. 2007. (20m52s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Co96NTmQdfY>>. Acesso em: 23/04/2020.
- _____. Entidades civis vinculadas à Música no Paraná, século XX. Palestra proferida no Departamento de História - DeHis, UFPR (76 min), Curitiba, out. 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=qEkwwtJTqss>>. Acesso em: 24/04/2020.
- CARLINI, Álvaro; GOEDERT, Taianara. As contribuições dos festivais de música de Curitiba e dos Cursos Internacionais de Música do Paraná no desenvolvimento artístico-musical do Estado no período de 1965 a 1977. In: XVIII CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA (ANPPOM), 2008, Salvador. *Anais...* Salvador: UFBA, 2008.
- CARLINI, Álvaro; MEDEIROS, Alan R. Espaços de sociabilidades no âmbito cultural curitibano: a atuação da SCABI (1944-1976) na consolidação da plateia em música erudita ao longo da década de 1940. *Revista Científica FAP*, Curitiba, v. 7, p. 167-190, jan/jun 2011.
- _____. A modernidade em questão: música de concerto em Curitiba - coexistência e especificidades entre a SCABI e a SPMC. *História e Cultura*, Franca, v. 2, n. 1, p. 44-58, 2013.
- COELHO, Teixeira. *Dicionário crítico de política cultural: cultura e imaginário*. São Paulo: Iluminuras, 2004.
- COLLEGIUM Musicum de São Paulo: *Nossa história*. Disponível em: <<https://cmsp.art.br/nossa-historia>>. Acesso em: 22/05/2020.

- DELLA PORTA, Donatella. *Social movements: an introduction*. Oxford: Blackwell, 2006.
- ELIAS, Norbert. *Os estabelecidos e os outsiders: Sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- FEDALTO, Carlos Eduardo. *Madrigal Vocale: um levantamento histórico do coro (1984-2002)*, em Curitiba, Paraná. 57 f. Trabalho de graduação (Bacharelado em Música) - Setor de Artes, Comunicação e Design, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2013.
- FREGONEZE, Carmen Célia. A obra pianística do padre José de Almeida Penalva. *Revista Eletrônica de Musicologia*, Curitiba, v. 1.2, dez. 1996. Disponível em: http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMr1.2/vol1.2/jpenalva.html. Acesso em: 21/04/2020.
- FREITAS, Artur. A consolidação do moderno na história da arte do Paraná: anos 50 e 60. *Revista de História Regional*, Curitiba, v. 8, n.2, p. 87-124, 2003.
- GASSEN, Lilian Hollanda. *Mudanças culturais no meio artístico de Curitiba entre as décadas de 1960 e 1990*. 168 f. Dissertação (Mestrado em História) - Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, 2007.
- GILIOLI, Renato de Sousa Porto. “*Civilizando*” pela música: a pedagogia do canto orfeônico na escola paulista da Primeira República (1910-1930). 279 f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, 2003.
- GOEDERT, Taianara. *Desdobramentos artísticos resultantes dos festivais de música de Curitiba e cursos internacionais de música do Paraná*. 188 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2010.
- GUÉRIOS, Paulo Renato. Heitor Villa-Lobos e o ambiente artístico parisiense: convertendo-se em um músico brasileiro. *Mana*. Rio de Janeiro, v. 9, n. 1, p. 81-108, 2003.
- LEMONS JÚNIOR, Wilson. *Canto orfeônico: uma investigação acerca do ensino de música na escola secundária pública de Curitiba (1931-1956)*. 111 f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Setor de Educação, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2005.
- MENON, Fernando. *Jeunesses Musicales e sua representação civil no Paraná: Juventude Musical Brasileira 8ª Região PR/SC - Setor do Paraná (1953-1963)*. 162 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2008.
- MELLO, Clarice; JUSTUS, Liana. *Formação de plateia em música*. Curitiba: Gráfica Expoente, 1999.
- MILLARCH, Aramis. Festival não sairá. O Estado do Paraná, 16 out 1975. In: *Tabloide Digital*. Disponível em <<https://www.millarch.org/artigo/festival-nao-saira>>. Acesso em 21 mai 2020.
- _____. Os discos do Festival. O Estado do Paraná, 8 jan 1977. In: *Tabloide Digital*. Disponível em <<https://www.millarch.org/artigo/os-discos-do-festival>>. Acesso em 10 jun 2020.
- _____. Morreu Schnorrenberg. O Estado do Paraná, 19 out 1983. In: *Tabloide Digital*. Disponível em <<https://www.millarch.org/artigo/morreu-schnorrenberg>>. Acesso em 14 abr 2020.
- _____. O Festival que Curitiba perdeu. O Estado do Paraná, 21 jan 1988. In: *Tabloide Digital*. Disponível em <<https://www.millarch.org/artigo/o-festival-que-curitiba-perdeu>>. Acesso em 10 jun 2020.
- MORAES, Ulisses Quadros de. *Políticas públicas e produção de música popular em Curitiba* -

- 1971 a 1983. 204 p. Dissertação (Mestrado em História) - Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2008.
- NICOLAZZI, Fernando. A Fabricação do sorriso: ortodontia social em Curitiba na virada dos séculos XIX e XX. *Klepsidra - Revista Virtual de História*, São Paulo, v. 1, n. 3, p. 1-15, 2000.
- PENALVA, José de Almeida. Roberto Schnorrenberg (1929-1983). In: *Boletim da Sociedade Brasileira de Musicologia*. Curitiba, n.2, p. 10-31, 1985.
- PEREIRA, Magnus Roberto de Mello. *Semeando iras rumo ao progresso: ordenamento jurídico e econômico da Sociedade Paranaense, 1829-1889*. Curitiba: UFPR, 1996.
- PEREIRA, Sidney Gomes. *O coro da Camerata Antiqua de Curitiba: gênese e afirmação como grupo profissional no cenário musical da capital do Paraná (1974-1986)*. 41 f. Trabalho de graduação (Licenciatura em Música) - Setor de Artes, Comunicação e Design, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2015.
- PROSSER, Elisabeth Seraphim. A pesquisa sobre a música no Paraná e o Festival Penalva. In: MÚSICA E MÚSICOS PARANAENSES: MEMÓRIA, LINGUAGENS, PRODUÇÃO, PERFORMANCE, ENSINO, CRÍTICA, 2005, Curitiba. *Anais...* Curitiba: ArtEMBAP, 2005, p. 119-130.
- _____. As apostilas de Penalva sobre a música do século XX: sistematização didática em tempo real. In: IX FÓRUM DE PESQUISA CIENTÍFICA EM ARTE, 2013, Curitiba. *Anais...* Curitiba: ArtEMBAP, 2013, p. 55-63.
- _____. Ingrid Haydée Müller Seraphim e a prática musical em Curitiba. *Música e músicos do Paraná: sociedade, estéticas e memória*, Curitiba, v. 1, p. 49-75, 2014.
- REGUTA, Matheus Felipe. *O maestro Léo Kessler em Curitiba: da Companhia Alemã de Operetas à fundação do Conservatório de Música do Paraná (1911-1916)*. 88 f. Trabalho de graduação (Bacharelado em Música) - Setor de Artes, Comunicação e Design, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2018.
- ROBERTO Schnorrenberg. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa578250/roberto-schnorrenberg>>. Acesso em: 24 mai. 2020.
- ROSSBACH, Roberto Fabiano. *As sociedades de canto da região de Blumenau no início da colonização alemã (1863-1937)*. 189 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2008.
- SANTOS, Antonio Cesar de Almeida. Ideário do progresso e cidades: uma Curitiba das primeiras décadas do século XX. *Estudos Ibero-Americanos*, Porto Alegre, v. 24, n. 1, p. 75-94, jun 1998.
- SANTOS, Zeloí M. A. Desafios da escrita histórica: os personagens na implantação do Conservatório Estadual de Canto Orfeônico do Paraná. *Travessias*, Curitiba, v. 7, n. 2, p. 161-169, 2013.
- SCANDAROLLI, Denise. *História e Musicologia: duas apropriações do passado. História da Historiografia*, Ouro Preto, n. 22, p. 225-237, dez 2016.
- SCHNORRENBURG, Roberto. *Cinco Ensaios para Orquestra de Câmara*. Washington: Pan American Union, 1966. Partitura.
- VASQUEZ, Ana Lúcia de L. P. *O Salão Paranaense e o campo artístico de Curitiba*. 167 f. Tese

(Doutorado em Sociologia) - Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2012.

WERNER Genuit und seine Partner, Roberto Schnorrenberg. 2002. Disponível em: <http://www.genuit.de/Genuit/Partner/p_Roberto_Schnorrenberg.htm>. Acesso em: 21/05/2020.

XAVIER, Camila Pereira. A música antiga e a criação da Camerata Antiqua e das Oficinas de Música de Curitiba, no século XX. In: VIII Fórum de Pesquisa Científica em Arte. *Anais...* Curitiba: ArtEMBAP, 2011.

FONTES CONSULTADAS

- ATHAYDE, Aristides. [*correspondência*]. Destinatário: Marlos Nobre. Curitiba, 13 jul 1977 (carta datilografada).
- KERR, Samuel. Morre Schnorrenberg. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 13 out 1983. p. 16.
- MILLARCH, Aramis. Morreu Schnorrenberg. *O Estado do Paraná*, Curitiba, 19 out 1983, p. 11-12.
- OBSEQUIUM. Compositor: José de Almeida Penalva. Intérprete: Camerata Antiqua de Curitiba. Regente: Roberto Schnorrenberg. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1982 (encarte - disco vinil).
- PENALVA, José de Almeida. Roberto Schnorrenberg (1929-1983). In: *Boletim da Sociedade Brasileira de Musicologia*. Curitiba, n.2, p. 10-31, 1985.
- SCHNORRENBURG, Roberto. *Cinco ensaios para orquestra de câmara*. Washington: Pan American Union, 1966 (partitura).
- SOCIEDADE PRÓ-MÚSICA DE CURITIBA. *Pró-Música apresenta pianista Yara Benette*. Curitiba, 12 out 1965 (programa de concerto).
- SOCIEDADE PRÓ-MÚSICA DE CURITIBA. *Pró-Música apresenta Coro Pró-Música*. Curitiba, 30 abr 1968 (programa de concerto).

ANEXOS



Figura 2: Schnorrenberg na Áustria, durante seus estudos no Mozarteum (Fonte: Collegium, 2020).

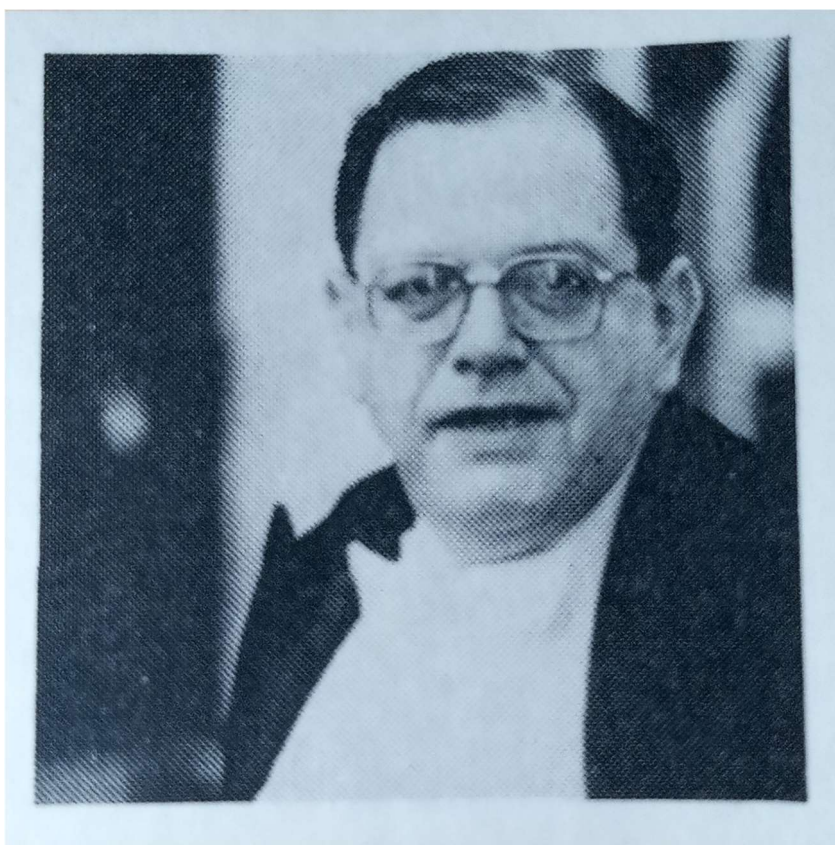


Figura 3: Retrato de Schnorrenberg no encarte de LP da Camerata Antiqua de Curitiba. (Fonte: Obsequium, 1982).



Figura 4: Schnorrenberg regendo (Fonte: Collegium, 2020).



Figura 5: Schnorrenberg na juventude (Fonte: Bispo, 2008).

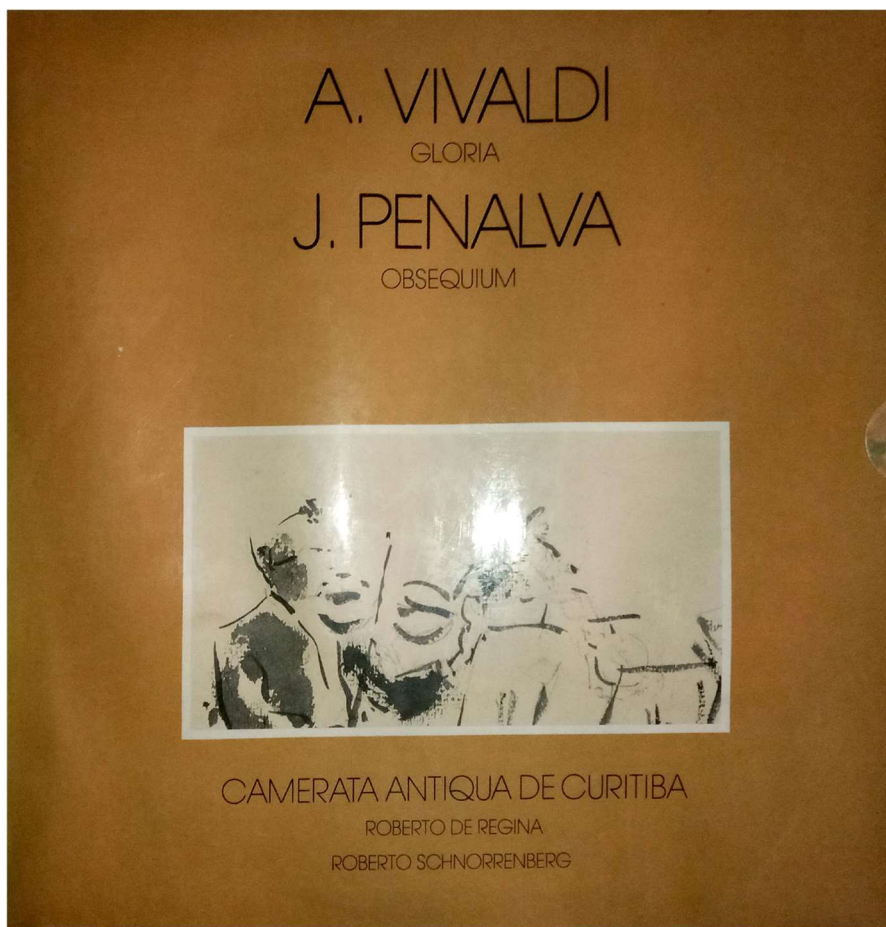


Figura 6: Capa de LP da Camerata Antiqua de Curitiba, gravado com participação de Schnorrenberg (Fonte: Obsequium, 1982).

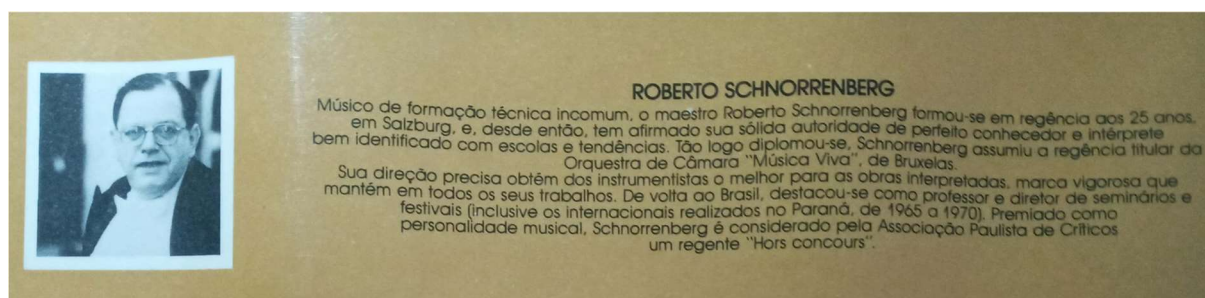
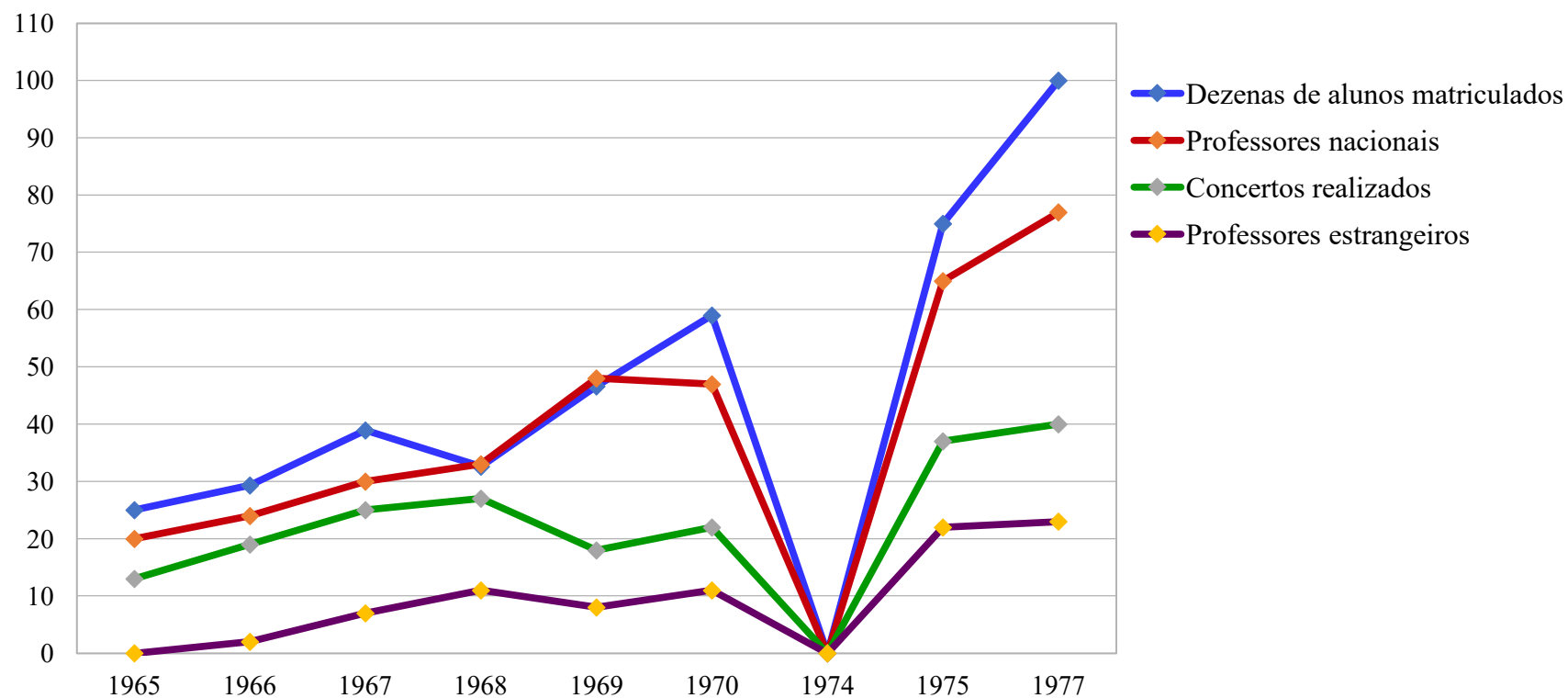


Figura 7: Biografia e foto de Schnorrenberg no encarte de LP de 1982 da Camerata Antiqua de Curitiba (Fonte: Obsequium, 1982).

Festivais e Cursos Internacionais de Música de Curitiba



*Em 1974 não foram registrados dados relativos à respectiva edição do evento.

Gráfico 1: Participação em pessoal e eventos durante as edições dos Festivais e Cursos de Música de Curitiba (Fonte: Penalva, 1985, p. 14-17).

Tabela 3: Obras musicais compostas por Roberto Schnorrenberg (Fonte: Penalva, 1985).

ANO	LOCAL	OBRA	INSTRUMENTAÇÃO	OBSERVAÇÕES
1947	São Paulo, Brasil	<i>Prelúdio</i>	Piano	Duas versões.
1947	São Paulo, Brasil	<i>Quarteto</i>	Flauta, violino, violoncelo e piano	
1947	São Paulo, Brasil	<i>Quarteto</i>	Flauta, clarineta, violino e violoncelo	Premiação no Berkshire Music Center, nos Estados Unidos (1948).
1948	São Paulo, Brasil	<i>Quinteto</i>	Flauta e cordas	
1948	São Paulo, Brasil	<i>Música de câmara I</i>	Flauta, clarineta, violino e violoncelo.	
1948	São Paulo, Brasil	<i>II Peça lenta</i>	Piano	
1948	São Paulo, Brasil	<i>Música de câmara II</i>	Flauta, clarineta, violino, viola e violoncelo.	
1948	São Paulo, Brasil	<i>Prelúdio, tema e variações</i>	Piano	
1948	São Paulo, Brasil	<i>Fragmentos para orquestra</i>	Orquestra completa	
1948	São Paulo, Brasil	<i>Missa a 4 vozes (Kyrie)</i>	Coro, 2 pistões e 3 trombones	
1948	São Paulo, Brasil	<i>Seis fragmentos</i>	Coro a 2 vozes	
1948	São Paulo, Brasil	<i>Cinco fragmentos</i>	Piano	
1948	São Paulo, Brasil	<i>Introdução e fugato</i>	Flauta, oboé, 2 trompetes e cordas.	
1950	São Paulo, Brasil	<i>Dois epigramas gregos</i>	Voz e piano	

1950	São Paulo, Brasil	<i>Peça</i>	Piano	
1952	Teresópolis, Brasil	<i>Sonata</i>	Piano	Representou o Brasil no Festival de Oslo da Sociedade Internacional de Música Contemporânea (1953).
1952	Teresópolis, Brasil	<i>Sinfonia</i>	Orquestra completa	Reescrita em 1953.
1954	Teresópolis, Brasil	<i>Peça</i>	Piano	
1954-1955	Salzburg, Áustria	<i>Concerto para 12 instrumentos</i>		Integrou a programação do Mozarteum, em Salzburgo.
1956	Detmold, Alemanha	<i>5 Ensaaios para orquestra de câmara</i>	Flauta, oboé, clarineta, fagote, trompa, trompete, trombone, cravo e cordas.	Escrita durante estudos de composição com Wolfgang Fortner; Integrou a programação da Nordwestdeutsche Musikakademie, de Detmold; Representou o Brasil no Festival de Darmstadt; Executada em 1962 pelo “Collegium Musicum” da Bahia, sob regência de Hans-Joachim Koellreutter; Editada pela Pan American Union (Estados Unidos, 1966).
1956	Berna, Suíça	<i>Quatuor</i>	Orquestra de câmara	
1956	Berna, Suíça	<i>Variações para orquestra</i>	Orquestra completa	
1956	Berna, Suíça	<i>Sinfonia</i>	Orquestra completa	
Década de 1950	-	<i>Música inaugural</i>	Orquestra de câmara	
1982 (incompleto)	São Paulo, Brasil	<i>Fragmentos bagatella em ré</i>	Quarteto de cordas	

Tabela 4: Premiações e homenagens recebidas por Roberto Schnorrenberg (Fonte: Penalva, 1985).

ANO	LOCALIDADE	PREMIAÇÃO	OBSERVAÇÃO
1948	Massachussets, EUA	Concurso do Berkshire Music Center	Quarteto para flauta, clarineta, violino e violoncelo (1947).
1955	Salzburgo, Áustria	Formatura como “Regente” no Mozarteum	Premiação por qualificação máxima: “Einstimmig sehr gut” (Unanimamente muito bom).
1955	Salzburgo, Áustria	Medalha Lilli Lehmann	Prêmio concedido pela Fundação Internacional Mozarteum pelo desempenho no curso de Regência.
1956	Madri, Espanha	1º Prêmio do Concurso do Congresso Internacional das “Jeunesses Musicales”	Concurso de composição patrocinado pela UNESCO.
1958	São Paulo, Brasil	Melhor Orquestra de Câmara do Ano	Por turnês com a Orquestra de Câmara da Pró-Arte do Rio de Janeiro. Premiação concedida pela Comissão Estadual de Música de São Paulo.
1963	São Paulo, Brasil	Melhor Regente	Premiação concedida pela Associação Paulista de Críticos Teatrais.
1963	Santos, Brasil	Prêmio Especial – Comissão Municipal de Música de Santos	Por concerto de música do século XVIII com o Madrigal Ars Viva.
1964	São Paulo, Brasil	Melhor Conjunto Vocal do Ano	Premiação concedida pela Associação Paulista de Críticos Teatrais para o Collegium Musicum de São Paulo.
1967	São Paulo, Brasil	Melhor Conjunto Vocal do Ano	Premiação concedida pela Associação Paulista de Críticos Teatrais para o Collegium Musicum de São Paulo.
1969	São Paulo, Brasil	Personalidade Musical do Ano	Premiação concedida pela Associação Paulista de Críticos Teatrais.
1971	São Paulo, Brasil	Diploma “Hours Concours”	Premiação concedida pela Associação Paulista de Críticos Teatrais.
1972	Paris, França	“Officier de L'Ordre des Artes et des Lettres” - Oficial da Ordem de Artes e das Letras	Distinção concedida pelo governo francês.
1983	Curitiba, Brasil	Patrono da Primeira Oficina de Música do Paraná	Homenagem pelo trabalho nos cursos e festivais internacionais.

Tabela 5: Participações de Roberto Schnorrenberg em Concursos e Festivais de Música (Fonte: Penalva, 1985).

ANO	LOCALIDADE	EVENTO	OBSERVAÇÃO
1958	São Paulo, Brasil	1º Concurso Anual de Composição da Rádio Ministério da Educação e Cultura	Integra a comissão julgadora para concessão de bolsas pelo Município de São Paulo.
1959	Santo Amaro, Brasil	Curso de Férias da Pró-Arte de Santo Amaro	Organização e direção geral.
1960	São Paulo, Brasil	Concurso para vaga de redator musical da Orquestra Sinfônica Municipal	Integra a comissão examinadora do concurso.
1959	Teresópolis, Brasil	Curso Internacional de Música de Teresópolis	Direção geral.
1961	Porto Alegre, Brasil	II Seminário de Música Sul-Riograndense	Direção geral.
1961	Teresópolis, Brasil	II Curso Internacional de Férias de Teresópolis	Direção geral.
1962	Porto Alegre, Brasil	III Seminário de Música Sul-Riograndense	Direção geral.
1962	Teresópolis, Brasil	III Curso Internacional de Férias de Teresópolis	Direção geral.
1962	São Paulo, Brasil	Concurso de Composição da Cidade de São Paulo	Integra a comissão examinadora do concurso.
1963	Porto Alegre, Brasil	IV Seminário de Música Sul-Riograndense	Direção geral.
1963	São Paulo, Brasil	Concurso de Novos Regentes	Integra a comissão julgadora.
1964	São Paulo, Brasil	Concurso para Conjuntos Corais do Município de São Paulo	Integra o júri.
1965	Curitiba, Brasil	I Curso de Música do Paraná e I Festival de Música de Curitiba	Organização e direção geral.
1966	Curitiba, Brasil	II Curso de Música do Paraná e II Festival de Música de Curitiba	Organização e direção geral.
1967	Curitiba, Brasil	III Curso de Música do Paraná e III Festival de Música de Curitiba	Organização e direção geral.

1968	Curitiba, Brasil	IV Curso Internacional de Música do Paraná e IV Festival de Música de Curitiba	Organização e direção geral.
1969	Curitiba, Brasil	V Curso Internacional de Música do Paraná e V Festival de Música de Curitiba	Organização e direção geral.
1969	Rio de Janeiro, Brasil	I Festival de Música da Guanabara	Integra o júri ao lado de Johannes Hoenberg e Krzysztof Penderecki.
1970	Curitiba, Brasil	VI Curso Internacional de Música do Paraná e VI Festival de Música de Curitiba	Organização e direção geral.
1970	Rio de Janeiro, Brasil	II Festival de Música da Guanabara	Participação como regente do Grupo de Percussão e Metais da Orquestra Sinfônica do Rio de Janeiro.
1970	Goiânia, Brasil	III Festival de Música Erudita de Goiás	Participação como professor e regente.
1970	França	I Concurso de Piano Pestalozzi	Integra o júri.
1973	São Paulo, Brasil	Concurso de Piano Clássico de São Paulo	Integra o júri.
1975	Varsóvia, Polônia	Festival de Música de Outono de Varsóvia	Participação como regente a convite do governo polonês.
1975	Curitiba, Brasil	VIII Curso Internacional de Música do Paraná e VIII Festival de Música de Curitiba	Participação como assessor artístico e regente.
1975	São Paulo, Brasil	Seleção de Professores para a Faculdade de Música Maestro Julião	Integra a comissão examinadora do concurso.
1977	Curitiba, Brasil	IX Curso Internacional do Paraná e IX Festival de Música de Curitiba	Direção geral.
1981	São Paulo, Brasil	Simpósio Internacional “Música Sacra e Cultura Brasileira”	Participação como regente e conferencista.

Tabela 6: Primeiras audições nacionais e mundiais organizadas por Schnorrenberg (Fonte: Penalva, 1985).

ANO	LOCAL	EXECUTANTE	COMPOSITOR	OBRA	OBSERVAÇÃO
1957	São Paulo, Brasil	Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo	Franz Schubert	<i>Sinfonia n° 9 em dó maior</i> - “A Grande”	
1960	São Paulo, Brasil	Orquestra Sinfônica Brasileira	Alexandre Levy, Francisco Braga	<i>Poemas sinfônicos brasileiros</i>	Primeira audição mundial.
1962	Porto Alegre, Brasil	Orquestra de Câmara de Porto Alegre	Antônio Vivaldi	<i>Magnificat</i>	
			Edino Krieger	<i>Música para cordas 1952</i>	
1966	São Paulo, Brasil	Collegium Musicum	Pierre de la Rue, Scheidt, Gabrielli, Schuetz, Tallis, Willbye, Sheppard.	<i>Obras diversas</i>	
1967	Curitiba, Brasil	Orquestra do III Festival de Música de Curitiba	Joseph Haydn	<i>Missa “Lord Nelson”</i>	
1968	Curitiba, Brasil	Orquestra do IV Festival de Música de Curitiba	Ludwig van Beethoven	<i>Missa em dó maior</i>	
1968	São Paulo, Brasil	Collegium Musicum, Conjunto Coral de Câmara e Madrigal Ars Viva	Claudio Monteverdi	<i>Vespro della beata vergine</i>	
1969	Curitiba, Brasil	Coro e Orquestra do V Festival de Música de Curitiba	Joseph Haydn	<i>Missa “In tempore belli”</i>	
1969	Curitiba, Brasil	Coro e Orquestra do V Festival de Música de Curitiba	Antonín Dvorak	<i>Te deum</i>	
1970	Curitiba, Brasil	Coro e Orquestra do VI Festival de Música de Curitiba	Wolfgang A. Mozart	<i>Missa em dó menor KV 427</i>	
1970	Curitiba, Brasil	Coro e Orquestra do VI Festival de Música de	Giuseppe Verdi	<i>Te deum</i>	

		Curitiba			
1972	São Paulo, Brasil	Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo	Paul Hindemith	<i>Der schwanendreher</i>	
1972	São Paulo, Brasil	Orquestra Filarmônica de São Paulo	Antonín Dvorak	<i>Sinfonia n° 6</i>	
1973	Curitiba, Brasil	Coro Pró-Música e Orquestra de Câmara da SPMC	Wolfgang A. Mozart	<i>Missa em dó maior - “Coroação” KV 317</i>	
1973	Curitiba, Brasil	Coro Pró-Música e Orquestra de Câmara da SPMC	Joseph Haydn	<i>Te deum</i>	
1973	Curitiba, Brasil	Coro Pró-Música e Orquestra de Câmara da SPMC	José de Almeida Penalva	<i>Salmo 90</i>	Obra encomendada por ocasião do primeiro aniversário da SPMC.
1973	São Paulo, Brasil	Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo	François Couperin, Darius Milhaud	<i>Adagio e allegro de “La Sultana”</i>	Audição registrada em vídeo (YouTube).
1973	São Paulo, Brasil	Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo	Sergei Prokofjew	<i>Concerto n° 2</i>	
1973	São Paulo, Brasil	Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo	Edino Krieger	<i>Canticum naturale</i>	Primeira audição mundial.
1974	São Paulo, Brasil	Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo	Wolfgang A. Mozart	<i>Ode fúnebre – KV 477</i>	
1974	São Paulo, Brasil		Claude Debussy	<i>Danses sacrées et profanes</i>	
1974	São Paulo, Brasil		Robert Schumann	<i>Ouverture, scherzo u. finale – Op. 52</i>	
1975	São Paulo, Brasil		Felix Mendelssohn	<i>Sinfonia n° 4</i>	
1975	São Paulo, Brasil		Jacob Obrecht	<i>Missa “L'homme armé”</i>	
1975	São Paulo, Brasil		Johannes Ockeghem	<i>Missa “L'homme armé”</i>	

1977	Curitiba, Brasil	Orquestra e Coro do IX Festival de Música de Curitiba	Karol Szymanowski	<i>Stabat mater</i>	
1977	Curitiba, Brasil	Orquestra e Coro do IX Festival de Música de Curitiba	Zoltan Kodaly	<i>Te deum</i>	
1979			Richard Strauss	<i>Le bourgeois gentilhomme</i>	
1979			Osvaldo Lacerda	<i>Trilogia para metais</i>	Primeira audição mundial.
1979			François Couperin	<i>Léçons de ténèbres</i>	
1979			Modest Mussorgski	<i>Gopak</i>	
1979			Witold Lutoslawski	<i>3 Poemas para coro e instrumentos</i>	
1979			Olivier Messiaen	<i>Oiseaux exotiques</i>	
1979			Paul Hindemith	<i>“Sinfonia” em si bemol</i>	
1980	Curitiba, Brasil	Coro e Orquestra da Camerata Antiqua de Curitiba	José de Almeida Penalva	<i>“Obsequium” para coro, orquestra e solistas</i>	Obra encomendada pela Fundação Cultural de Curitiba; Primeira audição mundial.
1980	São Paulo, Brasil	Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo	Nikolai Rimsky-Korsakov	<i>Dubnusshka, Op. 62</i>	
1980	São Paulo, Brasil	Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo	Jean Sibelius	<i>“Sinfonia” n° 5, Op. 82</i>	
1981	Curitiba, Brasil	Coro Pró-Música e Madrigal da EMBAP	Johannes Brahms	<i>Valsas de amor</i>	
1982	São Paulo, Brasil	Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo	Anatoly Liadov	<i>Oito canções populares russas</i>	