



UNIVERSIDADE  
ESTADUAL DE LONDRINA

---

LUCAS DIAS MARTINEZ AMBROGI

**TENSÕES SONORAS:**

EMBATES ENTRE DOIS DISCURSOS SOBRE O  
NACIONALISMO MUSICAL NO BRASIL - MÁRIO DE  
ANDRADE E O GRUPO MÚSICA VIVA (1920 – 1950)

LUCAS DIAS MARTINEZ AMBROGI

**TENSÕES SONORAS:**

EMBATES ENTRE DOIS DISCURSOS SOBRE O  
NACIONALISMO MUSICAL NO BRASIL - MÁRIO DE  
ANDRADE E O GRUPO MÚSICA VIVA (1920 – 1950)

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social, do Centro de Letras e Ciências Humanas, da Universidade Estadual de Londrina – UEL, em cumprimento às exigências para obtenção do título de Mestre em História.

Orientadora: Dra. Silvia Cristina Martins de Souza.

Londrina  
2012

Catálogo elaborado pela Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca Central da  
Universidade Estadual de Londrina.

### **Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)**

A495t      Ambrogi, Lucas Dias Martinez.  
Tensões sonoras: embates entre dois discursos sobre o nacionalismo musical no Brasil: Mário de Andrade e o grupo música viva (1920-1950) / Lucas Dias Martinez Ambrogi. – Londrina, 2012.  
225 f.

Orientador: Silvia Cristina Martins de Souza.  
Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História Social, 2012.  
Inclui bibliografia.

1. Andrade, Mario de, 1893-1945 – Teses. 2. Nacionalismo na música – Brasil – Teses. 3. Romantismo na música – Brasil – Teses. 4. História social – Teses. I. Souza, Silvia Cristina Martins de. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em História Social. III. Título.

CDU 930.1:78

LUCAS DIAS MARTINEZ AMBROGI

**TENSÕES SONORAS:**

EMBATES ENTRE DOIS DISCURSOS SOBRE O NACIONALISMO  
MUSICAL NO BRASIL - MÁRIO DE ANDRADE E O GRUPO MÚSICA  
VIVA (1920 – 1950)

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social, do Centro de Letras e Ciências Humanas, da Universidade Estadual de Londrina – UEL, em cumprimento às exigências para obtenção do título de Mestre em História.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Profa. Dra. Silvia Cristina Martins de Souza  
UEL – Londrina - PR

---

Prof. Dr. Antonio José Augusto  
UEL – Londrina - PR

---

Prof. Dr. José Miguel Arias Neto  
UEL – Londrina - PR

Londrina, 30 de março de 2012.

*Dedico esse trabalho aos meus pais,  
Joaquim Carlos e Célia,  
e à minhairmã Sarah. Amo vocês.*

## AGRADECIMENTOS

A realização de um trabalho como este seria impossível sem o apoio de instituições, amigos, colegas e professores. Dedico este espaço para fazer justiça àqueles que de alguma forma contribuíram para a efetivação dessa pesquisa.

Em primeiro lugar, como reza a tradição, agradeço a CAPES pelo auxílio financeiro durante os últimos doze meses de pesquisa. Seu apoio possibilitou uma dedicação em tempo integral para o desenvolvimento do trabalho. Também deixo registrados meus agradecimentos aos funcionários da Universidade Estadual de Londrina, em especial do departamento de História e da Secretaria de Pós-Graduação do CCH. Fumiko, Celina, Cláudio e Rosely, sempre dispostos a ajudar.

Agradeço o corpo docente do departamento de história pelo respeito e dedicação aos seus alunos, em especial, prof. José Miguel Arias Neto, prof. Alberto Gawryszewski, prof. Marco Antonio Neves Soares, prof. Rogério Ivano, prof. Gabriel Giannattasio e prof. Cristiano Biazzo Simon, sempre disponíveis para uma conversa. Registro aqui minha eterna gratidão à Silvia Cristina Martins de Souza, orientadora dessa pesquisa e uma excelente pessoa e profissional, realmente um modelo a ser seguido. Seus ensinamentos certamente não se restringiram ao âmbito acadêmico. Determinação, força, disciplina, paixão e comprometimento são pressupostos que se aplicam a qualquer situação da vida humana. É o que eu levo comigo após esses dois anos de trabalho em conjunto.

Agradeço os meus amigos e colegas do curso de história e de mestrado, Lucélia, Thiago, Carlos, Susana, José Osvaldo, Felipe, Arnaldo e Aline. Sua força e apoio foram fundamentais. Agradeço a meus amigos de longa data que desde sempre me motivaram e me apoiaram incondicionalmente: Neto e Jacqueline, Paulo e Flávia Alessandra, Caê, Renato, Carlos Augusto Prando. Agradeço a todos os meus familiares por me apoiarem nessa importante etapa de minha vida.

Por último, mas de forma alguma menos importante, gostaria de deixar algumas palavras de agradecimento, carinho e amor para as pessoas mais importantes da minha vida. Meus pais, Joaquim Carlos e Célia, por todo apoio e amor incondicional. Exemplos de força e altruísmo. Minha irmã Sarah, exemplo de determinação e força. Meus sobrinhos Sophia e Gabriel. Meu cunhado André. Minha namorada Liz James, pessoa sensível e de bom coração, percebe o mundo de

forma singular e transforma todo e qualquer sentimento em letras e melodia.  
Agradeço a Deus por todos estarem comigo.

AMBROGI, Lucas Dias Martinez. **Tensões sonoras:** embates entre dois discursos sobre o nacionalismo musical no Brasil - Mário de Andrade e o grupo Música Viva (1920 – 1950). 2012. 225 f. Dissertação (Mestrado em História Social) - Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2012.

## RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo analisar dois discursos sobre o nacionalismo musical produzidos nas décadas de 1920 e 1940. Esses discursos mantiveram diálogos com as concepções de arte e nação brasileira anteriores, forjadas, em boa parte, pelo romantismo brasileiro da segunda metade do século XIX. Em meio às discussões sobre o nacionalismo musical no Brasil, surgiram, em contextos distintos, primeiramente com Mário de Andrade durante a década de 1920, e, posteriormente, com os membros do grupo Música Viva, por volta dos anos de 1940, duas concepções de música nacional específicas as quais, mesmo divergindo em muitos aspectos, se aproximavam em tantos outros e evidenciavam o tenso diálogo travado entre esses grupos bem como as permanências e rupturas presentes em suas falas.

**Palavras chave:** Música. Mário de Andrade. Música viva. Nacionalismo. Vargas.

AMBROGI, Lucas Dias Martinez. **Sound clash:** conflicts between two discourses about musical nationalism in Brazil - Mário de Andrade and the group Música Viva (1920 - 1950). 2012. 225 f. Dissertation (Masters in Social History) – State University of Londrina, Londrina, 2012.

### **ABSTRACT**

The current work aims to analyze two discussions regarding musical nationalism produced between 1920 and 1940. These discussions maintained dialogues with the concepts of art and earlier Brazilian nation, forged largely by Brazilian romanticism of the second half of the nineteenth century. Amid discussions of musical nationalism in Brazil were, in different contexts, firstly Mario de Andrade during the 1920s and later on with members of the group Música Viva around 1940, two specific concepts of national music that, although diverging in many aspects, resembled in many others and showed the tense dialogue locked between these two groups as well as the continuities and ruptures present in their talks.

**Keywords:** Music. Mário de Andrade. Música viva. Nationalism. Vargas

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	9
<b>CAPÍTULO 1 “QUEM SOMOS NÓS ENQUANTO NACIONALIDADE?”: O ROMANTISMO BRASILEIRO E AS DIFERENTES IDEIAS DE NAÇÃO NO CONTEXTO DO SÉCULO XIX</b> .....	21
<b>CAPÍTULO 2 UM “ACORDE CONSONANTE E DISSONANTE”: O MODERNISMO BRASILEIRO, PRODUÇÃO ARTÍSTICO-CULTURAL, POLÍTICA E A BUSCA PELA DEFINIÇÃO DE NAÇÃO DURANTE O ESTADO NOVO</b> .....	49
<b>CAPÍTULO 3 VANGUARDAS ARTÍSTICAS E A CONSTRUÇÃO DE IDEIAS DE NAÇÃO E MÚSICA BRASILEIRA: MÁRIO DE ANDRADE E O GRUPO MÚSICA VIVA</b> .....	76
3.1 O NACIONALISMO DE MÁRIO DE ANDRADE: MÚSICA ERUDITA NACIONAL E A FUNÇÃO SOCIAL DA ARTE E DO ARTISTA .....	77
3.2 O EXPERIMENTALISMO DO GRUPO MÚSICA VIVA E A RESIGNIFICAÇÃO DOS CONCEITOS DE MÚSICA, CULTURA E NAÇÃO BRASILEIRAS .....	111
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	174
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	178
<b>ANEXOS</b> .....	186
<b>ANEXO A</b> .....	187
<b>ANEXO B</b> .....	188
<b>ANEXO C</b> .....	196
<b>ANEXO D</b> .....	203
<b>ANEXO E</b> .....	223

## INTRODUÇÃO

*Se ninguém me perguntar, eu sei; se o quiser explicar a quem me fizer a pergunta, já não sei.*<sup>1</sup>

Há quatro anos atrás, ainda no último período da graduação, fomos surpreendidos pelo professor de teoria da história com a seguinte pergunta: “quais são os laços identitários que nos unem enquanto nação; o que nos define como brasileiros?” As tentativas de resposta não surgiram sem que antes houvesse alguns minutos de profundo silêncio. Nossa reticência frente a essa pergunta foi o indício de que estávamos diante de uma questão mais profunda e complexa do que poderíamos supor.

A nossa constatação foi semelhante à do filósofo Santo Agostinho quando este se pôs a refletir sobre o conceito “tempo”: se não questionados, sabemos a resposta, que nos habita como se fosse algo tão natural aos seres que não necessitasse de reflexão. Essa certeza acaba no momento em que somos provocados por um interlocutor que nos põe a questionar nossas convicções e revela a complexidade de se definir tais conceitos. Afinal, o que caracteriza a nação brasileira?

Uma dúvida posta conduz à reflexão a qual, por sua vez, desnaturaliza os conceitos e os eventos históricos, evidenciando essa que para nós seria uma das características do trabalho do historiador, ou seja, dedicar-se ao ofício tendo como pressuposto a ideia de que a história, bem como os conceitos nela utilizados, são construídos por seus agentes, pessoas inseridas em um tempo, espaço e contexto sociocultural específico. Dessa forma, a própria ideia supostamente natural e cristalizada de “Brasil”, “nação” e “brasileiro” que podemos vir a ter, surge em algum lugar e em determinada época, podendo ou não ser resignificada de acordo com um novo contexto histórico e a partir de um permanente diálogo entre diferentes gerações, ocasionando convergências e/ou divergências sobre as caracterizações a respeito do “verdadeiro” nacional. Nesse sentido, a própria ideia de identidades culturais passa a ser considerada um discurso que,

---

<sup>1</sup> “[...]. Se ninguém me perguntar, eu sei; se o quiser explicar a quem me fizer a pergunta, já não sei. Porém, atrevo-me a declarar, sem receio de contestação, que, se nada sobreviesse, não haveria tempo futuro, e se agora nada houvesse, não existiria o tempo presente. De que modo existem aqueles dois tempos - o passado e o futuro, se o passado já não existe e o futuro ainda não veio?” SANTO AGOSTINHO apud ASSIS, A. C. de. Compendo a “cor nacional”: conciliações estéticas e culturais na música dodecafônica de César Guerra-Peixe. In: **Per Musi**, Belo Horizonte, n.16, 2007, p. 34.

segundo o pesquisador Stuart Hall, seria “[...] um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos”.<sup>2</sup>

A presente pesquisa, seguindo essa orientação, não tem a pretensão de responder às indagações apresentadas anteriormente. De forma específica, este trabalho tem por objetivo analisar dois discursos sobre o nacionalismo musical construídos e propalados mais de cem anos após a Independência do Brasil, mas que mantiveram diálogos com as concepções de arte e nação brasileira anteriores forjadas, em boa medida, pelo Romantismo brasileiro da segunda metade do século XIX. Em meio às discussões sobre o nacionalismo musical no Brasil surgem, em contextos distintos, com Mário de Andrade (1920) e com os membros do grupo Música Viva (1940), duas concepções de arte nacional específicas as quais, mesmo divergindo em muitos aspectos, se aproximavam em tantos outros e evidenciavam o diálogo existente entre esses grupos bem como as permanências e rupturas presentes em seus discursos.

No contexto de finais do século XIX, em meio às transformações ocorridas no âmbito social, em boa medida decorrentes da rápida evolução da ciência e tecnologia, novos sistemas de produção artística surgiram na Europa inaugurando o que se convencionou denominar de modernidade no campo das artes. Novas linguagens foram desenvolvidas com a finalidade de exprimir os sentimentos e anseios dos indivíduos de uma sociedade marcada por mudanças radicais, bem como também procurando representar os novos tempos que emergiam.

Nas primeiras décadas do século XX, o Brasil vivenciou essa necessidade de renovação artístico-cultural. Rapidamente o termo moderno foi associado ao novo, ao experimental, o que contribuiu para que a ele fosse atribuído de forma genérica o termo “futurista”. Aos opositores das inovações propostas pelos modernos restou o rótulo de “passadista”, por estes últimos utilizado para definí-los. Na luta por uma renovação no campo das artes e pelo aproveitamento de novas linguagens, em oposição aos paradigmas que até então caracterizavam o ambiente cultural, o grupo composto por intelectuais e artistas simpatizantes do modernismo

---

<sup>2</sup> HALL, Stuart. **Identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DO&A, 2006, p. 50.

utilizava o termo “futurista” como uma bandeira de guerra, o qual passou a designar o “revolucionário”.

O modernismo brasileiro é considerado por muitos estudiosos do assunto como um movimento marcado por duas fases. Encontra-se neste caso Elizabeth Travassos que em *Modernismo e música brasileira* descreveu a primeira fase do modernismo como sendo caracterizada pela busca de uma renovação e atualização estética, na qual se combatia o “passadismo”, basicamente representado pelo romantismo na música e pelo parnasianismo na literatura.<sup>3</sup> Por sua vez, a segunda fase enfatizava a preocupação com a realidade do país, introduzindo o tema da definição da nação nas discussões estéticas e culturais, o que fez com que se falasse posteriormente em modernismo nacionalista.<sup>4</sup>

Mário de Andrade, um dos principais organizadores da Semana de Arte Moderna de 1922 e escritor respeitado por seu interesse e profundo conhecimento musical, logo se tornou uma das principais referências e personalidades do nacionalismo musical brasileiro. Ele defendia o aproveitamento da música folclórica na concepção de uma música erudita nacional. Suas ideias se tornaram um modelo seguido por aqueles que se envolveram com o projeto de um nacionalismo musical durante as primeiras décadas do século XX. Em 1928, Mário de Andrade organizou seu ideário nacional no *Ensaio sobre a música brasileira*, o qual continha as orientações consideradas por seu autor necessárias para o compositor nacional produzir uma arte genuinamente brasileira.

Colocando-se contrários a uma arte que consideravam subordinada ao gosto de uma elite da *Belle Époque*, fundamentado no repertório clássico-romântico,<sup>5</sup> os artistas e simpatizantes do movimento modernista procuraram renovar o ambiente artístico-cultural, rompendo com o projeto cultural dessa elite dominante, questionando os conceitos de “civilização” e “desenvolvimento cultural” que orientavam a produção artística do período e utilizando-se de uma linguagem que se pretendia nova e nacional. Mário de Andrade apresentava uma ideia de “civilização” diferente daquela celebrada pela elite dominante da época. Era fundamental para ele que o país se fortalecesse enquanto nação através da “alta”

---

<sup>3</sup> TRAVASSOS, Elizabeth. **Modernismo e música brasileira**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000, p. 19.

<sup>4</sup> Idem, p. 21.

<sup>5</sup> CONTIER, Arnaldo D. O Nacional na música erudita brasileira: Mário de Andrade e a questão da identidade cultural. **Fênix - Revista de história e estudos culturais**, outubro/novembro/dezembro 2004, v. 1, ano 1, n. 1, p. 03.

cultura, e para tanto era necessário, de acordo com sua visão, que os artistas se dedicassem a produzir uma “arte interessada”, assumindo a “função social do artista” como uma espécie de missão a ser cumprida. Esse espírito militante, presente no movimento modernista, fez com que vários intelectuais, músicos e escritores, dentre eles o próprio Mário de Andrade, se envolvessem diretamente com a política nacional durante a década de 1930, participando da política cultural do governo Vargas.

No ano de 1937, fugindo da perseguição nazista que iniciava seu regime autoritário, chegou ao Brasil o flautista alemão Hans-Joachim Koellreutter. Sua vinda para o país proporcionou ao músico a possibilidade de compartilhar as experiências da agitação cultural da qual participou de forma efetiva na Alemanha e na Suíça, o que contribuiu para a fundação do grupo Música Viva, no ano de 1939, na cidade do Rio de Janeiro.

Nos primeiros anos de atividade, o grupo formado por Koellreutter foi composto por músicos que estavam ligados ao movimento modernista nacionalista, e que se atribuíram a tarefa de modernizar a música no Brasil durante as primeiras décadas do século XX, através da promoção e valorização da música contemporânea brasileira e da divulgação da música de vanguarda. A união entre Koellreutter e os compositores nacionalistas se explica pelo fato de que estes últimos, naquele momento, representavam o que era considerado mais moderno em música no país, o que possibilitou o desenvolvimento e a atuação do grupo de vanguarda Música Viva.

O ano de 1944 marcou a ruptura entre o Música Viva e os denominados compositores nacionalistas, com a publicação do *Manifesto 1944*. Dois anos depois, em 1946, H. J. Koellreutter, Eunice Catunda, Cláudio Santoro e César Guerra-Peixe, entre outros, lançaram o manifesto *Declaração de Princípios*, em contraposição à tendência nacionalista inspirada pelo *Ensaio sobre a música brasileira*.

Ao mesmo tempo em que Koellreutter era fugitivo de um regime autoritário, caracterizado por um nacionalismo extremado, o grupo Música Viva não ignorava a preocupação nacionalista assim como seus membros insistiam no valor humanístico e universal da música e na função social do artista, tal como Mário de Andrade. O conflito que se estabeleceu durante a década de 1940 foi entre esse novo grupo de jovens alunos, que Koellreutter conseguiu reunir em torno de si, e a

antiga geração de músicos nacionalistas. Surgiu com esses jovens alunos como Guerra Peixe e Cláudio Santoro, uma nova concepção de nacionalismo, crítica àquela praticada pelos compositores nacionalistas. A partir de suas experiências particulares, decorrentes do seu envolvimento com a militância político-partidária, estes compositores desenvolveram uma estética própria, que ao invés de supervalorizar o folclore brasileiro, defendia sua pesquisa sistemática e a utilização das modernas técnicas composicionais, no caso de Santoro, dedicando, também, uma atenção particular às técnicas de vanguarda, à música contemporânea e à nova música popular urbana, no caso de Guerra Peixe. Nesse sentido, pode-se dizer que mais do que a negação da necessidade de se produzir uma música nacional, a questão então colocada girava em torno da forma como esta produção deveria ser feita culminando na redefinição do conceito de música erudita brasileira a favor da transformação social do país.

O nosso recorte temporal abrange da década de 1920 e à de 1950, período que consideramos fundamental para a análise do debate sobre o nacionalismo musical e as ideias de nação que decorreram dele. Desse período podemos destacar alguns momentos referenciais tais como 1922, ano da realização da Semana de Arte Moderna, em São Paulo; 1928, ano de publicação da obra de Mário de Andrade, *Ensaio sobre a música brasileira*; 1939, ano de fundação do grupo Música Viva na cidade do Rio de Janeiro por Hans-Joachim Koellreutter; 1944 e 1946, anos em que o grupo Música Viva publicou seus dois manifestos e também deu início à divulgação de sua concepção de nacionalismo musical baseado na estética dodecafônica; 1948, ano da realização do *II Congresso Internacional de Compositores e Críticos Musicais*, ocorrido em Praga, decisivo para o enfraquecimento do grupo Música Viva e para a mudança estético-ideológica de Cláudio Santoro e César Guerra Peixe; 1950, ano em que Guerra Peixe, após uma série de fatores que o levaram a uma crise que o levou a colocar em dúvida a utilização do sistema de composição dodecafônico para a produção de uma música nacional. Ela marcou o fim da sua fase dodecafônica, e a sua adoção da estética nacionalista baseada nos pressupostos propalados por Mário de Andrade e seus seguidores.

Estes dois discípulos de Koellreutter - César Guerra Peixe e Cláudio Santoro -, dialogaram diretamente com as reflexões de Mário de Andrade sobre a cultura e música nacional, delas se aproximando em alguns pontos e divergindo em

outros, como veremos no momento oportuno.<sup>6</sup> Gostaríamos de destacar, por ora, que, da mesma forma que esses compositores estabeleceram uma relação e diálogo com uma geração anterior à sua, questionando e revisando uma determinada ideia de nação, Mário de Andrade também o fez em outro contexto histórico, no qual as chamadas sociedade e arte modernas emergiam em oposição aos antigos parâmetros que regiam a produção artística, estabelecendo categorias contrapostas como “passadismo” e “futurismo”.

Importante lembrar que os conceitos de “passadismo” e “futurismo” fazem parte de um determinado universo simbólico/cultural e que no contexto aqui analisado ganharam um significado específico, distinguindo uma arte produzida de acordo com “novas” linguagens e parâmetros – a dita “futurista” – de outra produzida a partir de tendências estéticas identificadas como parte de uma tradição europeia que deveria ser superada – a “passadista”. Como analisa o historiador Carlo Ginzburg, esses conceitos empregados para caracterizar grupos distintos evidenciam a forma como a espécie humana tende a representar sua realidade, isto é, a partir de categorias contrapostas: calor e frio, luz e sombra, alto e baixo. Porém, como ele próprio chama atenção, para além do nível biológico e “natural” essas categorias trazem consigo um significado simbólico ou cultural. Segundo Ginzburg, nenhuma categoria é tão universal quanto o antagonismo “alto” e “baixo”, no qual aquilo que supostamente possui maior valor é colocado no “alto”, enquanto o termo “baixo” qualifica aquilo que é menos valorado e ou considerado “inferior”.<sup>7</sup>

Dessa forma, e seguindo as sugestões de Ginzburg, devemos observar a produção de sentido em torno de categorias antitéticas em seu próprio contexto sociocultural. A partir dessas considerações, nos propomos no primeiro capítulo compreender como as ideias de nação e de música brasileira foram sendo trabalhadas pelos homens de letras, que buscavam por uma definição de cultura nacional autônoma frente aos centros europeus e, sobretudo, à ex metrópole durante o século XIX. Este movimento se tornou necessário para que fosse possível mostrar como as concepções de arte nacional construídas nesse contexto específico foram questionadas por grupos de intelectuais e artistas, dentre eles Mário de

---

<sup>6</sup> Anos mais tarde César Guerra Peixe seguiu as orientações teóricas de Mário de Andrade, como uma forma de justificar a estética por ele adotada a partir de 1950.

<sup>7</sup> GINZBURG, Carlo. O alto e o baixo: o tema do conhecimento proibido nos séculos XVI e XVII. In: **Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história**. Tradução de Federico Carott. São Paulo: Companhia das letras, 1989, p. 97-98.

Andrade, já nas primeiras décadas do século XX, e serviram para caracterizar e estabelecer oposição entre “passado” e “futuro”, “velho” e “novo”. Nesse sentido, a própria ideia de “nação” e “nacional” são apresentadas como dinâmicas, sendo consideradas conceitos construídos de acordo com o contexto sociocultural no qual se encontram os agentes históricos com eles envolvidos. Tomando como ponto de partida tais pressupostos, estes conceitos serão aqui analisados a partir das teorizações de Eric Hobsbawm, o qual, assim como Ernest Gellner, compreende a nação como mutável e não como uma “[...] entidade social originária [...]”,<sup>8</sup> e “nacionalismo” como sendo “[...] fundamentalmente um princípio que sustenta que a unidade política e nacional deve ser congruente”.<sup>9</sup>

No segundo capítulo o objetivo é o de analisar o contexto histórico e cultural em que essa ideia de nação emergiu se opondo à concepção de arte nacional romântica. Já em finais do século XIX, transformações ocorridas no âmbito tecnológico, político, econômico e social na Europa contribuíram para a constituição de um ambiente cultural no qual floresciam trabalhos artísticos que se caracterizaram pelo emprego de novas linguagens e pelo constante experimentalismo. No Brasil, as primeiras décadas do século XX foram o período de busca pela renovação dos parâmetros que informavam a produção artística, tarefa esta levada a cabo por grupos denominados modernistas. A distinção entre “velho” e “novo” foi sendo elaborada neste contexto e o termo moderno passou a designar o “novo”, o experimental, em oposição às tendências artísticas vigentes. Novas concepções de arte nacional são então elaboradas assim como também uma nova ideia de nação brasileira. Nesse sentido é importante lembrar o papel desempenhado pelo governo do Estado Novo e sua política cultural efetivada em grande parte pelo ministro da Educação e da Saúde, Gustavo Capanema, que se empenhou na luta por definir culturalmente o “homem brasileiro”, a ponto de dizer que seu ministério era “[...] o Ministério do Homem”.<sup>10</sup> Vários intelectuais e artistas modernistas ocuparam cargos públicos durante o Estado Novo por perceberem nessa relação a oportunidade de ver seus projetos nacionalizadores efetivados pelo apoio governamental. Coube a Mário de Andrade desenvolver as diretrizes para a

---

<sup>8</sup> HOBBSAWM, Eric. **Nações e nacionalismo desde 1780**. Tradução Maria Célia Paoli e Anna Maria Quirino. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008, p. 19.

<sup>9</sup> Idem, p. 18.

<sup>10</sup> CAPANEMA apud CAVALCANTI, Lauro P. Parte I - Ministérios, o ministério. In: **Moderno e brasileiro: a história de uma nova linguagem na arquitetura, (1930/60)**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2006, p. 33.

produção de uma música erudita que se pretendia “verdadeiramente” nacional e interessada, o que naquele contexto significava dizer comprometida com as questões sociais de seu tempo, com o bem estar da coletividade e com um idealizado despertar de uma consciência nacional. Seu projeto de música nacional elegeu a música tonal como a forma ideal de se produzir uma arte “genuinamente” brasileira, que fosse de fácil apreensão em termos de mensagens e temas por parte do ouvinte e que fosse capaz de promover uma transformação social pela “alta cultura”. Nesse caso, as técnicas composicionais da música de vanguarda, como o dodecafonismo, desenvolvidas no decorrer do modernismo europeu, foram rejeitadas por Mário de Andrade, pois como ele afirmou,

Na infinita maioria dos documentos musicais do nosso populário persiste o tonalismo harmonico europeu herdado de Portugal. Nossa harmonisação tem que se sujeitar conseqüentemente ás leis acusticas gerais e ás normas de harmonisação da escala temperada.<sup>11</sup>

Em 1928, reconhecendo que “[...] Os processos de enriquecimento dessa concepção harmônica, pluritonalidade, atonalidade, quartos-de-tom, já estão se desenvolvendo na Europa”, Mário de Andrade os descartou reafirmando o caráter antinacional e individual de tal linguagem. Segundo ele, “[...] mesmo que um processo novo apareça por aqui: é invenção individual, passível de se generalizar universalmente. Não poderá assumir caracter nacional”.<sup>12</sup>

Por fim, o objetivo do terceiro capítulo foi compreender a relação travada entre o grupo Música Viva, responsável pela difusão do dodecafonismo no Brasil, com músicos influenciados pelo nacionalismo musical de Mário de Andrade. Dividido em duas seções, este capítulo apresenta análises sobre as concepções de música erudita nacional e de nação que foram divulgadas e, em certa medida, efetivadas por esses grupos. A primeira parte versa sobre o projeto nacional de Mário de Andrade, o qual influenciou vários compositores nacionalistas (como Camargo Guarnieri) através de sua ênfase na necessidade do aproveitamento de temas do folclore nacional e do tonalismo para a produção da arte brasileira, publicados em diversos de seus textos, sobretudo no *Ensaio sobre a música brasileira*, de 1928. Envolvido com as questões de seu tempo, Mário de Andrade

---

<sup>11</sup> ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira**. São Paulo: Martins Editora, 3. edição, 1972, p. 51.

<sup>12</sup> Idem, *ibidem*.

diagnosticou uma por ele considerada problemática indefinição da cultura brasileira, o que o levou a procurar sensibilizar os artistas a engajarem-se na missão de transformar essa realidade através das artes, em especial a música, questionando as produções denominadas “nacionais” produzidas em contexto anterior.

Alguns membros do grupo Música Viva, como César Guerra Peixe e Cláudio Santoro, questionaram as formulações de Mário de Andrade e procuraram redefinir as diretrizes para uma música erudita nacional, contemplando a utilização de técnicas de vanguarda e de novas linguagens na produção musical. Sobre esse assunto trata a segunda parte do terceiro capítulo. Embora houvesse diferenças entre as concepções de nacional construídas e veiculadas por estes grupos, procurou-se mostrar como os discípulos de Koellreutter se aproximavam em muitos pontos das diretrizes propaladas por Mário de Andrade, sobretudo no que diz respeito à função social do artista engajado com a luta de seu tempo, que optaria pela coletividade em detrimento da vaidade e do reconhecimento individual. Santoro, Guerra Peixe e Koellreutter convergiam em outro ponto ainda mais interessante, a saber, o da necessidade de definir uma música erudita nacional. Mais uma vez a ideia de nação é colocada à prova e, nesse processo de reformulação do que seria o nacional, tanto Mário de Andrade como Koellreutter concordavam que o artista desempenharia um papel fundamental.

As fontes históricas escolhidas para a análise das questões aqui levantadas foram várias, abrangendo cartas, manifestos, livros e artigos publicados em jornais, os quais estão listados ao final do trabalho. Selecionamos os manifestos publicados pelo grupo Música Viva em 1944 e 1946; alguns textos escritos pelo fundador do Música Viva, Hans-Joachim Koellreutter, entre as décadas de 1940 e 1950, incluindo seu texto, intitulado *Nos domínios da música – a propósito de “O banquete” de Mário de Andrade*. Um roteiro do programa radiofônico *Música Viva* também foi selecionado para análise por conter informações importantes para o entendimento da militância em prol da educação musical adotadas pelo grupo Música Viva, objetivando o ensino e desmistificação das novas linguagens musicais, como o dodecafonismo e o serialismo. Algumas cartas de Guerra Peixe destinadas ao musicólogo alemão Francisco Curt Lange nos ofereceram subsídios para auxiliar nas interpretações sobre sua percepção nacionalista e seu conflito estético-ideológico, já em finais da década de 1940. Da mesma forma, as correspondências de Cláudio Santoro e seus diversos textos nos mostraram sua crítica ao chamado

nacionalismo tradicionalista, bem como sua idealização de música erudita nacional. As obras de Mário de Andrade *Ensaio sobre a música brasileira* e *Pequena história da música*, nos possibilitaram uma compreensão do ideário nacionalista do escritor e musicólogo. A primeira obra citada foi publicada originalmente em 1928, porém, por questões de acessibilidade utilizamos uma edição do ano de 1972. Por sua vez, a primeira edição do *Pequena história da música* é datada de 1942, e, pelas mesmas questões mencionadas, utilizamos o texto da 8ª edição de 1980. O livro do pesquisador Jorge Coli *Música final: Mário de Andrade e sua coluna jornalística Mundo musical*, além de nos oferecer contribuições como uma fonte historiográfica nos trouxe também uma seleção de artigos publicados por Mário de Andrade na *Folha da Manhã* em um rodapé semanal intitulado *O mundo musical* durante os anos de 1943 e 1945, ano de sua morte. A leitura desses documentos foi fundamental para uma compreensão das diversas fases nacionalistas de Mário de Andrade, sobretudo com relação à produção das artes e à busca por uma definição de brasilidade. No mesmo sentido, o trabalho de Carlos Kater, *Música Viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade*, além de contribuir como fonte historiográfica, também oferece uma compilação de documentos fundamentais para a compreensão do debate sobre as diferentes concepções de música erudita nacional e as ideias de Brasil delas decorrentes.

Devemos esclarecer que muito embora este trabalho priorize o uso de fontes textuais ao invés de fontes sonoras, isto não ocorre porque desconsideremos a possibilidade de uma abordagem analítica através da recuperação de fontes musicais, ainda que estejamos conscientes de que a linguagem musical apresente especificidades que a tornam pouco acessível a muitos pesquisadores. Como bem observou André Egg ainda existem poucas opções metodológicas consolidadas para os estudos musicais a partir de um ponto de vista histórico. Em muitas disciplinas, como ciências sociais, letras e mesmo na história, as análises desse tipo de fonte ficam restritas apenas à observação da letra de canções ou mesmo da vida de compositores e suas obras em determinados ambientes sócio-culturais.<sup>13</sup>

Neste mesmo diapasão, dois outros historiadores nos fornecem possibilidades e explicações que devem ser consideradas para quem se propõe a

---

<sup>13</sup> EGG, André. **O debate no campo do nacionalismo musical no Brasil dos anos 1940 e 1950**: o compositor Guerra-Peixe. Dissertação de Mestrado, UFPR. 2004, p. 09.

trabalhar as relações entre história e música. O primeiro deles – José Geraldo Vinci de Moraes – o qual observa que a música

[...] pode ser compreendida como parte constitutiva de uma trama repleta de contradições e tensões em que os sujeitos sociais, com suas relações e práticas coletiva e individuais de sons, vão (re)construir partes da realidade social e cultural.<sup>14</sup>

A partir da perspectiva proposta por Vinci de Moraes, portanto, o objeto musical pode ser apreendido e analisado pelo historiador sob diferentes aspectos para além da sonoridade.

Marcos Napolitano, por sua vez, chamou a atenção para necessidade de o historiador não desvincular letra, isto é, a linguagem verbal ou escrita, da linguagem musical propriamente dita,<sup>15</sup> considerando também que a música não deve ser vista como um objeto autônomo e passível de ser explicado por si só. Levando tal fato em consideração, este autor propõe uma metodologia que estabeleça uma articulação entre a linguagem técnica e suas representações, ou seja, “[...] quais os eventos, personagens e processos históricos nela representados [...]”.<sup>16</sup> Nesse sentido,

[...] mesmo que o historiador mantenha sua identidade disciplinar e não queira se converter em comunicólogo, musicólogo ou crítico de cinema, ele não pode desconsiderar a especificidade técnica da linguagem [...].<sup>17</sup>

As possibilidades apontadas por estes historiadores nos permitem dizer que o caráter polissêmico da música não pode ser visto como um obstáculo intransponível para o pesquisador. Este deve analisar o contexto histórico no qual o compositor está inserido como agente histórico. Visto desta perspectiva, abre-se a possibilidade de o trabalho amparar-se “[...] no mapeamento das “escutas” históricas (crítica, público e os próprios artistas, que são também ouvintes) que dão sentido às obras musicais [...]”.<sup>18</sup>

<sup>14</sup> MORAES, José Geraldo Vinci de. História e música: canção popular e conhecimento histórico. In: **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 20, n. 39, 2000, p. 212.

<sup>15</sup> NAPOLITANO, Marcos. Fontes audiovisuais – a história depois do papel. In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). **Fontes Históricas**. São Paulo: contexto. 2005, p. 237.

<sup>16</sup> Idem, p. 238.

<sup>17</sup> Idem, ibidem.

<sup>18</sup> Idem, p. 259.

Napolitano ainda ressalta que, seja qual for a abordagem e a problemática levantada pelo pesquisador, é de suma importância que ele confronte as “[...] manifestações escritas da escuta musical (crítica, artigos de opinião, análises das obras, programas e manifestos estéticos etc.) [...]” com as obras musicais em sua materialidade, nesse caso, as partituras.<sup>19</sup> Dessa forma, informações sobre a estética e as técnicas musicais envolvidas em um determinado evento devem ser analisadas dialogando com outros tipos de fontes históricas, observando-se o contexto sociocultural de produção desse material, sendo estes os pressupostos que aqui serão priorizados.

---

<sup>19</sup> Idem, *ibidem*.

## CAPÍTULO 1

### “QUEM SOMOS NÓS ENQUANTO NACIONALIDADE?”: O ROMANTISMO BRASILEIRO E AS DIFERENTES IDEIAS DE NAÇÃO NO CONTEXTO DO SÉCULO XIX

Compreender as diferentes concepções de música nacional brasileira e a ideia de Brasil nelas contidas surgidas como parte de um acirrado debate travado durante as décadas de 1920 a 1950, inevitavelmente nos leva a pensar o nacional como algo em construção, isto é, como esta busca constante por uma essência supostamente inata aos brasileiros sofreu modificações em função de diferentes contextos históricos nos quais foram priorizados alguns critérios (e descartados outros) para caracterizar e legitimar uma idealizada nacionalidade por determinados sujeitos históricos.

Alfredo Bosi, ao introduzir a obra de Dante Moreira Leite, *O caráter nacional brasileiro – história de uma ideologia*, considera essa perspectiva como uma possibilidade para compreendermos os esforços dos intelectuais brasileiros (e não apenas brasileiros)<sup>20</sup> na construção de uma determinada ideia de nação brasileira. De acordo com Bosi, a sistematização e o caráter científico trataram de legitimar as pesquisas e os resultados sobre os traços supostamente inatos aos brasileiros, traços estes que na maioria das vezes foram definidos a partir de “[...] paixões, simpatias ou antipatias manipuladas por interesses que muito pouco têm a ver com a procura da verdade, não sendo portanto objeto idôneo da teoria científica”. Mais claramente, observa este autor,

---

<sup>20</sup> Bernardo Ricupero lembra que o processo de formação de uma literatura e historiografia brasileiras se inicia com alguns intelectuais estrangeiros: “[...] tanto a crítica literária como a historiografia romântica brasileiras são fundadas por estrangeiros: o francês Ferdinand Denis, os ingleses Robert Southey e John Armitage, e o bávaro Karl Friedrich Phillip von Martius [...] ironicamente o movimento literário que mais insiste na autonomia de nossa vida intelectual não é iniciado por brasileiros.” Ricupero, entretanto, adverte que esse fato não é característica apenas do Brasil, e cita os casos da historiografia chilena e argentina que se iniciam e ganham impulso, respectivamente, com o francês Claude Gay e o napolitano Pedro de Angelis. RICUPERO, Bernardo. A independência literária. In: **O romantismo e a idéia de nação no Brasil (1830-1870)**. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 86.

[...] aquela busca ansiosa e recorrente de auto-imagem que os intelectuais brasileiros e não só brasileiros, realizaram no afã de responder à interrogação ‘quem somos nós enquanto nacionalidade?’ não pode ser satisfeita nem pela sociologia, nem pela antropologia, nem pela psicologia, mas só por um ‘saber’ sob suspeita, entre emotivo e dogmático, que se chama ideologia.<sup>21</sup>

A questão levantada por Bosi serve como ponto de partida para esse trabalho que tem como objetivo mais geral compreender de que forma os discursos nacionalistas surgem em determinados contextos históricos, sociais, culturais e políticos de acordo com as expectativas e intenções de seus idealizadores levando em consideração que, por mais que se busque uma legitimação para essas concepções de brasilidade por meio de uma sistematização supostamente científica, pesquisas e inventariamento daquilo que pode ou não ser considerado brasileiro, o que impulsiona determinados grupos a formular um ideário nacional específico ainda são os anseios de indivíduos inseridos em seu tempo e espaço.

Para melhor definir os encaminhamentos desse texto, essa reflexão e questão posta podem ser articuladas à ideia proposta por Ângela de Castro Gomes sobre a relação entre nação, nacionalismo e Estado. Em sua obra *História e historiadores* esta pesquisadora toma como ponto norteador a perspectiva de que nação e nacionalismos são fenômenos políticos desenvolvidos em finais do século XVIII vinculados ao surgimento da chamada “[...] moderna sociedade de massas”.<sup>22</sup> Nesse sentido, pensar a nação é pensar necessariamente em uma “comunidade política imaginada”.<sup>23</sup> Citando o historiador Eric Hobsbawm, Gomes apresenta a reflexão que fundamenta essa ideia ao mesmo tempo em que define a relação entre os conceitos de Estado, nação e nacionalismo, adotada em seu trabalho: “Em suma, para os propósitos da análise, o nacionalismo vem antes das nações. As nações não formam os Estados e os nacionalismos, e sim o oposto [...]”.<sup>24</sup>

Eric Hobsbawm ainda destaca alguns pontos relevantes para a compreensão do fenômeno em questão como, por exemplo, a afirmação da língua e da cultura, as quais de acordo com sua análise

<sup>21</sup> BOSI, Alfredo. Introdução – aventuras e desventuras de uma ideologia. In: LEITE, Dante Moreira. **O caráter nacional brasileiro – história de uma ideologia**. São Paulo: editora Ática, 5ª edição, 1992, p. 08.

<sup>22</sup> GOMES, Angela de C. **História e Historiadores**. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 2. ed., 1999, p. 18.

<sup>23</sup> Ver GOMES, Ângela de C. **História e Historiadores**, op. cit., p. 18. Este conceito utilizado pela a autora foi pensado e elaborado por Benedict Anderson. Ver para este assunto ANDERSON, B. **Nação e Consciência Nacional**. Trad. Lourenço de Oliveira. São Paulo: Ática, 1989.

<sup>24</sup> HOBBSAWM apud GOMES, Ângela de C. **História e Historiadores** op. cit., p. 15.

[...] identificam-se com a afirmação da autonomia do Estado-nação, tanto no sentido político (a conquista da independência), quanto no econômico (a luta pelo desenvolvimento) e no cultural (a negação da dependência de “outros” e a busca da singularidade).<sup>25</sup>

Ainda pensando sobre o contexto europeu do século XIX, Eric Hobsbawm e Miroslav Hroch,<sup>26</sup> como lembra Gomes, delimitaram a história dos nacionalismos fundamentalmente em três fases, ordenadas da seguinte forma:

A primeira seria puramente cultural, literária e folclórica, sem implicações políticas particulares ou mesmo sem desdobramentos “nacionais”. A segunda estaria marcada pela ação de pioneiros e militantes da “ideia nacional”, entendidos como uma *minorité agissante*, e que se dedicam a campanhas políticas em prol da expansão dessa ideia. E a terceira, finalmente, teria início quando “programas nacionalistas” começam a adquirir alguma sustentação de massa.<sup>27</sup> [grifos no original]

Dessa maneira, a ideia do nacionalismo surge visando à constituição da nação, alinhando-se ou mesmo sendo desenvolvida por políticas de Estado devidamente amparado por aparelhos adequados para sua implementação, o que caracterizaria a terceira fase da história do nacionalismo, a qual, conforme a análise de Gomes, ocorreu no Brasil durante o Estado Novo, regime político que se apropriou de forma estratégica das “[...] campanhas já desenvolvidas por uma *minorité agissante* [...]”, fazendo com que estas ações “[...] ultrapassassem um círculo mais restrito e seletivo de receptores [...]” e fossem transformadas em referências devidamente “[...] compartilhadas por um público muito mais amplo, leal e identificado com os valores e a história do Estado-nação[...].<sup>28</sup>

Segundo a autora, Getúlio Vargas também assumiu funções de mecenato da mesma forma que Dom Pedro II durante o Segundo Reinado; porém, Vargas o fez inserido em um contexto no qual já havia um conjunto de “[...] realizações acumulado ao longo de um ‘tempo’, definido pela memória coletiva como ‘vida nacional’”.<sup>29</sup> Nessa situação, a estratégia adotada foi a de “[...] recriar essa tradição, relendo-a com a perspectiva futura do regime então vigente”, o que,

<sup>25</sup> GOMES, Ângela de C. **História e Historiadores**, op. cit., p. 18.

<sup>26</sup> Eric Hobsbawm cita em sua obra **Nações e nacionalismo desde 1780** (1990, p. 21) o livro de Hroch, **Social preconditions of national revival in Europe** (1985), o qual apresenta essas reflexões sobre a história dos nacionalismos orientada por uma periodização em três fases. Apud GOMES, Ângela de C.. **História e Historiadores**, op. cit., p. 18.

<sup>27</sup> GOMES, Ângela de C. **História e Historiadores** op. cit., p. 18.

<sup>28</sup> Idem, p. 19.

<sup>29</sup> Idem, p. 17.

conforme concluiu Gomes, não representa “[...] um esforço menos criador, mas tinha outros parâmetros e, sobretudo, outro alcance político e cultural”.<sup>30</sup>

A partir dessa análise torna-se necessário uma reflexão sobre o ambiente cultural do Segundo Reinado para que se entenda melhor esta tradição em relação a qual Vargas elaborou um “projeto” de recriação. Podemos perceber, ao voltarmos nossa atenção para aquele contexto histórico, a emergência de concepções de nacionalidade as quais em sua maior parte visavam a busca por uma autonomia cultural do país em relação aos centros europeus.<sup>31</sup> Assumindo as funções de mecenato, Dom Pedro II financiou as artes, como, pintura, poesia, romance e a música, objetivando uma definição de um Estado-nação.<sup>32</sup> Seu projeto de construção da nação envolvia apoio financeiros a várias instituições relacionadas às artes e à história. Apenas para exemplificar podemos citar o caso da Academia Imperial de Belas-Artes, analisado pela historiadora Sílvia Cristina Martins de Souza. Instituição resultante das atividades desenvolvidas da dita “Missão Francesa”,<sup>33</sup> desembarcada no Brasil em 1816 com objetivo de implementar no país uma academia de artes, a Academia Imperial durante algum tempo manteve-se em funcionamento de forma instável devido às dificuldades de ordem financeira. Como argumenta Souza, seu momento de maior estabilidade realizou-se durante o Império, sob a proteção de Dom Pedro II, “[...] que passou a agraciá-la com auxílios públicos e particulares, benesses e prebendas”.<sup>34</sup>

Sendo assim, o contexto cultural daquele período contava com a atuação do governo imperial, intermediado por Pedro II, nas questões que envolviam a cultura de forma geral, destacando sua figura como centralizador de um movimento que visava à definição do Estado-nação.<sup>35</sup>

---

<sup>30</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>31</sup> Ver, RICUPERO, Bernardo. A independência literária. In: **O romantismo e a idéia de nação no Brasil (1830-1870)**. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 85.

<sup>32</sup> SOUZA, Sílvia C. M. de. **As noites do Ginásio – teatro e tensões culturais na corte (1832-1868)**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, Cecult, 2002, p. 143.

<sup>33</sup> Para uma análise que questiona a ideia de existência de uma Missão Francesa ver SCHWARCZ, Lília M., **O Sol do Brasil – Nicolas-Antoine Taunay e as Desventuras dos Artistas Franceses na Corte de D. João**, São Paulo, Companhia das Letras, 2008.

<sup>34</sup> SOUZA, Sílvia C. M. de. **As noites do Ginásio – teatro e tensões culturais na corte (1832-1868)**. op. cit., p. 143.

<sup>35</sup> Idem, *ibidem*.

Envolvidos com a essa questão também estavam vários homens de letras,<sup>36</sup> assumindo importante papel nos anos posteriores a 1822, principalmente durante o Segundo Reinado,

[...] na medida em que a celebração dos vínculos estabelecidos entre eles e o processo de legitimação do poder emergiam como parte de um objetivo ambicioso, no qual assumiam a tarefa de produtores culturais engajados com as lutas de seu tempo.<sup>37</sup>

De fato, durante o período pós independência, vários homens de letras se debruçaram sobre a questão da nacionalidade, caracterizada como uma entre tantas outras lutas de seu tempo. A história, a política, as artes como a literatura e a música, foram instrumentos empregados para a definição de brasilidade ao longo do século XIX<sup>38</sup> e, como veremos, não apenas desse período. Essa obra, no contexto do Império, de uma forma geral “[...] oscilou entre a afirmação da especificidade brasileira e o desejo de produzir uma civilização de tipo europeu”.<sup>39</sup> As intenções passavam por um “olhar vigilante” que estabelecia os padrões de uma tradição, nos moldes europeus, que ainda faltava ao povo brasileiro e, por esse motivo, teria de ser “[...] se não inventada, ao menos recriada”.<sup>40</sup>

Diagnosticada uma ausência de uma cultura nacional, a partir da visão destes homens de letras, e apontada a solução para esse mal, ou seja, a invenção/recriação da tradição brasileira, o índio surge como um dos personagens mais representativos de uma suposta cultura brasileira autóctone e ancestral capaz de legitimar uma identidade cultural digna da nação recém formada.<sup>41</sup> O romantismo

<sup>36</sup> Sobre uma reflexão acerca dessa classificação atribuída durante o século XIX aos intelectuais generalistas, de saber enciclopédico, envolvidos com várias áreas do conhecimento, ver o trabalho de Dominichi Miranda de Sá, no qual a autora analisa o processo de “dissolução” dessa categoria a partir do surgimento de campos especializados da ciência e da categoria profissional “cientista”. Esse grupo tendia a se afastar da linguagem do “belo” traçando o caminho “racional” almejando o progresso prometido pela ciência. SÁ, Dominichi Miranda de. **A ciência como profissão: médicos, bacharéis e cientistas no Brasil (1895-1935)**. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2006. pp. 216.

<sup>37</sup> SOUZA, Sílvia C. M. de. **As noites do Ginásio – teatro e tensões culturais na corte (1832-1868)** op. cit., p. 143.

<sup>38</sup> ALONSO, Ângela. Epílogo do Romantismo. In: **Revista Dados**, Rio de Janeiro, v. 39, n. 1, 1996, p. 139.

<sup>39</sup> Idem, p.139.

<sup>40</sup> Idem, ibidem.

<sup>41</sup> Como sublinhou Stuart Hall, compreendidas como discursos, as identidades culturais, como a nacional, são formas de produzir sentidos que influenciam a concepção que temos de nós mesmos, como também de organizar nossas ações (p. 50). Podemos compreender que o discurso sobre uma cultura nacional, tem como objetivo unificar os indivíduos de uma determinada nação a partir da caracterização de uma identidade cultural e do desenvolvimento de um sentimento de pertencimento a uma “família nacional” (p.59). Dessa forma, a identidade nacional é percebida e mesmo apresentada como unificada, quando na realidade, é atravessada por diferenças sócio-culturais que são “unificadas” através de estratégias de poder (p. 62). Segundo Hall, umas das formas de “unificar” a identidade nacional seria representá-la “[...] como a expressão da cultura subjacente de ‘um único povo’” (p. 62). HALL, Stuart. **Identidade cultural na pós-modernidade**; Tradução de

brasileiro<sup>42</sup> enfatizou a valorização de uma suposta tradição nacional, inventando-a a partir da imagem que se quis fazer do índio, tornando-o a figura referencial para a criação de mitos de fundação nacional.<sup>43</sup>

Contudo, Bernardo Ricupero faz ressalvas sobre o caráter interpretativo da imagem do índio durante a trajetória da construção da identidade brasileira, apontando para o fato de que, de acordo com o contexto histórico e a necessidade que os homens de letras e intelectuais se colocaram no decorrer da história nacional, a imagem do índio foi sendo transformada:

[...] não é porque o romantismo brasileiro encontra no índio um instrumento para realizar sua principal aspiração, servindo de mito de fundação nacional, que se deva pensar que a imagem do indígena permaneça, ao longo da história, como essência imutável. Talvez os românticos gostassem que pensássemos assim, mas, na verdade, a representação acerca dos “primeiros brasileiros” variou durante o Império e continuou a mudar depois da proclamação da República.<sup>44</sup>

Em 1826, propondo um fortalecimento e independência literária brasileira em sua obra *Resumé de l'histoire littéraire du Portugal, suivi du resumé de l'histoire littéraire du Brésil*, Ferdinand Denis sugeriu um programa indianista que logo marcaria o romantismo brasileiro.<sup>45</sup> A ideia por ele proposta era de que a literatura “genuinamente” brasileira fosse original e rejeitasse a influência clássica dos mitos gregos que, por sua vez, não estavam “[...] de acordo nem com o clima, nem com a natureza, nem com as tradições [...]” do país.<sup>46</sup>

Denis argumentava que o fato de o Brasil ser o resultado de uma combinação de diversas raças, o tornava singular: “[...] o gênio peculiar de tantas raças diversas nele se patenteia: sucessivamente arrebatado, como o africano;

---

Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DO&A, 2006. Ver também uma análise sobre a produção social dos conceitos de identidade e diferença: SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.) **Identidade e diferença. A perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2000, pp. 73-102.

<sup>42</sup> Sobre esse assunto, ver o importante trabalho de Antonio Candido, o qual oferece uma interessante leitura a respeito do desenvolvimento do romantismo no Brasil como oposição à Metrópole e modo de firmar uma identidade nacional. CANDIDO, Antonio. **O romantismo no Brasil**. São Paulo: Humanitas / FFLCH / USP, 2002, pp. 105.

<sup>43</sup> RICUPERO, Bernardo. O indianismo como mito nacional. In: **O romantismo e a idéia de nação no Brasil (1830-1870)**. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 153.

<sup>44</sup> Idem, p. 154.

<sup>45</sup> RICUPERO, Bernardo. A independência literária. In: **O romantismo e a idéia de nação no Brasil (1830-1870)**. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 87.

<sup>46</sup> DENIS apud RICUPERO, Bernardo. A independência literária. In: **O romantismo e a idéia de nação no Brasil (1830-1870)**, op. cit., 2004, p. 87.

cavalheiro, como o guerreiro das margens do Tejo; sonhador, como o americano”.<sup>47</sup> Além disso, ele considerava que “[...] os povos exterminados pelos europeus poderiam fornecer inspiração, sob a forma de fábulas misteriosas e poéticas”.<sup>48</sup> Partindo deste pressuposto, o povo brasileiro seria constituído a partir da acomodação das três raças ao meio natural do país<sup>49</sup> e, por esse motivo, teria um caráter original a ser aproveitado, nesse caso, pela literatura nacional.

Vê-se assim, que a influência européia sobre a questão nacional favoreceu um modelo de pensamento que contribuiu para a criação de uma tradição que elegeu o indígena como portador de uma essência brasileira.

A interpretação que se fez sobre o papel e a importância do indígena na questão da brasilidade mudou de acordo com o tom a ela atribuído em diferentes contextos históricos, mas é um fato que, como coloca Ricupero,

[...] o índio, escolhido como símbolo nacional pelos românticos, continuará a ser uma metáfora importante para os brasileiros se pensarem, como pode-se atestar, quase cem anos depois, pelo uso que os modernistas continuaram a fazer dele.<sup>50</sup>

O fato de Ferdinand Denis se haver com assuntos referentes à cultura brasileira demonstra, entre outros aspectos, que era fundamental buscar uma legitimidade para a identidade cultural fora do país. Denis esteve à frente da administração da Biblioteca de Sainte Geneviève, em Paris, durante boa parte de sua vida e, entre os anos 1816 e 1819, residiu no Brasil. Após sua experiência por terras tropicais, ele passou a ser procurado por homens de letras, principalmente brasileiros, que o tinham como uma referência nos assuntos sobre os aspectos culturais do Brasil, com base na sua reputação de erudito que em boa medida pode lhe ter sido conferida em função de sua origem européia.<sup>51</sup>

Além de Denis, podemos ainda citar os nomes de Almeida Garrett e Karl Friedrich Phillip Von Martius como europeus que contribuíram para uma caracterização do povo brasileiro e, é claro, em certa medida acabaram por legitimar algumas representações sobre ele. Garrett foi um dos responsáveis por introduzir o

<sup>47</sup> Idem, p. 88.

<sup>48</sup> RICUPERO, Bernardo. A independência literária. In: **O romantismo e a idéia de nação no Brasil (1830-1870)**, op. cit., 2004, p. 87.

<sup>49</sup> Idem, p. 88.

<sup>50</sup> RICUPERO, Bernardo. O indianismo como mito nacional. In: **O romantismo e a idéia de nação no Brasil (1830-1870)**, op. cit., p. 154.

<sup>51</sup> RICUPERO, Bernardo. A independência literária. In: **O romantismo e a idéia de nação no Brasil (1830-1870)**. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 87.

romantismo em Portugal e ele também insistia na ideia de que a literatura produzida no Brasil deveria ser autônoma<sup>52</sup> e original, priorizando como fonte inspiradora suas tradições e origens. Garret lamentou em sua obra *Parnaso Lusitano*, publicada na França também em 1826, o fato de que nos literatos brasileiros “[...] a educação européia apagou-lhes o espírito nacional [...]” e até suspeitava de que havia um receio em “[...] se mostrar americanos”.<sup>53</sup> Novamente surge nas linhas escritas por um pensador europeu uma concepção de cultura brasileira relacionada à tradição e valorização do povo americano, nesse caso, do indígena, segundo uma idealização deste personagem que se fez à época.

Garrett considerava algumas obras como o *Caramuru* como portadoras das “[...] possibilidades que a natureza americana fornece para a literatura”.<sup>54</sup> Do mesmo modo, Denis, ao fazer uma releitura do passado, identificou uma intensificação do processo de independência da literatura brasileira já no século XVIII, destacando as obras de José Basílio da Gama e José de Santa Rita Durão, respectivamente o *Uraguai* e *Caramuru*, poemas épicos cujas temáticas são indianistas, como textos que comportavam o caráter nacional brasileiro.<sup>55</sup>

O botânico bávaro, Karl Friedrich Phillip Von Martius, por sua vez, inicia seu famoso texto datado de 10 de janeiro de 1843 e intitulado *Como se deve escrever a história do Brasil* da seguinte forma:

[...] muito longe estou eu de me julgar do número dos ilustres literatos brasileiros, habilitados para preencherem as vistas do Instituto; mas ainda assim não quero deixar passar esta ocasião sem testemunhar a tão respeitável associação o meu interesse para com o seu meritório assunto, comunicando-lhe algumas idéias sobre aquele objeto, idéias que recomendo ao benigno acolhimento do Instituto.<sup>56</sup>

Nesse pequeno parágrafo, Von Martius justificava sua participação em um concurso de dissertações cujo assunto tratava da escritura da história do Brasil além de evitar algum tipo de desconforto<sup>57</sup> ocasionado pelo fato de ser um

<sup>52</sup> Idem, p. 88.

<sup>53</sup> GARRETT apud RICUPERO, Bernardo. A independência literária. In: **O romantismo e a idéia de nação no Brasil (1830-1870)**, op. cit., p. 88.

<sup>54</sup> Idem, p. 89.

<sup>55</sup> RICUPERO, Bernardo. A independência literária. In: **O romantismo e a idéia de nação no Brasil (1830-1870)**, op. cit., p. 88.

<sup>56</sup> MARTIUS, Carl F. P. Von. Como se deve escrever a história di Brasil. In: MARTIUS, Carl F. P. Von. **O Estado do direito entre os autóctones do Brasil**. BH: Itatiaia/EDUSP, 1982, p. 85.

<sup>57</sup> RICUPERO, Bernardo. A independência literária. In: **O romantismo e a idéia de nação no Brasil (1830-1870)**. op. cit., p. 87.

estrangeiro a tratar de um assunto tão caro aos escritores brasileiros, reconhecendo estar longe de se considerar parte do número de ilustres literatos nacionais. O concurso acadêmico foi proposto pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) na sessão 14 de novembro de 1840, e um de seus objetivos era o de premiar a dissertação que apresentasse a melhor proposta para se escrever a história antiga e moderna brasileira, prêmio este que foi conferido a Von Martius.<sup>58</sup>

O IHGB foi criado em 1838 com o intuito de apoiar e incentivar pesquisas sobre o Brasil, bem como, em certa medida, defini-lo enquanto nação<sup>59</sup> e tinha um programa específico para a historiografia nacional que escapava aos critérios que priorizavam a narração dos fatos organizados de forma cronológica, sendo privilegiados os textos historiográficos de caráter filosófico:<sup>60</sup>

De acordo com Manoel Luiz Salgado Guimarães,

A exigência de uma história filosófica descartava do horizonte de possibilidades os anais, as crônicas como legítimas formas de gênero histórico agora em processo de redefinição. Mais do que simplesmente narrar os fatos acontecidos localizando-os temporalmente, seria preciso a intervenção do historiador/autor, fornecendo ao leitor um eixo de leitura, uma proposta de inteligibilidade para os fatos do passado submetidos agora a um trabalho de seleção e enredamento específicos. Reconstruir o passado que se deseja narrar, essa a tarefa dessa primeira geração de escritores e literatos que igualmente vão se construindo, através da escrita que propõem, como os primeiros historiadores do Brasil.<sup>61</sup>

A dissertação de von Martius, como já mencionado, foi selecionada como a que melhor representou essa perspectiva de uma história filosófica, ou ainda, aquela que conseguiu retratar o quadro historiográfico nacional de acordo com as necessidades detectadas pelos homens de letras da época que se

<sup>58</sup> CEZAR, Temístocles. Como deveria ser escrita a história do Brasil no século XIX. Ensaio da história intelectual. In: PESAVENTO, Sandra J. (org). **História cultural: experiências de pesquisa**. Porto Alegre: EFRGS, 2003, p. 174.

<sup>59</sup> ALONSO, Ângela. Epílogo do Romantismo. In: **Revista Dados**, Rio de Janeiro, vol. 39, nº1, 1996, p. 140.

<sup>60</sup> É interessante a observação de Manoel Luiz Salgado Guimarães sobre o processo de cientificização do discurso historiográfico. Segundo o autor, na medida em que “[...] O discurso historiográfico ganha foros de cientificidade num processo em que a “disciplina” história conquista definitivamente os espaços da universidade. [...] o historiador perde o caráter de *hommes de lettres* e adquire o estatuto de pesquisador, de igual entre seus pares no mundo da produção científica”. (1988, p. 05) Esse ponto levantado por Guimarães remete às análises de Dominchi M. de Sá sobre a relação entre os “novos cientistas” e os antigos bacharéis de saberes enciclopédicos, as quais nos referimos anteriormente. GUIMARÃES, Manoel Luiz S. Nação e Civilização nos Trópicos: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o Projeto de uma História Nacional. In: **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, n. 1, 1988, p. 05-27.

<sup>61</sup> GUIMARÃES, Manoel Luiz S. A disputa pelo passado na cultura histórica oitocentista no Brasil. In: CARVALHO, J. M. de (Org.). **Nação e cidadania no Império: novos horizontes**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, p. 100.

envolveram com um determinado projeto de criação de identidade nacional.<sup>62</sup> Nesse caso, além de relatar a história do Brasil a partir de seu ponto de vista, Von Martius apresentava a tese de que o homem brasileiro havia sido constituído a partir da união de três raças:

[...] a de cor de cobre ou americana, a branca ou caucasiana, e enfim a preta ou etiópica. Do encontro, da mescla das relações mútuas e mudanças dessas três raças, formou-se a atual população, cuja história por isso mesmo tem um cunho muito particular.<sup>63</sup>

A forma como estão dispostos os capítulos de seu trabalho também evidencia a importância que o autor atribuiu à participação do indígena na formação do “homem brasileiro”. Como nos lembra Temístocles Cezar, ela aponta para uma cronologia considerando que os índios estavam nas terras brasileiras antes do europeu.<sup>64</sup> Eis a forma como foi organizado seu trabalho:

[...] a) Idéias gerais sobre a história do Brasil; b) Os índios e sua história como parte da história do Brasil; c) Os portugueses e a sua parte na história do Brasil; d) A raça africana em suas relações para com a história do Brasil.<sup>65</sup>

A valorização e a idealização do indígena surgiram após a Independência do Brasil como a suposta chave que desvelaria o segredo sobre a origem do povo brasileiro. A figura do índio foi sendo transformada ao longo do século XIX. Homens de letras e artistas do período, influenciados pelo romantismo europeu, ou ainda pelo pensamento científico da época, se empenharam em identificar as raízes da “genuína” cultura brasileira e, assim, contribuíram para a

<sup>62</sup> Temístocles Cezar ao fazer uma análise sobre os embates acerca da produção historiográfica durante o século XIX, apresenta de forma detalhada a explicação dos pareceristas que premiam a dissertação de Martius: “Eis aqui, Srs., um pallido reflexo d’esse importante trabalho, onde todas as exigencias da historia se acham satisfeitas. Se alguma cousa se podia dizer contra elle, é que uma historia escripta segundo ahi se prescreve talvez seja inexequível na actualidade; o que vem a dizer que elle é bom de mais. Porém não se trata aqui de uma questão de tempo; ahi esta o modelo para quando a cousa for realisavel. Alguns espiritos, ou mais severos ou mais exigentes, quereriam talvez que o auctor se cingisse mais à lettra do programma, e entrasse mais detalhadamente na distribuição systematica das diversas partes da historia, na divisão das épocas, no encadeamento dos factos, etc. Mas, Srs., além de que o auctor não despresou de todo essa parte, o valor das considerações philosophicas apresentadas por elle são de tal importancia, que não deixam pensar n’esses detalhes. Conclue portanto a commissão que a memoria do Sr. Dr. Carlos Frederico Ph. de Martius sobre como se deve escrever a historia do Brazil satisfaz exuberantemente ao programa do Instituto, e deve ser premiada.” Apud Cezar, Temístocles. Como deveria ser escrita a história do Brasil no século XIX. Ensaio da história intelectual. op. cit., p. 175.

<sup>63</sup> MARTIUS, Carl F. P. Von. Como se deve escrever a história di Brasil. In: MARTIUS, Carl F. P. Von. **O Estado do direito entre os autóctones do Brasil**. BH: Itatiaia/EDUSP, 1982, p. 87.

<sup>64</sup> CEZAR, Temístocles, Como deveria ser escrita a história do Brasil no século XIX. Ensaio da história intelectual, op. cit., p. 182.

<sup>65</sup> Idem, ibidem.

caracterização do que entendiam ser o povo brasileiro a partir do desenvolvimento de programas indianistas que debatiam intensamente a questão.<sup>66</sup>

Ângela Alonso, analisando o romantismo brasileiro, nos chama a atenção para a relação entre este e os programas indianistas do século XIX, bem como para a importância do papel desempenhado por ambos na constituição da ideia de nacional:

[...] o romantismo foi o grande molde dessa tentativa de responder ao que era o País e qual deveria ser o seu futuro; o indianismo foi o conteúdo hegemônico de brasilidade que ele forjou, comparecendo na formulação dos símbolos nativistas do Império, e na formação da visão oficial do País, para constituir-se em matriz intelectual do período. Por essa via, o Brasil apresentava-se como o representante da civilização europeia na América diante de seus vizinhos bárbaros, construindo uma imagem de si mesmo na qual vinham conciliadas a herança europeia e a tradição indígena.<sup>67</sup>

Em 1836, dez anos depois do aparecimento dos trabalhos de Denis e Garret que tratavam da autonomia da literatura brasileira, um grupo de literatos nacionais que se encontravam em Paris, entre os quais Domingos José Gonçalves de Magalhães, Manuel Araújo Porto Alegre e Francisco Torres Homem, publicaram na então “capital do século XIX”,<sup>68</sup> a *Niterói, revista brasiliense de ciências, letras e artes*.<sup>69</sup>

Influenciados pelas ideias que circulavam na Europa, os autores da revista *Niterói* apresentavam diversos estudos relacionados à “[...] economia política, ciências, literatura nacional e as artes”, e o intuito era o de “[...] usar a cultura com objetivos práticos, de promoção do progresso material”.<sup>70</sup>

A ideia principal da revista foi influenciada pela concepção de “nação nova”, e consistia na crença de que, após a independência política, se deveria “[...] recuperar o terreno que nos separa de outros povos, ‘mais adiantados’[...]”, e o Brasil, como um país novo, “[...] precisaria realizar os progressos nos mais diferentes

<sup>66</sup> Sobre as polêmicas envolvendo intelectuais românticos e seus projetos indianistas durante a segunda metade do século XIX ver, ALONSO, Ângela. Epílogo do Romantismo. In: **Revista Dados**, Rio de Janeiro, vol. 39, nº1, 1996, p. 139-162; RICUPERO, Bernardo. **O romantismo e a idéia de nação no Brasil (1830-1870)**. São Paulo: Martins Fontes, 2004 e VENTURA, Roberto. **Estilo tropical: história cultural e polêmicas literárias no Brasil (1870-1914)**. São Paulo: Companhia das letras, 1991.

<sup>67</sup> ALONSO, Ângela. Epílogo do Romantismo, op. cit., p. 139.

<sup>68</sup> RICUPERO, Bernardo. A independência literária. In: **O romantismo e a idéia de nação no Brasil (1830-1870)**. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 89.

<sup>69</sup> Idem, ibidem.

<sup>70</sup> Idem, p. 92.

campos, da economia às artes, passando pelas ciências, que nos aproximassem da ‘civilização’”.<sup>71</sup>

A revista, mesmo extinta apenas em seu segundo número,<sup>72</sup> certamente influenciou uma série de outras revistas<sup>73</sup> publicadas em meados do século XIX, para citar, *Minerva Brasiliense*, Rio de Janeiro, 1843;<sup>74</sup> *Guanabara*, 1849<sup>75</sup> e *Revista Popular*, 1859.<sup>76</sup>

Os responsáveis pela revista *Niterói*, como vimos, demonstravam demasiado interesse pelas artes e pela cultura de uma maneira geral, e seus artigos visavam a construção de uma nação brasileira “civilizada” nos moldes europeus. Como não poderia deixar de ser, a produção musical de então também recebeu sua parcela de influência de toda a agitação cultural do período e, mais do que isso, boa parte da música produzida no período colonial também recebeu uma nova leitura e passou pelo crivo dos pensadores da nacionalidade do século XIX. Domingos Gonçalves de Magalhães (1811-1882) e Manuel Araújo Porto Alegre (1806-1879), por exemplo, se relacionaram de forma direta com a questão da música nacional naquele momento. Ambos os escritores se envolveram com a produção musical de alguns compositores muito citados em seu tempo tais como Carlos Gomes (1836-1896), Francisco Manuel da Silva (1795 - 1865) e Padre José Maurício Nunes Garcia (1767-1830).<sup>77</sup>

---

<sup>71</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>72</sup> Idem, p. 91.

<sup>73</sup> Importante ressaltar que tais revistas foram publicadas por homens de letras que se reuniram em torno da figura influente que foi Domingos José Gonçalves de Magalhães, sobretudo na cena cultural do Rio de Janeiro. Por outro lado, Ricupero nos chama a atenção para o fato de que, no mesmo período, na província de São Paulo, surgia um grupo de poetas ultra-românticos, como Manoel Antônio Álvares de Azevedo, Aureliano José Lessa e Luís Nicolau Fagundes Varela, menos preocupados com a temática indianista e a questão nacional, o que talvez refletisse “[...] certo desgosto com a política do momento”. Foi publicada em 1850 a *Revista Mensal do Ensaio Filosófico*, e entre seus colaboradores estavam alguns dos primeiros literatos que questionavam a liderança de Gonçalves de Magalhães. (RICUPERO, Bernardo, *A independência literária*. In: **O romantismo e a idéia de nação no Brasil (1830-1870)**, op. cit., p. 106).

<sup>74</sup> Idem, p. 96.

<sup>75</sup> Idem, p. 99.

<sup>76</sup> Idem, p. 102.

<sup>77</sup> A produção musical desses artistas será analisada por Mário de Andrade quando este tratar do nacionalismo musical nas primeiras décadas do século XX. Ver as considerações feitas por Mário de Andrade sobre estes compositores nas seguintes obras: ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira**. São Paulo: Martins Ed., 3ª edição, 1972; ANDRADE, Mário de **Pequena história da música**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Limitada, 8ª edição, 1980. Evidentemente muitos outros compositores se dedicaram à questão da música nacional, e outros foram considerados pioneiros quando o assunto foi música brasileira, mesmo antes de se imaginar o Brasil enquanto nação, ainda no período colonial. Entretanto, como nos propomos a analisar o debate sobre o nacionalismo musical envolvendo as diferentes concepções de Mário de Andrade e, posteriormente, do grupo Música Viva, optamos por evidenciar as opções de Andrade quando este trata da música erudita brasileira. Antônio Carlos Gomes e Francisco Manuel da Silva foram, pelo escritor e musicólogo, destacados como compositores que refletiam “[...] a preocupação nacionalista”. (ANDRADE, Mário de **Pequena história da música**, op. cit., p.173) O Pe. José Maurício Nunes Garcia, por sua vez, foi considerado como o “[...] primeiro nome ilustre da música brasileira”. (Idem, p. 166).

Existem trabalhos que dão conta de que esses dois homens de letras mencionados acima se dedicaram a compor em alguns gêneros musicais bastante populares em sua época, tais como modinhas e lundus. José Ramos Tinhorão menciona algumas composições de letras para o gênero modinha atribuídas à Gonçalves de Magalhães.<sup>78</sup> Ana Maria Kieffer, por sua vez nos oferece um dado interessante sobre a relação de Porto Alegre e a arte musical:

A intimidade com que fala dos assuntos musicais de seu tempo reitera sua participação ativa na vida musical carioca: além de pintor e escritor, foi letrista sarcástico, colaborando com seus amigos músicos na criação de lundus de sátira política. É o caso de “Lá no Largo da Sé”, musicado por Cândido Inácio da Silva e de “Fóra o Regresso”, de parceria com o Dr. José Maurício Nunes Garcia Filho.<sup>79</sup>

As observações de Kieffer são importantes porque apontam para o fato de que, mesmo tendo como alvo a criação de uma cultura que fosse “digna” de ser considerada nacional, Porto Alegre dedicou-se a compor lundus, um gênero musical visto como menor, posto que teria origem popular e negra. No século XIX, o lundu teria seguido um percurso semelhante, porém inverso, ao da modinha, que chegou primeiro ao gosto da elite para depois atingir os segmentos populares. Além disto, e diferentemente da modinha, o lundu teria chegado aos salões, graças a sua associação com textos humorísticos que sujeitos das classes mais altas exploravam em seus poemas. Como observou Uliana Ferlin a respeito deste assunto, imputava-se à modinha, naquele contexto e ainda no século XX como, por exemplo, nos trabalhos de Mário de Andrade,

---

<sup>78</sup> TINHORÃO, José Ramos. **História Social da Música popular Brasileira**. São Paulo: Editora 34, 1998, p. 134.

<sup>79</sup> KIEFFER, Anna Maria. Apontamentos musicais dos viajantes. In: **REVISTA USP**, SÃO PAULO (30): 134-141, junho/agosto 1996, p. 140.

[...] uma origem nobre e branca, européia (senão uma origem, pelo menos uma essência, capaz de identificar um padrão europeu), principalmente no que diz respeito à linguagem harmônica, e ao mesmo tempo um desenvolvimento que a faria chegar às camadas populares (entenda-se também, negras) no final do século XIX. E de outra feita, seguindo caminho semelhante, porém de mão inversa, o lundu, incontestavelmente para todos os estudiosos, de origem popular e negra, um batuque de escravos e libertos, teria evoluído, se transformado em canção, chegando ao gosto das elites no final do século XIX.<sup>80</sup>

Este é, portanto, um ponto sugestivo, pois nos permite perceber que a questão da identidade nacional teve uma versão musical também no século XIX e que ela, por sua vez, tinha ligações com a questão racial, tal como proposta por Von Martius naquele contexto.

No ano de 1856 Magalhães se envolveu em uma polêmica com José de Alencar,<sup>81</sup> o qual discordava de sua concepção de literatura nacional e apresentou sua versão da mesma ao publicar sua obra *O Guarani*, em 1857.<sup>82</sup> Em 1865, a partir do contato que teve com a obra em Milão, já traduzida para o italiano, o compositor Antônio Carlos Gomes decidiu produzir uma ópera de acordo com a tradição romântica.<sup>83</sup> Na temporada de 1869-1870 estreou *Il Guarany*, no teatro Scalla de Milão, de sua autoria.<sup>84</sup>

Porto Alegre, em 1836, ainda em Paris, escreveu o texto *Idéias sobre a música*, no qual colocou seus pensamentos sobre o caráter nacional, pressupondo que nação e raça seriam produtos da natureza.<sup>85</sup> Familiarizado com a tendência cientificista, cujos debates se proliferariam no Brasil apenas na década de 1870,<sup>86</sup> o autor fez várias análises acerca da influência da natureza, clima e solo sobre a produção artística,<sup>87</sup> a partir de uma observação das obras do padre José Maurício Nunes Garcia (1767-1830).

A figura de José Maurício Nunes Garcia merece uma análise mais detalhada nesta altura do trabalho, destacando sua atuação como organista e

<sup>80</sup> FERLIN, Uliana. **A polifonia das modinhas. Diversidade e tensões musicais no Rio de Janeiro na passagem do século XIX para o século XX**. Dissertação de Mestrado. Unicamp. 2006, p. 2.

<sup>81</sup> ALONSO, Ângela, Epílogo do Romantismo, op. cit., p. 141.

<sup>82</sup> Idem, p. 142.

<sup>83</sup> SALLES, Vicente. Carlos Gomes – passagem e influência em várias regiões brasileiras. In: SALLES, Vicente (et al.). **Carlos Gomes: uma obra em foco**. Rio de Janeiro: FUNARTE/ Instituto Nacional de Música, Projeto Memória Musical Brasileira, 1987, p. 15.

<sup>84</sup> Idem, ibidem.

<sup>85</sup> HAZAN, Marcelo Campos. Raça, Nação e José Maurício Nunes Garcia. In: **Estudios – Resonancias**, 24, s/d. p. 26

<sup>86</sup> Idem, ibidem.

<sup>87</sup> Idem, ibidem.

mestre da Capela Real. Luís Gonçalves dos Santos, um cronista também conhecido como padre Perereca, registrou em suas *Memórias para servir à História do Reino do Brasil*, sua percepção sobre os festejos e a recepção planejada para a família real com as seguintes palavras:

Várias corporações e comunidades religiosas fizeram ressoar os seus templos com cânticos de louvor e de graças. A irmandade dos professores de música, debaixo da invocação de Santa Cecília, presidida pelo seu benemérito juiz, o desembargador Luís José de Carvalho e Melo, fez na igreja de Nossa Senhora do Parto uma festa muito aparatosa e honrada com a presença de S. A. o Príncipe Regente Nossa Senhor e dos seus augustos filhos e sobrinho.<sup>88</sup>

O evento de desembarque da corte portuguesa no Brasil em 8 de março de 1808 precedeu uma série de ações comemorativas destinadas a homenagear e recepcionar o príncipe regente e todos os membros da família real. Sabendo do apreço de Dom João VI e dos Bragança pela música, de imediato se organizou uma recepção cujo papel principal ficou a cargo dos músicos sob a tutela da Irmandade de Santa Cecília.<sup>89</sup>

À frente desta missão se encontrava o padre José Maurício Nunes Garcia, membro da Irmandade de Santa Cecília desde a sua fundação.<sup>90</sup> De fato seu nome consta entre os dos fundadores da instituição ainda no ano de 1784, sendo talvez o membro mais jovem, com apenas 17 anos.<sup>91</sup> Exímio pianista,<sup>92</sup> o religioso, naquele momento, era compositor e mestre da Sé, que ficava na Igreja do Rosário desde 1798. Em 1808 tornou-se organista titular e mestre da Capela Real,<sup>93</sup> instituída pelo Príncipe Regente na ocasião da transferência da Sé Catedral da

<sup>88</sup> SANTOS apud ANDRADE, Ayres de. **Francisco Manuel da Silva e seu tempo – 1808-1865: uma fase do passado musical do Rio de Janeiro à luz de novos documentos**. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro Ltda. 1967, v. 1, p. 12.

<sup>89</sup> ANDRADE, Ayres de. **Francisco Manuel da Silva e seu tempo – 1808-1865: uma fase do passado musical do Rio de Janeiro à luz de novos documentos**, op. cit., p. 10.

<sup>90</sup> O trabalho de Ayres de Andrade apresenta uma colaboração importante a respeito dessa instituição, datada de 1784, segundo como nos apresenta o autor, a partir da análise de documentos até então não localizados. Ao longo do século XIX a Irmandade se envolveu em uma série de discussões sobre a legitimidade de outra Irmandade de mesmo nome, nesse caso de Icaraí, sob a proteção de Santa Cecília. Sobre o assunto ver: ANDRADE, Ayres de. **Francisco Manuel da Silva e seu tempo – 1808-1865: uma fase do passado musical do Rio de Janeiro à luz de novos documentos**, op. cit., p. 98.

<sup>91</sup> Idem p. 96.

<sup>92</sup> O cronista italiano Adriano Balbi tratou José Maurício Nunes Garcia em sua obra editada em Paris em 1822, como sendo “[...] o Bontempo Brasileiro, de tal modo se sobressai no piano”. (Idem, p. 46) Uma comparação elogiosa com o pianista português Bontempo, estimado em Paris e também em Londres.

<sup>93</sup> Idem p. 24.

Igreja do Rosário para o prédio que naquele momento abrigava os religiosos Carmelitas.<sup>94</sup>

Com papel de destaque em uma sociedade fundamentalmente escravocrata, José Maurício Nunes Garcia chamava a atenção por sua musicalidade e pelo fato de ser ele um mulato, cuja mãe descendia de escravos.<sup>95</sup> Grande parte de sua extensa obra é dedicada ao gênero sacro; contudo, ele também produziu obras fora desse âmbito, contemplando temas não religiosos.<sup>96</sup>

O cronista italiano Adriano Balbi escreveu em 1822, em sua obra *Ensaio Estatístico sôbre o Reino de Portugal e Algarve, comparado com os outros Estados da Europa e seguido de um golpe de vista sôbre o estado das ciências, letras e belas-artes entre os portugueses dos dois hemisférios*, uma nota sobre o padre compositor:

[...] êste mulato brasileiro do Rio de Janeiro é um compositor de muito mérito; é digno rival de Marcos Antônio Portugal e, como ele, primeiro compositor da capela real do Rio de Janeiro [...] Tanto mais digno de admiração êle é pelo fato de nunca ter saído de sua pátria. Êle possui a mais completa coleção de música do Brasil, pois recebe as melhores obras que aparecem na Alemanha, na Itália, na França e na Inglaterra.<sup>97</sup>

Fica claro nessas linhas o que era necessário, na visão de Balbi, para que um compositor se sobressaísse e fosse respeitado, dentro e fora do Brasil, isto é, um conhecimento das obras de músicos europeus. Não é possível precisar pela afirmação de Balbi se, em que medida os trabalhos do padre José Maurício realmente foram influenciados por compositores europeus como Beethoven, Mozart e Haydn.<sup>98</sup> Entretanto, como analisam os musicólogos Virmond e Nogueira, sua escrita e produção musical possuíam personalidade própria.<sup>99</sup> Esse fato lhe rendeu alguns dissabores como quando da chegada da corte portuguesa e, três anos

<sup>94</sup> Idem p. 21.

<sup>95</sup> VIRMOND, M. C. L.; NOGUEIRA, L. W. M. Veni Sancte Spiritus: um moteto de José Maurício Nunes Garcia. In: **Per Musi**, Belo Horizonte, n.24, 2011, p.167.

<sup>96</sup> Idem p. 168.

<sup>97</sup> BALBI apud ANDRADE, Ayres de. **Francisco Manuel da Silva e seu tempo – 1808-1865: uma fase do passado musical do Rio de Janeiro à luz de novos documentos**, op. cit., p. 48.

<sup>98</sup> Existem alguns trabalhos acadêmicos na área da música que a partir de análises musicológicas de partituras das obras do padre José Maurício concluem que a influência existiu. Entretanto, como o foco dessa dissertação escapa a esses questionamentos, deixaremos a recomendação da leitura do artigo *Veni Sancte Spiritus: um moteto de José Maurício Nunes Garcia*. VIRMOND, M. C. L.; NOGUEIRA, L. W. M. Veni Sancte Spiritus: um moteto de José Maurício Nunes Garcia. In: **Per Musi**, Belo Horizonte, n. 24, 2011, p.168.

<sup>99</sup> VIRMOND, M. C. L.; NOGUEIRA, L. W. M. Veni Sancte Spiritus: um moteto de José Maurício Nunes Garcia. In: **Per Musi**, Belo Horizonte, n. 24, 2011, p.168.

depois, com a vinda do compositor português Marcos Portugal. Durante três anos, José Maurício foi o mestre único da Capela Real, até a chegada de Marcos Portugal ao Brasil em 1811,<sup>100</sup> e durante esse período, ele

[...] não teve outro remédio senão modificar o seu estilo para poder ser aceito por aquêlo público, que transportava para o Vice-Reino do Brasil o gôsto pela música de igreja maculada pela artificiosidade da música de teatro.<sup>101</sup>

“Modificar o seu estilo” teria sido a solução tomada pelo musicista para ter aceitação do público. Como observado por Ayres Andrade, a “artificiosidade” da música teatral, a ópera, era de uma forma geral o gosto do período.<sup>102</sup> Nesse aspecto o compositor português Marcos Portugal era mestre,

[...] gostava de dar na vista. Nunca fazia esquecer que era, acima de tudo, homem de teatro. Mesmo quando exercia seu mandato no interior dos templos. Marcava o compasso batendo com as mãos, uma na outra.<sup>103</sup>

Para um público recém chegado da Europa, acostumado com este gosto musical da sua época, talvez a música de José Maurício fosse demasiado simples, fator que pode ter contribuído para sua obra ter sido relegada a um segundo plano e para o florescimento das obras de Marcos Portugal caracterizadas pelo aspecto teatral.<sup>104</sup>

A personalidade, musicalidade e, sobretudo, as origens étnicas do padre José Maurício Nunes Garcia agradaram de maneira particular o romântico Manuel de Araújo Porto Alegre. Em um contexto político em que se almejava uma autonomia cultural em relação à antiga metrópole, Porto Alegre demonstrou profundo interesse pelo musicista. Em 1836 ele publicou *Idéias sobre a música* em que deixava explícito seu entusiasmo pelo debate cientificista, conectando concepções de nação, raça e a música de José Maurício.<sup>105</sup> Soma-se a isso um ambiente cultural marcado pelas ideias românticas, muito em voga no período.

<sup>100</sup> ANDRADE, Ayres de. **Francisco Manuel da Silva e seu tempo – 1808-1865: uma fase do passado musical do Rio de Janeiro à luz de novos documentos**, op. cit., p. 30.

<sup>101</sup> Idem p. 24.

<sup>102</sup> Idem ibidem.

<sup>103</sup> Idem, p. 32.

<sup>104</sup> Idem, ibidem.

<sup>105</sup> HAZAN, Marcelo Campos. Raça, Nação e José Maurício Nunes Garcia. In: **Estudios – Resonancias**, 24, s/d. p. 26.

A ideia de que o meio ambiente poderia influenciar o “caráter nacional” foi muito explorada pelo literato. Segundo uma hipótese supostamente amparada em “métodos” e “teorias científicas”, Porto Alegre procurou mostrar que tanto o clima quanto o solo controlariam a fisionomia, a linguagem e a fala, além do temperamento de cada nação. Nesse sentido, a produção artística de uma população seria fatalmente influenciada por esses aspectos culturais, físicos e psicológicos.<sup>106</sup> Foi com este olhar analítico que ele afirmou sobre a produção musical de alguns países europeus:

[...] O alemão é tardo, pensador, e de uma sensibilidade que se desenvolve não por erupções, como o habitante dos climas quentes, mas, gradativamente, produz uma matemática musical, uma harmonia ditada pelo cálculo [...]<sup>107</sup>

Sua análise contrastava a suposta tendência musical do alemão com a do italiano, que por sua vez seria mais propenso à melodia por conta de suas supostas características predominantes: impetuosidade, entusiasmo e sentimentalismo.<sup>108</sup>

Referindo-se ao Brasil o autor escreve:

[...] no estado selvagem, e de barbaria, a música não é mais do que uma assuada contínua; o canto se apresenta em forma de uivos e a orquestra [isto é, os instrumentos] como um tumulto de armas; mas logo que um pequeno grau de civilização se introduz, ela muda de caráter, e isso se observa nos selvagens do Brasil.<sup>109</sup>

Esse fragmento deixa explícitas as intenções do autor do texto. Em um período em que se almejava a construção de uma identidade nacional brasileira e a emancipação da cultura, também havia uma pretensão, por parte das elites brasileiras, de inserir o Brasil no rol das nações “civilizadas” do mundo.<sup>110</sup> Dessa forma, Porto Alegre não só identificava, mas também ansiava pelo avanço da “civilização” brasileira e, neste movimento, elegeu a produção do padre José Maurício Nunes Garcia como o elemento que buscava para um efetivo reconhecimento da cultura musical brasileira pelo mundo civilizado. Porto Alegre

<sup>106</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>107</sup> PORTO ALEGRE apud HAZAN, Marcelo Campos. *Raça, Nação e José Maurício Nunes Garcia*, op. cit., p. 26.

<sup>108</sup> HAZAN, Marcelo Campos. *Raça, Nação e José Maurício Nunes Garcia*, op. cit., p. 26.

<sup>109</sup> PORTO ALEGRE apud HAZAN, Marcelo Campos. *Raça, Nação e José Maurício Nunes Garcia*, op. cit., p. 26.

<sup>110</sup> HAZAN, Marcelo Campos. *Raça, Nação e José Maurício Nunes Garcia*, op. cit., p. 27.

concluiu seu texto revelando um desejo e argumentando em tom meio profético sobre a trajetória do estimado músico: “[...] por ti correndo o mundo e girando na sociedade, tuas obras te aviventam de dia em dia, até que a Europa te ouça, e o mundo te aplauda”.<sup>111</sup>

Em finais da primeira metade do século XIX parecia ser imprescindível, na visão de nossos homens de letras, que a “Europa ouvisse e o mundo aplaudisse” o que aqui se produzia em termos musicais, sendo este um elemento que, nas suas visões, nos elevaria ao patamar de uma nação civilizada. Nesse caso, o fato de o padre compositor ser mestiço motivou inúmeras análises fisionômicas de sua estrutura corporal para se compreender e mesmo definir um “tipo brasileiro”, lembrando que a mestiçagem era percebida por alguns intelectuais e pelos grandes centros europeus desse período como um elemento desqualificado.

O musicólogo Marcelo Hazan aponta para essa questão analisando as formulações de Visconde de Taunay e de Manuel de Oliveira Lima, os quais também se dedicaram a análises da obra e da personalidade José Maurício e à constituição do povo brasileiro. Taunay argumentava que “[...] negros e mestiços possuíam uma capacidade inferior de aprendizado”,<sup>112</sup> Oliveira Lima, por sua vez, defendeu a imigração anglo-saxã como tratamento para erradicar as “[...] deficiências raciais [...]”, isto, a longo prazo.<sup>113</sup>

Diante de avaliações tão pessimistas, os dois pensadores tiveram que construir argumentos que lhes possibilitasse valorizar a obra de José Maurício, o que eles conseguiram ao associá-la à escola germânica. Para Taunay, esse padre mestiço era uma exceção à regra. Em suas palavras:

---

<sup>111</sup> PORTO ALEGRE apud HAZAN, Marcelo Campos. Raça, Nação e José Maurício Nunes Garcia, op. cit., p. 27.

<sup>112</sup> HAZAN, Marcelo Campos. Raça, Nação e José Maurício Nunes Garcia, op. cit., p. 33.

<sup>113</sup> Idem, ibidem.

[...] Incontestável e muitas vezes comprovada é a vocação peculiar aos homens de cor preta e principalmente mestiços para as artes liberais. Há, entretanto, exageração e não pequena no que geralmente se assevera e importante ressalva a fazer-se – aprendem com efeito depressa, suscitam grande esperança aos professores, parecem dever percorrer brilhante e rápida carreira, mas, chegados a certo ponto, param, estacam e retrogradam de modo sensível, de maneira que existências que prometiam cintilantes fulgores se atufam, as mais das vezes, na obscuridade e no esquecimento. Raros, raríssimos preenchem, como José Maurício, os destinos que se afiguravam seguros aos admiradores das primeiras manifestações artísticas.<sup>114</sup>

Para Oliveira Lima, a produção do padre era mais um motivo para se incentivar a imigração: a música de José Maurício era “[...] procedente dos grandes mestres alemães”, e destacava-se como “[...] representante por excelência entre nós [os brasileiros] da música clássica”.<sup>115</sup>

Porto Alegre também se dedicou às pesquisas científicas acerca do tipo brasileiro a partir da máscara mortuária extraída por ele mesmo por ocasião da morte do padre José Maurício. Essa máscara contribuiu para um singular momento da frenologia de José Maurício, no qual Porto Alegre comenta os resultados de um estudioso do assunto:

O Dr. Danessy, frenologista e discípulo fanático de [Franz-Joseph] Gall, possui uma cópia da máscara [mortuária de José Maurício] [...] no seu gabinete em Paris, mas nas suas indagações enganou-se redondamente, o que bem prova a respeito do cérebro e suas protuberâncias externas, que as mais das vezes é o miolo que decide [a raça] e não a casca. Estes enganos do mesmo doutor se repetiram em outras vezes na legação brasileira, depois de haver apalpado grande número de cabeças brasileiras.<sup>116</sup>

Era evidente o fascínio que a ascendência do músico despertava em Porto Alegre. Entretanto, pelas condições do ambiente cultural no qual estava inserido, o escritor acabava por contribuir para uma espécie de germanização da obra de José Maurício Nunes Garcia:

<sup>114</sup> TAUNAY apud HAZAN, Marcelo Campos. Raça, Nação e José Maurício Nunes Garcia, op. cit., p. 30.

<sup>115</sup> LIMA apud HAZAN, Marcelo Campos. Raça, Nação e José Maurício Nunes Garcia, op. cit., p. 33.

<sup>116</sup> PORTO ALEGRE apud HAZAN, Marcelo Campos. Raça, Nação e José Maurício Nunes Garcia, op. cit., p. 27.

[O] seu entusiasmo para com Mozart, Haydn e Beethoven era justíssimo, porque nesta tríade estava toda a glória da arte germânica, e aquela escola severa que plantou nos ásperos climas do norte uma arte científica, bela e proprietária de infinitos primores.<sup>117</sup>

No período de Porto Alegre, isto é, no Império, ao padre compositor foi atribuída a caracterização de músico que produzia uma arte racional, científica e germânica,<sup>118</sup> mesmo que fosse ele um mulato e brasileiro.<sup>119</sup> Posteriormente, já na república, houve uma tentativa vigorosa em dissociar a produção musical do compositor do caráter germânico. Era chegado o momento de valorar positivamente a presença de heranças africanas, como observou Hazan,

A história da música brasileira tinha o seu grande mestre, um mestre mulato, como era o Brasil. Aos musicólogos cabia casar a arte de José Maurício com a cor de sua pele, isto é, demonstrar que sua música era genuinamente mulata e brasileira, não branca e germânica.<sup>120</sup>

Para tanto, um dos entusiastas do nacionalismo musical brasileiro das primeiras décadas do século XX, Mário de Andrade, se esforçou por enxergar na produção musical do compositor da Capela Real a presença de traços modinheiros, através dos quais foi estabelecida a conexão entre José Maurício e uma ideia específica de brasilidade:

[É] lamentável a gente perceber o grau de desnacionalização em que caíram os compositores eruditos em geral, do Segundo Império [sic, Reinado] em diante, esquecidos que José Maurício não perdia vaga nos adágios e solos das suas missas pra lhes imprimir acento modinheiro.<sup>121</sup>

Andrade critica o eventual desdém por parte de muitos compositores eruditos do Segundo Reinado em relação às obras do padre, sobretudo quando se tratavam das modinhas, que, assim como os choros, para ele seriam exemplos de

---

<sup>117</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>118</sup> HAZAN, Marcelo Campos. *Raça, Nação e José Maurício Nunes Garcia*, op. cit., p. 24.

<sup>119</sup> Ver HAZAN, Marcelo Campos. *Raça, Nação e José Maurício Nunes Garcia*. In: **Estudios – Resonancias**, 24, s/d.

<sup>120</sup> Idem, p. 35.

<sup>121</sup> ANDRADE apud HAZAN, Marcelo Campos. *Raça, Nação e José Maurício Nunes Garcia*, op. cit., p. 35.

“genuína” brasilidade que se contrapunham “[...] à música comercial que invadia o cotidiano da intelectualidade cidadina”.<sup>122</sup>

Essa também foi uma discussão que emergiu em torno da figura emblemática do padre compositor José Maurício. Em diferentes momentos, à sua personalidade e imagem foram atribuídas determinadas concepções de música nacional de acordo com as aspirações dos pensadores da nação inseridos em diferenciados contextos históricos e culturais. Com os olhos voltados para o passado com a finalidade de construir ideias de nação, esses e outros pensadores buscaram e ainda buscam uma legitimação para suas concepções. “Mulato com vocações germânicas”, “brasileiro mestiço compositor de obras com traços modinheiros”, essas são algumas das caracterizações, ou melhor, dos usos feitos da figura de Jose Mauricio Nunes Garcia. Usos que não raramente podem ser contestados e resignificados, às vezes pelo próprio idealizador, como ocorreu com Mário de Andrade ao reavaliar o papel de José Maurício Nunes Garcia na história da música nacional:

Para nós, ele foi sobretudo um colonial [colonizado]. Nisto, embora mulato da maior mulataria, escuro e pixaim, ele nada representa, ou pouco, o valor ‘negro forro’ das nossas idiosincrasias raciais. Busco em vão por onde se o possa dizer uma forma qualquer de luta, um prurido mesmo longe de revolucionaridade [sic] ativa, ou um ‘marginal’. [...] José Maurício foi um mulato sem os problemas da mulataria. Nem externos, nem internos. E a música dele também.<sup>123</sup>

Mário de Andrade escreveu essas linhas em um artigo que foi publicado em 1944, um ano antes de seu falecimento, após refletir sobre a função ou missão social do artista, tão cara a ele e a qual, na sua visão, não encontrou no padre compositor, mas sim uma a posição de submissão de um homem que fora colonizado e que produzia uma arte comprometida com “[...] os interesses da colonização portuguesa”.<sup>124</sup>

Voltaremos a tratar das ideias de Mário de Andrade a respeito do nacionalismo musical no momento oportuno. Por ora, voltemos ao ano de 1856, no qual, em pleno reinado de Pedro II, Domingos Gonçalves de Magalhães publicou *A confederação dos tamoios*, um texto escrito sob forma de epopéia que narra a luta

<sup>122</sup> HAZAN, Marcelo Campos. Raça, Nação e José Maurício Nunes Garcia, op. cit., p. 35.

<sup>123</sup> ANDRADE apud HAZAN, Marcelo Campos. Raça, Nação e José Maurício Nunes Garcia, op. cit., p. 36.

<sup>124</sup> Idem, ibidem.

dos indígenas tamoios, apoiados por huguenotes da França Antártica, contra o português invasor.<sup>125</sup>

Diretamente vinculado ao projeto político de construção de uma auto-imagem idealizada do Segundo Reinado, a obra literária de Magalhães oferece um mito de origem a partir do qual a nova nação surge como o resultado de uma batalha em que o invasor português derrota os tamoios e seus aliados.<sup>126</sup> Sua obra fazia uma clara alusão a um sentimento antilusitano,<sup>127</sup> dado o contexto político pós independência que naquela altura tinha como Imperador do Brasil um homem nascido no país, caracterizando o português como feroz invasor em oposição ao indígena, que na epopéia representa de forma estereotipada a cultura autóctone brasileira.

No mesmo ano de 1856, José de Alencar veio a público discordar das ideias de Gonçalves de Magalhães não só por ele escolher produzir um poema sob forma de epopéia, como também por apresentar uma imagem do indígena que, segundo ele, era limitada por não condizer com a realidade brasileira, tal como imaginada pelo romancista. Alencar demonstrava um desejo de produzir um novo padrão de literatura nacional, distinta da de Magalhães, optando pelo romance como gênero literário por ele considerado mais adequado para narrar a formação da nação brasileira, além de apresentar outro programa indianista.<sup>128</sup> Sua aversão pela epopéia revelava uma recusa de um tom neoclássico, ainda presente no autor de *A confederação dos tamoios*.<sup>129</sup>

Alencar elegeu o romance como o gênero adequado para tratar da “verdadeira” história da nação, acreditando também na necessidade de se definir as raízes da nacionalidade, contemplando-se “[...] a origem, tradição e história dos povos indígenas formadores da própria nação, considerando o modo pelo qual tudo isso se miscigenara à cultura européia”;<sup>130</sup> ou seja, Alencar defendia que o Brasil era

<sup>125</sup> RICUPERO, Bernardo. O indianismo como mito nacional. In: **O romantismo e a idéia de nação no Brasil (1830-1870)**, op. cit., p.159.

<sup>126</sup> Idem p. 160.

<sup>127</sup> O antilusitanismo de Magalhães, contudo, não era tão simples. Ricupero nota que no texto há dois tipos de portugueses, “[...] os vis, interessados apenas em riquezas, e os homens de deus, que buscariam a salvação dos índios”, nesse último caso, caberia aos jesuítas essa missão. (RICUPERO, Bernardo, O indianismo como mito nacional. In: **O romantismo e a idéia de nação no Brasil (1830-1870)**, op. cit., p. 160).

<sup>128</sup> ALONSO, Angela. Epílogo do Romantismo, op. cit., p.142.

<sup>129</sup> Mesmo sendo considerado o introdutor do romantismo no Brasil Magalhães em boa parte adotaria ainda atitude neoclássica. Como lembra Ricupero, a indecisão era uma postura básica dos primeiros românticos brasileiros, não só nos domínios da literatura como também na política. (RICUPERO, Bernardo, O indianismo como mito nacional. In: **O romantismo e a idéia de nação no Brasil (1830-1870)**, op. cit., p. 162)

<sup>130</sup> ALONSO, Angela. Epílogo do Romantismo, op. cit., p. 142.

o resultado da síntese da cultura indígena e européia, o que acabava por definir uma civilização americana.<sup>131</sup>

Sua proposta indianista se diferenciava da de Magalhães por apresentar outras questões também relacionadas à construção da nação; porém, contemplando a inserção, além do indígena, também do português, ou seja,

[...] se para os primeiros românticos, que escreviam pouco depois da independência, ainda se tratava de glorificar o índio em oposição ao português, tal problema passa a ser pouco atual com a consolidação do Estado no Brasil. A questão não é mais tanto de afirmar a autonomia brasileira, que já não se discute, mas de como construir uma nação que não pode prescindir da influência do conquistador. Assim, ganha premência o tema da mestiçagem entre índio e português, com a significativa ausência do negro.<sup>132</sup>

O intuito de Alencar com sua proposta não era apresentar uma oposição ao português, tanto que este continuou a ter um papel representativo nas suas narrativas, mas sim de marcar e legitimar o encontro que supostamente teria dado início à nossa nacionalidade, do que decorre o reconhecimento da mestiçagem entre indígenas e europeus portugueses como a base de formação do brasileiro.

De fato, como já dito, o indígena foi eleito pelos românticos brasileiros como o representante de uma almejada brasilidade e que por esse motivo, em torno de sua figura não faltaram idealizações. José de Alencar em 1857 ofereceu a sua representação idealizada do indígena publicando seu romance *O Guarani*, o qual continha sua concepção a respeito de literatura nacional e nação.

O mito heróico de Peri exerceu um fascínio sobre o músico Antônio Carlos Gomes por volta da década de 1860. Nascido em 1836, em Campinas (São Paulo) Antônio Carlos Gomes se tornou um dos primeiros compositores brasileiros a alcançar repercussão internacional, sobretudo na Itália,<sup>133</sup> em um período em que a grandeza de uma nação era definida pelos feitos de seus personagens supostamente mais distintos.

Após o término de seus estudos no Conservatório de Música do Rio de Janeiro,<sup>134</sup> o músico campineiro foi contemplado com uma bolsa de estudos paga

<sup>131</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>132</sup> RICUPERO, Bernardo. O indianismo como mito nacional. In: **O romantismo e a idéia de nação no Brasil (1830-1870)**, op. cit., p.164.

<sup>133</sup> KIEFER, Bruno. **História da música brasileira – dos primórdios ao início do século XX**, op. cit., p. 83.

<sup>134</sup> O Conservatório foi idealizado pelos dirigentes da Sociedade Beneficência Musical, cujo primeiro diretor fora Francisco Manuel da Silva, discípulo de Padre José Maurício, a quem é atribuída a autoria do Hino Nacional

por “[...] D. José Amat, por força contratual entre o governo imperial com a empresa que mantinha a Ópera Lírica Nacional”<sup>135</sup> para que pudesse prosseguir com seus estudos e carreira na Itália. Foi de Milão que ele noticiou em carta destinada a Francisco Manuel da Silva, de 1864, seu interesse em compor uma ópera de acordo com a tradição romântica, interesse este que teria emergido após seu contato com *O Guarani*, de Alencar. Carlos Gomes escreveu em 4 de setembro daquele ano:

O Amat é testemunha do contrato que fiz aqui com o libretista para me fazer um libreto que até então não estava determinado qual seria, mas que hoje creio que será o *Guarani*, extraído do romance de Alencar, que aqui encontrei traduzido em italiano.<sup>136</sup>

Essa empreitada ele a concluiria alguns anos depois pois, desmotivado, o compositor decidiu adiar seu trabalho. De fato, ele lamentou por ter perdido 800 francos com o libreto da ópera nacional *Il Guarany*: “Sinto muito a morte prematura da Música Nacional e Italiana. Essa morte me fez perder a coragem de escrever a ópera nacional o *Guarani*, cujo libreto me custou 800 francos”.<sup>137</sup>

Em 19 de março de 1870 Carlos Gomes estreou a ópera *Il Guarany*, com libreto de Antônio Scalvini revisado por Carlo d’Ormeville, no teatro alla Scala em Milão.<sup>138</sup> A repercussão foi boa, e logo a ópera foi reproduzida não só na Itália como também em outros países da Europa e da América.<sup>139</sup>

O desejo de Carlos Gomes de produzir uma obra a partir de um romance que claramente apresentava um projeto indianista, como o de José de Alencar, se adequou ao ambiente romântico do período. Dessa forma, a temática de *Il Guarany* satisfaz aos anseios nacionalistas dos pensadores românticos, inclusive as do próprio Carlos Gomes, ao mesmo tempo em que correspondeu às expectativas dos grandes centros internacionais apresentando-lhes um espetáculo exótico a seu modo.

---

Brasileiro, foi oficializado em 1847 o ensino de música no Rio de Janeiro com a criação do Conservatório de Música do Rio de Janeiro. (KIEFER, Bruno. **História da música brasileira – dos primórdios ao início do século XX**, op. cit., p. 71) Para uma história do Conservatório ver AUGUSTO, Antonio. J.. **A Questão Cavalier: música e sociedade no Império e na República (1846-1914)**. Tese de Doutorado, UFRJ, 2008.

<sup>135</sup> VIRMOND, Marcos da Cunha Lopes, MOGUEIRA, Lenita Waldige Mendes, MARIN, Rosa Maria Tolón. Exoticismo e orientalismo em Antônio Carlos Gomes. In: **Anais XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM)**. Brasília, 2006, p. 535.

<sup>136</sup> GOMES apud KIEFER, Bruno. **História da música brasileira – dos primórdios ao início do século XX**, op. cit., p. 87.

<sup>137</sup> Idem p. 88.

<sup>138</sup> SALLES, Vicente. Carlos Gomes – passagem e influência em várias regiões brasileiras. In: SALLES, Vicente (et alli). **Carlos Gomes: uma obra em foco**. Rio de Janeiro: FUNARTE/ Instituto Nacional de Música, Projeto Memória Musical Brasileira, 1987, p. 18.

<sup>139</sup> KIEFER, Bruno. **História da música brasileira – dos primórdios ao início do século XX**, op. cit., p. 88.

*Il Guarany* foi a primeira ópera em italiano do músico brasileiro que ao longo de sua formação e carreira havia sido influenciado pelas obras de compositores italianos, dentre os quais Giuseppe Verdi. Sua obra era considerada, dessa forma, italiana,<sup>140</sup> pois Carlos Gomes fazia parte de uma tradição que ainda se encontrava viva em sua época.<sup>141</sup> A esse dado soma-se o fato de que não se tinha profissionais disponíveis para o canto em língua portuguesa e tornava-se problemático apresentar uma melodia na língua pátria para uma platéia italiana.<sup>142</sup> Salles descreveu uma experiência do compositor com o canto em língua nacional que reproduzimos abaixo:

Em 1863, quando Carlos Gomes apresentou sua segunda ópera, *Joana de Flandres*, cantada em português, ficou patente o grotesco da situação: o público nada entendia do canto 'em português', já que os cantores eram todos italianos, que não falavam o português.<sup>143</sup>

Naturalmente o que se viu no teatro alla Scala em 1870 durante a realização de *Il Guarany* foi uma apresentação cuja temática indianista se fazia mais pela literatura, cenário e indumentária do que pela música.<sup>144</sup> O musicólogo Virmond ao fazer uma análise sobre o exotismo em *Il Guarany*, concluiu que essa obra “[...] revela pouco interesse de Gomes em introduzir temas locais [...]”, isto é “[...] ele não tenta introduzir melodias ou temas abasileirados [...]”.<sup>145</sup> Logo depois o musicólogo sugere que essa característica adotada pelo compositor fazia parte da tradição musical européia, da qual Gomes fazia parte: “[...] Da mesma forma que em *La Forza del Destino*, Verdi não introduz estereótipos musicais espanhóis, Gomes não pretende escrever música que esteja fora das convenções européias”.<sup>146</sup>

O dito exotismo de *Il Guarany* estava na temática, no enredo, no cenário e na indumentária dos indígenas que, aliás, ali falavam fluentemente a língua italiana. Isso foi o suficiente para garantir uma apresentação de acordo com

<sup>140</sup> Idem, p. 94.

<sup>141</sup> Apesar de essa tradição, como se sabe, alguns estudiosos identificam em determinadas obras de Carlos Gomes o emprego de sistemas de motivos condutores wagnerianos, o *leitmotiv*, o que já no final de sua vida lhe rendeu acusações de traição por parte dos adeptos da escola de Verdi. Sobre esse assunto ver: HEITOR, Luiz. Carlos Gomes – projeção no exterior. In: SALLES, Vicente (et alli). **Carlos Gomes: uma obra em foco**, op. cit., p. 78.

<sup>142</sup> SALLES, Vicente. Carlos Gomes – passagem e influência em várias regiões brasileiras, op. cit., p. 13.

<sup>143</sup> Idem, p. 13.

<sup>144</sup> VIRMOND, Marcos da Cunha Lopes, MOGUEIRA, Lenita Waldige Mendes, MARIN, Rosa Maria Tolón. Exotismo e orientalismo em Antônio Carlos Gomes, op. cit., p. 540.

<sup>145</sup> Idem, p. 537. Diríamos aqui “temas supostamente abasileirados”, visto que o musicólogo parte de sua concepção de temas e música nacional para as análises da obra *Il Guarany*.

<sup>146</sup> Idem, ibidem.

os códigos vigentes.<sup>147</sup> A presença de um caricato *bon sauvage* sendo convertido à religião católica através do batismo, completava o espetáculo “[...] suficientemente exótico, mas sem exageros”.<sup>148</sup>

Em seu contexto histórico, a obra de Carlos Gomes correspondia ao ambiente cultural que, como vimos, recebeu uma influência significativa da produção intelectual europeia. Em uma busca por uma auto-afirmação, se desenharam os contornos de uma almejada nação brasileira cujos traços revelaram gradativamente os programas indianistas formulados pelos homens de letras e artistas do Brasil. A figura do indígena, como bem observou Squeff, surge de um passado remoto para um contexto no qual este já não faz parte da sociedade brasileira, isto é, quando os índios “[...] já estão devidamente eliminados do processo de produção e, portanto, digeríveis pelas classes dominantes do Império”.<sup>149</sup> Nesse caso, Squeff se refere a outra obra de Gomes, *Lo schiavo*, ópera escrita em homenagem a princesa Isabel, cujos escravos, personagens principais do espetáculo, são os indígenas, e não os escravos de origem africana, pois a “[...] ópera seria indigesta, desde que voltada à problemática escravista negra”.<sup>150</sup>

O exemplo de *Lo schiavo* é significativo no sentido de possibilitar uma interpretação a respeito do envolvimento de Carlos Gomes com os ideais românticos do Brasil, a florados durante o século XIX. Ambos os criadores de *O Guarani*, José de Alencar e Carlos Gomes, se apresentam de maneira semelhante na forma como abordam sua realidade política e social. Como escreve Enio Squeff em sua análise: “[...] Se Carlos Gomes renega a realidade, mesmo quando pode interferir nela – como acontece em *Lo schiavo* – José de Alencar também idealiza o indígena em *O Guarani*”,<sup>151</sup> no qual o *bon sauvage* seria para o escritor, além do princípio de sua adesão ao movimento romântico, “[...] um retorno ao passado remoto, sem compromissos [...]”.<sup>152</sup> Em suma, a auto-afirmação nacional brasileira posta por esses dois personagens, apresentava um Brasil cuja realidade não foi mais do que aquilo que ambos idealizaram naquele momento; ou seja, seu Brasil

---

<sup>147</sup> Idem, ibidem.

<sup>148</sup> Idem, ibidem.

<sup>149</sup> SQUEFF, Enio. Reflexões sobre um mesmo tema. In: SQUEFF, Enio, WISNIK, José Miguel. **O nacional e o popular na cultura brasileira – música**. São Paulo: Brasiliense, 2. ed, 1983, p. 24.

<sup>150</sup> Idem, ibidem.

<sup>151</sup> Idem, p. 30.

<sup>152</sup> Idem, ibidem.

“real” era, como não poderia deixar de ser, uma construção, e fruto “[...] de suas elucubrações e de seus desejos”.<sup>153</sup>

Carlos Gomes produziu uma ópera de acordo com os padrões estabelecidos por uma Europa influente em seu período. Posteriormente, toda sua produção, principalmente // *Guarany*, foi criticada por outros intelectuais empenhados em definir a música “nacional” em outros contextos. Pode-se dizer, assim, que as respostas que Carlos Gomes e outros românticos encontraram em sua época à pergunta levantada por Bosi, tomada de empréstimo para título deste capítulo, já não satisfaziam aos anseios dos intelectuais inseridos em outro contexto histórico, político, social e cultural.

---

<sup>153</sup> Idem, *ibidem*.

## CAPÍTULO 2

### UM “ACORDE CONSONANTE E DISSONANTE”: O MODERNISMO BRASILEIRO, PRODUÇÃO ARTÍSTICO-CULTURAL, POLÍTICA E A BUSCA PELA DEFINIÇÃO DE NAÇÃO DURANTE O ESTADO NOVO

Em seu trabalho *Música Viva e a nova fase da modernidade musical brasileira*,<sup>154</sup> Ricely de Araujo Ramos nos lembra que o contexto político, econômico e social formado durante as décadas finais do século XIX e princípios do século XX, sobretudo na Europa, contribuiu para o surgimento de um ambiente cultural no qual os trabalhos artísticos floresciam como um resultado da busca pela experimentação e pelo novo.<sup>155</sup>

No final do século XIX, a rápida evolução da ciência e da tecnologia fez com que ocorressem transformações não apenas em setores da economia, como também no âmbito social.<sup>156</sup> Máquinas a vapor, novas fontes de energia, a utilização de petróleo, entre outros, foram alguns dos fatores responsáveis pelas transformações sociais ocorridas no período citado. O surgimento destas novidades fez com que novos hábitos fossem incorporados ao cotidiano das pessoas. E estes hábitos iam desde o aumento do consumo de alimentos industrializados, estimulado pelo grande fluxo de mercadorias, que passaram a ser conservadas e transportadas de forma mais rápida, até o acesso aos meios de comunicação “[...] à educação, à cultura e à informação [...]”, o que, de alguma forma, possibilitou “[...] que ideias científicas saíssem de seus círculos e percorressem, mesmo que com pouco entendimento, um longo caminho”, chegando ao conhecimento de um número maior de pessoas.<sup>157</sup>

As mudanças ocasionadas pelos avanços tecnológicos e científicos exigiram dos indivíduos uma nova forma de convívio social. Na busca de formas de perceber e “[...] explicar esse novo quadro de coisas”<sup>158</sup> ocorreram mudanças na forma de pensar que, por sua vez, tiveram desdobramentos no campo das artes. Como observou Ramos, o que foi considerado novo surgiu “[...] com diferentes

---

<sup>154</sup> RAMOS, Ricely de A. *Música Viva e a nova fase da modernidade musical brasileira*. Dissertação de mestrado, São João Del Rei, UFSJ, 2011.

<sup>155</sup> Idem, p. 32.

<sup>156</sup> Idem, p. 30.

<sup>157</sup> Idem, p. 31.

<sup>158</sup> Idem, ibidem

formas de sentidos e sensações, com a constante presença daquilo que era considerado como moderno, ou que estava relacionado ao progresso”.<sup>159</sup>

Como lembra esta mesma autora, o historiador Eric Hobsbawm ao analisar a produção artística da *Belle époque* no período compreendido entre 1870 a 1914, observou que ele foi “[...] o ponto que melhor representou a crise de identidade – gerada por todas estas mudanças – vivida pela burguesia [...]”.<sup>160</sup> Esse teria sido, segundo essa conclusão, um período crítico da perda de referenciais nos âmbitos das artes e também de seu público, o que implicou na busca pela experimentação e pelo novo no campo da produção artística.<sup>161</sup>

Naquele contexto, essa produção incorporou os elementos modernos e industrializados os quais já haviam sido assimilados pelas grandes cidades fazendo parte do seu cotidiano.<sup>162</sup> Desta maneira, a evolução tecnológica e das transformações filosóficas serviram como parâmetros para a produção artística, colocando aos indivíduos uma necessidade de diferenciar o velho do novo, e, segundo Ramos, diante também da necessidade de construção de uma nova linguagem que respondesse a esses anseios.<sup>163</sup>

De acordo com Frederick R. Karl, citado por Ramos,<sup>164</sup>

Usando a língua moderna, em vez de usar a língua da antiguidade, o escritor exprime mais do que igualdade. Ele pressupõe que o mundo progrediu, e que um mundo em progresso necessita de novos modos de expressão. Essas mudanças na língua ligam-se a vagarosas mudanças dos modos de percepção, verdadeiros terremotos culturais.<sup>165</sup>

Como bem observa este autor, a busca desta nova linguagem estava “atrelada a uma mudança de percepção, de compreensão da arte e também da sociedade. As novas formas de linguagem apresentaram, ou representaram a “[...] caracterização da nova consciência que se formava”.<sup>166</sup>

<sup>159</sup> Idem, ibidem.

<sup>160</sup> Idem, p. 32.

<sup>161</sup> Idem, ibidem.

<sup>162</sup> Idem, ibidem.

<sup>163</sup> Idem, ibidem.

<sup>164</sup> Ver: KARL, Frederick R. **O moderno e o modernismo – A Soberania do Artista 1885 1925**. Trad. Henrique Mesquita. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1988.

<sup>165</sup> KARL apud RAMOS, Ricely de A. **Música Viva e a nova fase da modernidade musical brasileira**, op. cit. p. 32.

<sup>166</sup> RAMOS, Ricely de A. **Música Viva e a nova fase da modernidade musical brasileira**, op. cit. p. 32.

Essa mudança na linguagem, na percepção e na consciência manifestou-se nas produções artísticas, dentre as quais podemos destacar, a utilização da máquina como inspiração, como fizeram os adeptos do futurismo; a ênfase nas formas geométricas para compor representações, como no cubismo; o sonho e o próprio inconsciente como inspiração, características do surrealismo e a composição e o emprego de novas combinações harmônicas na música.<sup>167</sup>

Novas linguagens foram experimentadas na música resultando em diferentes estéticas. No seu *Música da modernidade: origens da música do nosso tempo*,<sup>168</sup> J. Jota de Moraes expõe o que seriam as peculiaridades desse período de transformações chamado por ele de modernidade, que compreende o início do século XX:

A modernidade definiu-se não como um período de um único estilo geral caracterizador da época, mas como o de vários estilos e, em algumas de suas instancias, o de várias linguagens.<sup>169</sup>

Na visão deste autor, esse foi o período em que ocorreram transformações significativas no âmbito musical no qual o experimentalismo fez parte de uma concepção artística que recorria ao novo e ao diferente. A modernidade, como observou Moraes, foi a época das tentativas de criação dos novos estilos, como por exemplo, o neoclassicismo, e dos novos sistemas composicionais, como o dodecafonismo.<sup>170</sup>

Obviamente, esse período de transformações não se caracteriza como uma ruptura radical com os antigos sistemas de valores relacionados à produção das artes. Moraes argumenta acertadamente que tentar definir “[...] onde termina a música romântica e onde começa a música moderna [...]” é correr o risco de encobrir “[...] toda uma gama de variáveis e de contradições que não se acomodam aos rótulos predeterminados”, o que fatalmente contribuiria para deixar “[...] de lado ora compositores, ora tendências inteiras cujas propostas transcendem aos quadros históricos estritos”.<sup>171</sup>

---

<sup>167</sup> Idem, p. 32.

<sup>168</sup> MORAES, J. Jota de. **Música da modernidade: origens da música do nosso tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 11.

<sup>169</sup> Idem, p. 13.

<sup>170</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>171</sup> Idem, p. 11.

Ramos parece compartilhar essa ideia, ou seja, ela considera a trajetória da arte musical para observar as transformações que nela ocorrem, pois acredita que as novas

[...] formas de pensar e conceber a música passaram, sim, por um caminho no qual novidades foram feitas, introduzidas e digeridas de forma a dar espaço a outras alterações, que surgiriam em um contínuo.<sup>172</sup>

O termo “contínuo”, utilizado pela autora, sugere a ideia de que, além da transformação na produção musical ter sido gradual, ela pode não ter ocorrido da mesma maneira em todos os lugares, ou ainda pode até nem ter ocorrido, contribuindo para a coexistência de uma variedade de estilos e sistemas composicionais.

Ramos cita Eric Hobsbawm,<sup>173</sup> Francisco Carlos Teixeira da Silva<sup>174</sup> e Nicolau Sevcenko<sup>175</sup> como autores que analisaram as transformações ocorridas nesse período, marcado pela revolução tecnológica, guerras e conflitos, e também pela transição da *Belle Époque* para um “tempo de incertezas”. Podemos incluir nesta lista o nome do historiador Carl E. Schorske que, em seu livro *Viena fin-de-siècle: política e cultura* apresenta, o resultado de seu trabalho sobre as transformações ocorridas na Europa nos finais do século XIX, um contexto em que algumas manifestações artísticas já prenunciavam o que viria tomar corpo algumas décadas depois, já no século XX.<sup>176</sup>

O contexto analisado por Schorske, como ele próprio sugere, também foi influenciado pelas transformações no âmbito social, econômico, científico, cultural e político, e representou uma tentativa de rompimento com o passado; ou seja, nesse período que antecedeu à virada para o século XX, surgiu

<sup>172</sup> RAMOS, Ricely de A. **Música Viva e a nova fase da modernidade musical brasileira**, op. cit., p. 33.

<sup>173</sup> HOBBSAWN, Eric. **Era dos Extremos: O breve século XX: 1914- 1991**. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995; HOBBSAWN, Eric. **A Era dos Impérios 1875-1914**. Trad. Sieni Maria Campos e Yolanda Steidel de Toledo. Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1998.

<sup>174</sup> SILVA, Francisco Carlos Teixeira da (org.). **O Século Sombrio: Uma História Geral do Século XX**. Rio de Janeiro: Elsevier/Campus, 2004.

<sup>175</sup> SEVCENKO, Nicolau. **A Corrida para o Século XXI: No Loop da Montanha Russa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

<sup>176</sup> Ver também sobre esse assunto o trabalho de Arno Mayer sobre a relação entre aquilo que o autor chama de “culturas oficiais” e a vanguarda. No período compreendido entre 1848 e 1914, a Europa conheceu os “[...] movimentos modernistas dissidentes nas artes, assim como nas igrejas e escolas superiores [...]”, os quais faziam frente às “culturas oficiais”, que por sua vez, muito embora espelhassem “[...] nitidamente a perseverança tenaz das sociedades civis e políticas pré-industriais [, ] na forma, conteúdo e estilo, os artesanatos da alta cultura continuavam ancorados e envolvidos em convenções que transmitiam e celebravam tradições defensoras da antiga ordem”. MAYER, Arno J. **A força da tradição: a persistência do Antigo Regime (1848-1914)**. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das letras, 1987, p. 187.

uma sociedade que se autodenominava moderna, expressão esta que passou a ser utilizada não mais como oposição ao antigo, mas com a finalidade de proclamar uma independência em relação ao passado. Como observado por Schorske:

Nos últimos cem anos, porém, o 'moderno' serve-nos para diferenciar nossas vidas e nossos tempos de tudo o que precedeu, de toda história enquanto tal. A arquitetura moderna, a música moderna, a filosofia moderna, a ciência moderna – todas se definem não a partir do passado, e na verdade nem contra o passado, mas em independência do passado.<sup>177</sup>

Como já mencionado, a ocorrência de uma ruptura total e abrupta, com a finalidade de inaugurar o novo, independente do passado, pode ser questionada dado às circunstâncias em que as artes são criadas. Isto significa dizer as artes são produzidas dentro de um determinado ambiente cultural no qual coexistem gerações diferentes de artistas, de diferentes origens e formações, dialogando entre si, com diferentes pensamentos e concepções estéticas.<sup>178</sup> Além disto, Ângela de Castro Gomes acertadamente observou que o modernismo, enquanto um conjunto de ideias renovadoras, não significou uma ruptura radical com outras tradições culturais, e isto porque

[...] quer por vinculação, quer por ruptura, os intelectuais estão sempre ligados ao patrimônio de seus antecessores, ao “estoque” de trabalhos que integra o manancial simbólico que irão sustentar ou transformar com maior ou menor intensidade.<sup>179</sup>

Em alguns casos talvez a intenção do indivíduo fosse mais complexa do que a de declarar uma total independência em relação ao passado. Mesmo o compositor austríaco Arnold Schönberg, um dos nomes de referência da música moderna e questionou os parâmetros da música tonal desenvolvendo o serialismo e a técnica composicional dos doze tons (o dodecafonismo) neste novo ambiente, não pretendeu romper com o conceito de tonalidade tradicional, mas sim expandi-lo.<sup>180</sup>

<sup>177</sup> SCHORSKE, Carl E. **Viena fin-de-siècle: política e cultura**. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das letras, 1990, p. 13.

<sup>178</sup> Como nos lembra Ramos, a análise de Arnaldo Contier sugere que a metodologia proposta por músicos ligados ao movimento futurista não esteve muito afastada de uma tradição, apresentando “[...] traços tanto românticos quanto modernistas”. RAMOS, Ricely de A. **Música Viva e a nova fase da modernidade musical brasileira**, op. cit., p. 35.

<sup>179</sup> GOMES, Ângela de Castro. Essa gente do Rio... os intelectuais cariocas e o modernismo. In: **Revista estudos Historicos**. vol. 6.n.11.1993.p. 66.

<sup>180</sup> Como sublinhou Carlos Kater, o dodecafonismo surgiu a partir da sistematização de Arnold Schönberg, por volta de 1923, “[...] com a finalidade de organizar procedimentos da composição atonal, gerando nova ordem

O musicólogo Jean-Jacques Nattiez em seu trabalho *Tonal/Atonal*, faz uma análise sobre os conceitos tonalidade, tom, tonal e atonal, e apresenta uma definição sobre tonalidade como sendo um sistema relacional entre acordes, notas, notas e acordes, fundamentado em um tipo de atração exercida por uma nota principal, ou seja, trata-se de um sistema hierarquizado.<sup>181</sup>

Sobre o conceito atonal, que por vezes é atribuído à técnica elaborada por Schönberg, Nattiez faz uma referência a uma relação conflituosa estabelecida entre os compositores da Escola de Viena e seus detratores, ocorrida por ocasião do desenvolvimento de novas técnicas musicais, entre elas o dodecafonismo do compositor austríaco. Segundo o musicólogo, o termo “atonal” não foi empregado e nem proposto por compositores como Schönberg e Berg, mas sim por pessoas que entendiam a música composta a partir desse sistema e que utilizavam uma nova linguagem, como uma espécie ou categoria de “não música”. Berg observou que o termo atonal

[...] chegou a designar, coletivamente, a música da qual não somente se afirmava que não possuía centro harmônico [...], mas igualmente aquela privada de todos os outros atributos musicais como o melos, o ritmo, a forma parcial e geral; tanto que o termo refere-se hoje em dia, a uma música que é uma não música.<sup>182</sup>

A partir desta visão, pode-se dizer que a intenção de Schönberg foi expandir o conceito tradicional de tonalidade, mencionado anteriormente, elaborando um sistema composicional também fundamentado pela relação entre as notas, porém, descentralizado e no qual as notas não estariam submetidas a uma nota principal. Arnold Schönberg escreveu em seu *Tratado de Harmonia*, 1911, referindo-se ao conceito de “pantonalidade”: “[...] com este termo queremos nos referir às relações recíprocas dos doze sons entre si [...]”, e concluiu: “[...] é fácil imaginar que o conceito de tonalidade pode ser alargado até englobar todas as combinações sonoras”.<sup>183</sup>

O trabalho de Arnold Schönberg repercutiu no ambiente cultural daquele período influenciando outros compositores e artistas que logo divulgariam a

---

e coerência ao discurso musical”. KATER, Carlos. **Música Viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade**. São Paulo: Musa Editora: Atravez, 2001, p. 103.

<sup>181</sup> NATTIEZ, Jean-Jacques. *Tonal/Atonal*. In: **Enciclopédia Einaudi**, Vol. 3. (Artes/Tonal-Atonal). Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984, p. 336.

<sup>182</sup> BERG apud NATTIEZ, Jean-Jacques. *Tonal/Atonal*, op. cit., p. 344.

<sup>183</sup> SCHÖENBERG apud NATTIEZ, Jean-Jacques. *Tonal/Atonal*, op. cit., p. 345.

técnica dodecafônica no Brasil, como foi o caso do flautista alemão e fundador do grupo Música Viva, Hans-Joachim Koellreutter, que chegou ao país por volta da década de 1930, personagem este ao qual nos remeteremos no momento oportuno.

Como vimos, os finais do século XIX e primeiras décadas do século XX foram marcados na Europa pelas transformações no âmbito social e artístico caracterizadas pela inserção de novas linguagens e pelo experimentalismo. No Brasil, logo pela década de 1910 podemos ler um excerto de um artigo de Monteiro Lobato que faz com que tenhamos uma ideia da reação de alguns grupos sobre as inovações que estavam em curso no campo das artes:

Sejamos sinceros: futurismo, cubismo, impressionismo e “tutti quanti” não passam de outros tantos ramos da arte caricatural. É a extensão da caricatura onde não havia até agora penetrado.<sup>184</sup>

Em 1917, Lobato publicou esse texto no jornal paulista *O Estado de São Paulo*, periódico em que exercia a função de crítico de arte e neste artigo ele referia-se especificamente à exposição da pintora Anita Malfati, inaugurada em 12 de dezembro daquele ano. O artigo era uma dura crítica à nova linguagem<sup>185</sup> adotada pela pintora, cujos traços, que se aproximavam do cubismo, foram os responsáveis por chocar o público e despertar a ira dos críticos especializados no assunto, como ocorreu com Lobato, que a considerou uma das manifestações da “arte caricatural” que se expandia naqueles tempos.<sup>186</sup>

Nesse período, alguns intelectuais brasileiros já tinham conhecimento da agitação cultural que vinha ocorrendo na Europa desde os finais do século XIX, tal como Oswald de Andrade, que havia retornado da Europa divulgando no Brasil as ideias do futurismo.<sup>187</sup> Essa agitação tomou conta do ambiente de produção artística brasileiro resultando em um movimento de contestação e libertação dos antigos cânones que balizavam a criação das artes.<sup>188</sup>

A crítica de Lobato mobilizou alguns intelectuais, artistas e escritores em defesa de Anita Malfati, dentre eles o mesmo Oswald de Andrade, que publicou

<sup>184</sup> LOBATO apud NEVES, José Maria das. **Música contemporânea brasileira**. SP: Ricordi brasileira, 1ª Ed. 1981, p. 31

<sup>185</sup> Por linguagem entendemos aqui, tal como Nicolau Sevcenko, “todo um sistema de produção de significados e de interação comunicativa”, não se restringindo a linguagem, portanto, ao domínio oral ou escrito das palavras. Ver SEVCENKO, Nicolau. Transformações da linguagem e advento da cultura modernista no Brasil. In: **Estudos Históricos**. Vol.6, n. 11, 1993, p. 78.

<sup>186</sup> NEVES, José Maria das. **Música contemporânea brasileira**, op. cit. p. 31.

<sup>187</sup> Idem, ibidem.

<sup>188</sup> Idem, ibidem.

um artigo no *Jornal do Comércio* denunciando “[...] o atraso do meio artístico paulistano”.<sup>189</sup> Essa divergência, segundo Elizabeth Travassos,

[...] preludia a Semana ao levar ao conhecimento de um público mais amplo, por meio da crítica jornalística, a nova maneira de codificar diferenças por ventura percebidas na produção artística, que passam a ser interpretadas como sinais de modernização.<sup>190</sup>

Dessa forma, toda discussão sobre a estética a ser adotada na produção das artes foi amplamente divulgada através dos meios de comunicação da época, como o jornal. O público que tinha acesso a esses meios, sobretudo aquele envolvido com as discussões no âmbito das artes, passou a interpretar eventuais diferenças presentes na produção artística como um sinal de modernização. Essa discussão antecedeu a Semana de Arte Moderna, que ocorreria pouco tempo depois. Travassos apresenta o quadro que se desenhou por aqueles dias:

O episódio catalisou, artistas, poetas e jornalistas, a maioria deles jovens, em torno da ideia de celebrar o Centenário da Independência, cujos festejos oficiais estavam em preparação, colocando na cena cultural a polarização entre modernos – chamados genericamente de “futuristas” – e “passadistas”.<sup>191</sup>

As mudanças na concepção das artes, decorrentes das transformações ocorridas na sociedade em finais do século XIX, também aconteceram no Brasil tornando-se evidentes nas duas primeiras décadas do século XX. O alvoroço causado pela exposição de Malfati logo se tornou público através da publicação em jornais das discussões entre escritores que se posicionaram de forma contrária à arte desta artista, como foi o caso de Monteiro Lobato e Oswald de Andrade.

Não demorou muito para que, também no Brasil, o termo moderno fosse associado ao novo, ao experimental, fazendo com que a ele fosse associado o termo “futurista”,<sup>192</sup> enquanto que aos contrários às inovações que foram propostas

<sup>189</sup> TRAVASSOS, Elizabeth. **Modernismo e música brasileira**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000, p. 18.

<sup>190</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>191</sup> Idem, p. 19.

<sup>192</sup> Como já observado, o termo “futurista” era usado de forma genérica para designar o novo, um “tempo de inícios”, não se relacionando necessariamente ao movimento futurista engendrado na Europa no início do século XX. Ver sobre o futurismo: RAMOS, Ricely de A. **Música Viva e a nova fase da modernidade musical brasileira**. Dissertação de mestrado, São João Del Rei, UFSJ, 2011, p. 33. E também: MORAES, J. Jota de. **Música da modernidade: origens da música do nosso tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 33.

pelos modernos, restou o rótulo de “passadista”. Como sublinhou Neves, nessa busca por uma renovação no campo das artes e pelo emprego de novas linguagens, sempre em oposição aos antigos paradigmas que definiam o ambiente cultural do período, o grupo formado por intelectuais simpatizantes do modernismo utilizava o termo “futurista” como uma bandeira de guerra. Na visão deste autor, sua função era a de

[...] mostrar aos que acompanhavam a grande polêmica entre os jovens escritores e a crítica tradicionalista que, aceitando o título de futuristas, aqueles jovens pretendiam apenas defender a liberdade de expressão e a modernização das linguagens artísticas, sem com isto jurar fidelidade à nova estética europeia.<sup>193</sup>

Desta forma, o termo “futurista” passa a designar o “revolucionário” e o “[...] defensor da causa do modernismo”.<sup>194</sup> De fato, o movimento modernista no Brasil também enfatizava a necessidade de uma renovação no campo das artes e no ambiente cultural como um todo, tal como vinha ocorrendo em países europeus.

Travassos considera que o movimento modernista foi marcado por duas fases, sem datas definidas, que se diferenciaram em função de pressupostos e formas de atuação. A primeira se caracterizava pela busca por uma atualização estética e o combate contra o que à época se chamava “passadismo” o que, segundo a autora, seria “[...] representado grosso modo pelo romantismo, na música, e pelo parnasianismo, na poesia”.<sup>195</sup> A segunda fase, por sua vez, “[...] enfatiza a preocupação com a realidade brasileira” e introduz o tema da constituição da nação nas discussões culturais e estéticas, “[...] gerando uma mudança de tom que fará com que, mais tarde, se fale de modernismo nacionalista”.<sup>196</sup> A essa altura, observa Travassos, não se tratava mais apenas de romper com o velho, mas de definir as bases para a construção de uma arte que fosse apropriada aos novos tempos.<sup>197</sup> Como conclui esta autora, “[...] a fase construtivista alterou o posicionamento com relação ao passado, transmutado numa tradição brasileira embrionária e desconhecida dos artistas”.<sup>198</sup>

<sup>193</sup> NEVES, José Maria das. **Música contemporânea brasileira**, op. cit., p. 33.

<sup>194</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>195</sup> TRAVASSOS, Elizabeth. **Modernismo e música brasileira**. op. cit., p. 19.

<sup>196</sup> Idem, p. 21.

<sup>197</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>198</sup> Idem, *ibidem*.

Na primeira fase de oposição e tentativas de rompimento com a tradição, acima mencionada, foi eleito na música, como principal alvo de ataques e críticas, o compositor romântico Carlos Gomes. Suas obras foram combatida, e o autor de *Il Guarany* passou “[...] de maior glória da música brasileira [...] [a] emblema do passado”,<sup>199</sup> estendendo a crítica, particularmente à temática nativista por ele empregada. Exemplos desta postura são as palavras de Paulo Prado publicadas na *Revista do Brasil* em 1924: “[...] ficamos nas óperas de Carlos Gomes, de um *italianismo de realejo*, que totalmente ignorou a inspiração social e folclórica da nossa etnografia”.<sup>200</sup> [grifo nosso] “Italianismo de realejo” é, sem dúvida, uma expressão pejorativa que desqualifica a obra de Carlos Gomes como indigna de ser vista como arte e como representativa daqueles novos tempos.

De acordo com Ângela de Castro Gomes, este movimento renovador das artes iniciou-se, em termos cronológicos, antes mesmo da

[...] própria constituição do termo “modernista”, sendo integrado por intelectuais que, inclusive, poderiam discordar das idéias “modernistas”, inicialmente chamadas também de “futuristas” [...].<sup>201</sup>

Para além deste fato, ainda segundo esta historiadora, não se pode deixar de levar em consideração que se o modernismo teve inicialmente um ponto chave de união, ele acabou por cindir-se em vários grupos de intelectuais, dando origem a diferentes “modernismos”.<sup>202</sup> O próprio Mário de Andrade nos legou um testemunho neste sentido, quando numa conferência proferida no Itamarati (1942) evocou a forma como o modernismo era feito de “[...] deslocamentos no tempo, no espaço e na mente [...]”,<sup>203</sup> e de acordo com os grupos que se articulavam em diferentes locais e se apropriavam de maneiras peculiares das novas ideias. Segundo ele,

Salões, festivais, bailes célebres, semanas passadas em grupos nas fazendas opulentas, semanas santas pelas cidades velhas de Minas, viagens pelo Amazonas, pelo Nordeste, chegadas à Bahia, passeios constantes em Sorocaba, Parnaíba, Itú [...] Doutrinários, na ebridez de mil e um teorias, salvando o Brasil, inventando o mundo [...].<sup>204</sup>

<sup>199</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>200</sup> PRADO apud TRAVASSOS, Elizabeth. **Modernismo e música brasileira**, op. cit., p. 22. Nesta coluna Del Picchia assinava com pseudônimo “Helios”.

<sup>201</sup> GOMES, Ângela de Castro. *Essa gente do Rio... os intelectuais cariocas e o modernismo*, op. cit., p. 66.

<sup>202</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>203</sup> Idem, p. 70.

<sup>204</sup> Idem, *ibidem*.

Aos poucos, como se pode ver, se formou o ambiente que em 1922 serviu como palco para a Semana de Arte Moderna, evento este que uma determinada memória cristalizou como marco simbólico do modernismo brasileiro, ainda que no seu contexto de emergência esta ideia de um movimento unívoco e homogêneo, que tal memória cristalizou, inexistisse. Este debate renovador, por sua vez, e segundo ainda Ângela de Castro Gomes, não apenas começou antes de 1922 como permitiu o envolvimento de intelectuais filiados a outras tradições, “[...] isto é, intelectuais que não teriam na Semana seu evento fundador [...]”. [grifo no original]<sup>205</sup> Mas, de forma gradativa, o grupo modernista de São Paulo foi se auto definindo e criando para si uma aura de liderança e ineditismo e um monopólio de consagração que persistiu a ponto de a evocação do modernismo remeter, por longo tempo e de maneira direta, a 1922 e a São Paulo.

Em 1921, o modernismo em São Paulo contaria com adeptos tais como Mário de Andrade, Menotti del Picchia, Guilherme de Almeida, Agenor Barbosa, Plínio Salgado, Oswald de Andrade, Cândido Mota Filho, Sérgio Miliet, nomes relacionados à literatura; Anita Malfati, Di Cavalcanti, Vicente do Rego Monteiro, John Graz e Victor Brecheret, nas artes plásticas. Também compuseram esta lista o arquiteto Antonio Moya e Armando Pamplona, cuja área de interesse era o cinema.<sup>206</sup> Nesse mesmo ano, Oswald de Andrade escreveu um artigo com o nome *O meu poeta futurista*, no qual elegeu Mário de Andrade a grande personalidade daquele movimento reiterando uma imagem construída naquele contexto que o revestiu, como sublinha Neves, do papel de porta-voz do grupo.<sup>207</sup>

Ainda naquele ano, antecedendo os festejos do centenário de Independência, o grupo nascido e desenvolvido em São Paulo demonstrou preocupações com a difusão do movimento em âmbito nacional. Uma viagem para o Rio de Janeiro foi organizada com o intuito de divulgar e conquistar a juventude intelectual do país, como argumenta Neves. A viagem foi denominada de “bandeira”,

<sup>205</sup> Idem, p. 66. Ângela de Castro Gomes conclui, desta maneira, que a Semana de Arte Moderna teve um efeito simbólico e também normativo ao reunir homens e textos em torno de uma designação e isto porque um evento fundador, para a história dos intelectuais, “[...] ao marcar uma geração, delimita os contornos de um meio intelectual, mesmo que a evolução posterior de seus integrantes siga caminhos muito mais diferenciados [...]”.

<sup>206</sup> Ver NEVES, José Maria das. **Música contemporânea brasileira**, op. cit., p. 34.

<sup>207</sup> Idem, p. 35. Sobre este papel de Mário de Andrade como elo da intelectualidade moderna, que foi ressaltado na ocasião e posteriormente, Ângela de Castro Gomes observa que ele só vem “[...] potencializar a visibilidade do movimento em São Paulo [...]”, mas que não serve como referência para pensarmos os diferentes modernismos que emergiram em diferentes partes do país como, por exemplo, no Pará e no Rio de Janeiro. GOMES, Ângela de Castro. *Essa gente do Rio... os intelectuais cariocas e o modernismo*, op. cit., p. 72.

referência aos movimentos de conquista territorial associados aos paulistas dos séculos XVI e XVII.<sup>208</sup> Menotti Del Picchia assim relatou o evento na sua coluna no *Correio Paulistano*:

Os paulistas, renovando as façanhas dos seus maiores, reeditam, no século da gasolina, a epopéia das 'bandeiras'.[...]  
 Anteontem partiu para o Rio a primeira bandeira futurista. Mário de Andrade – o papa do novo credo -, Oswald de Andrade, o bispo, e Armando Pamplona, o apóstolo, foram arrastar o perigo de todas as lanças, morriões, guantes, lorigas, inclusive murzelos e rocinantes do parnasianismo ainda vitorioso na terra do defunto Sr. Estácio de Sá. [...] A bandeira futurista terá que afrontar os megatérios, os bizontes, as renas da literatura pátria, toda a fauna antiluviana que ainda vive, por um milagroso anacronismo...<sup>209</sup>

De acordo com Ângela de Castro Gomes, a imagem da "bandeira" paulista, construída por Del Picchia, tem como alvo o fato de o Rio ser o espaço da Academia Brasileira de Letras e o reduto dos parnasianos e simbolistas, sem contar que do “grupo boêmio” da Rua do Ouvidor, o que revestia a cidade de um *ethos* e de uma forma de expressão intelectuais próprios contra os quais essa “bandeira” investia de forma incisiva. Além disto, não se pode deixar de levar em conta que, desde 1920, o *Correio Paulistano*, através de Del Picchia, movia verdadeira campanha “contra” a cidade do Rio de Janeiro que, em função do anteriormente mencionado, era vista como reduto do conservadorismo e da tradição. Segundo esta mesma autora,

viajar para a Capital Federal era mesmo cutucar a onça da “cultura estabelecida”, mesmo porque as vinculações dos intelectuais cariocas às tradições de sua cidade eram complexas e, se não excluía desafios e conflitos, não comportavam a “radicalidade” paulista.<sup>210</sup>

No Rio de Janeiro, o grupo que compôs a “bandeira futurista” encontrou aliados à ideia de inovação no campo das artes. O grupo modernista carioca contava como nomes tais como os de Ribeiro Couto, Manuel Bandeira, Renato de Almeida, Ronald de Carvalho, Álvaro Moreira, Sérgio Buarque de

<sup>208</sup> NEVES, José Maria das. **Música contemporânea brasileira**, op. cit. p. 35. Sobre um questionamento da construção do mito do bandeirante ver: MONTEIRO, John Manuel, **Negros da terra: índios e bandeirantes nas origens de São Paulo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

<sup>209</sup> PICCHIA apud NEVES, José Maria das. **Música contemporânea brasileira**, op. cit., p. 35.

<sup>210</sup> GOMES, Ângela de Castro. *Essa gente do Rio... os intelectuais cariocas e o modernismo*, op. cit., p.68.

Holanda <sup>211</sup>, mas também com outros tais como Emílio de Menezes e Bastos Tigre, membros do grupo boêmio da cidade, admirados por Oswald de Andrade, que os levou a São Paulo para realizar as Conferências Ilustradas “perante uma assistência que reúne o meio intelectual da cidade, desde os mais jovens, até os mais consagrados como Monteiro Lobato, nas quais foram muito bem sucedidos”.<sup>212</sup>

Por essa época, também, Heitor Villa-Lobos figurava como o primeiro músico a interessar ao grupo modernista, sendo que a execução de algumas de suas obras já havia causado uma reação da crítica semelhante ao caso de Anita Malfati.<sup>213</sup> Buscando suas fontes de inspiração de um lado, no popular, e de outro no “nacional”, que via como a representação do retrato do Brasil, Villa Lobos poderia ser definido como um artista que sintetizava e vivia a teia de contradições sócio culturais do seu tempo. Em função disto, ele foi constantemente acusado de “[...] debussyano e de prolífico produtor de vulgaridades disformes, sem pé nem cabeça [...]” pelos “[...] porta-vozes da cultura musical acadêmica”, isto é, pelas elites herdeiras das culturas oficiais da *Belle Époque*.<sup>214</sup> Num outro diapasão, ele era visto, entre os modernistas, como o *bom selvagem*, na expressão cunhada por Arnaldo Contier.<sup>215</sup>

Em 1922, por já haver internalizado traços essenciais do modernismo em algumas de suas obras, Villa Lobos foi convidado por Graça Aranha a se apresentar no Teatro Municipal de São Paulo, durante a realização da Semana de Arte Moderna, nos dias 13, 15 e 17 de fevereiro, levando com ele artistas eruditos identificados com os traços modernos de sua linguagem. Dos seis compositores que se apresentaram na Semana, apenas um era brasileiro -Villa Lobos - e, durante a Semana, foram tocadas vinte de suas obras,

<sup>211</sup> NEVES, José Maria das. **Música contemporânea brasileira**, op. cit., p. 36.

<sup>212</sup> GOMES, Angela de Castro. Essa gente do Rio... os intelectuais cariocas e o modernismo, op. cit., p. 60. O que queremos destacar aqui é que o modernismo esteve longe de ser um movimento capaz de agregar um grupo homogêneo de intelectuais tanto no Rio quanto em São Paulo ou em qualquer outro lugar em que emergiu.

<sup>213</sup> NEVES, José Maria das. **Música contemporânea brasileira**, op. cit., p. 36.

<sup>214</sup> TRAVASSOS, Elizabeth. **Modernismo e música brasileira**, op. cit., p. 28.

<sup>215</sup> CONTIER, Arnaldo D., Villa Lobos: o selvagem da modernidade. In: **Revista de História**. N. 135. Segundo semestre de 1996, p. 108.

Todas escritas no período de 1914 a 1921... Ou seja, o único compositor brasileiro convidado para esse Festival, não escreveu nenhuma obra sob encomenda para a ocasião. O repertório villalobiano harmonizava-se, em linhas gerais, com as tendências do gosto dominante: traços clássico-românticos e simbolistas. Somente algumas combinações rítmicas ou melódicas, inseridas nos trechos de algumas peças, causaram um certo desconforto nos ouvintes ainda não acostumados com os ruídos do modernismo.<sup>216</sup>

Vê-se, assim, que as peças de Villa Lobos, apresentadas na ocasião e harmonizadas com “traços clássico-românticos e simbolistas”, como afirma Contier, apontam para as contradições a que vimos nos referindo, pois denotavam um forte diálogo do seu autor com os artistas franceses tão reverenciados pelas elites dominantes da *Belle Époque*. Aliás, muitas de suas obras levavam títulos franceses, a exemplo de *Lune d'octobre* e *Jouis sans retard, car vite s'écoule la vie*.<sup>217</sup>

A parte esta questão das contradições, que emerge de maneira exemplar no caso de Villa Lobos, mas não apenas nele, não se deve desconsiderar o fato de que a Semana de Arte Moderna serviu para divulgar e enfatizar o surgimento de um espírito renovador contrário à concepção de arte vigente naquele período. A Semana também representou uma oportunidade para que esses artistas e intelectuais reivindicassem maior participação na política nacional. Segundo André Egg, o evento

[...] Consistiu em uma série de conferências, exposições, concertos e eventos literários realizados em comemoração ao centenário da Independência do Brasil. A Semana foi também uma manifestação dos intelectuais contra sua marginalização política, afastados que eram do Estado durante a república liberal, e contra a visão da música como atividade inútil que servia ao lazer esporádico da burguesia. Mário de Andrade foi um dos organizadores e participou ativamente da programação do evento, que visava o rompimento com a tradição acadêmica, atualizando as técnicas de criação artística. [...] O único compositor brasileiro a ter obras executadas foi Heitor Villa-Lobos.<sup>218</sup>

<sup>216</sup> Idem, ibidem. Como nos mostra Neves, no “[...] primeiro concerto, Villa-Lobos apresenta sua ‘Sonata nº 2’ para violino e piano, o ‘Trio de cordas nº 2’, a ‘Valsa Mística’, a ‘Camponesa Cantadeira’, a ‘A Fiandeira’ e as ‘Três Danças Africanas’, todas para piano, obras compostas entre 1914 e 1919; no segundo concerto, a 17 de fevereiro, são tocados o ‘3º Trio de Cordas’, as ‘Historietas’ para canto e piano (sobre poemas de Ronald de Carvalho), a ‘2ª Sonata’ para violino e piano e o ‘Quarteto Simbólico’ para flauta, saxofone, celesta, harpa e coro feminino oculto, composto entre 1914 e 1921”. NEVES, José Maria das. **Música contemporânea brasileira**, op. cit., p. 37.

<sup>217</sup> CONTIER, Arnaldo D., Villa Lobos: o selvagem da modernidade. In: **Revista de História**. N. 135. Segundo semestre de 1996, p. 108.

<sup>218</sup> EGG, André. **O debate no campo do nacionalismo musical no Brasil dos anos 1940 e 1950: o compositor Guerra-Peixe**. Dissertação de Mestrado, UFPR. 2004, p. 11.

As conferências proferidas no Teatro Municipal, em São Paulo, foram recebidas pelo público presente com espanto, como uma reação ao radicalismo de seus participantes, que, como enfatiza Neves, destruiu

[...] com a mesma tranquilidade o grande gênio da arquitetura e da escultura colonial brasileira, o Aleijadinho, e aquele que era considerado o símbolo mesmo da música erudita brasileira, Carlos Gomes, além de grandes nomes da literatura nacional, sobretudo os poetas parnasianos.<sup>219</sup>

De fato, toda a tensão ocasionada pelas conferências favoreceu para que o restante das apresentações fosse recebido pelo público presente com receio e indignação, mesmo no caso de Heitor Villa-Lobos que, como dito, em boa medida se harmonizava com as tendências do gosto dominante, e esta situação fez com que a ele fosse atribuído o rótulo de “[...] futurista incompreensível”.<sup>220</sup>

Elizabeth Travassos não nos deixa esquecer o fato de que o modernismo musical no Brasil surge com sua força de combate amortecida, uma vez que, mesmo notando-se as “[...] descontinuidades técnicas e estilísticas [...] na produção do início do século [...]”, é possível incluí-la no “[...] eixo dos esforços nacionalizadores que têm início em meados do século XIX”,<sup>221</sup> ou seja, no período de florescimento de algumas tendências artísticas, como o romantismo musical. Na mesma época, na Europa, as tendências vanguardistas propunham e efetivavam o rompimento com o sistema tonal empregando a politonalidade e o dodecafonismo. A autora conclui, que, nesse sentido, o evento dos modernistas brasileiros parecia desatualizado musicalmente com relação aos círculos modernistas de Paris e Viena, os quais já discutiam o emprego dessas novas linguagens.<sup>222</sup> Mesmo assim, a bandeira de luta se erguia contra uma certa tradição que até então regia a produção das artes.

Dessa forma, a Semana de Arte Moderna passou a servir como parâmetro para qualificar a produção artística e, sobretudo os compositores e com isto sua qualificação e legitimação passaram a depender da “[...] maior ou menor

---

<sup>219</sup> NEVES, José Maria das. **Música contemporânea brasileira**, op. cit., p. 36.

<sup>220</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>221</sup> TRAVASSOS, Elizabeth. **Modernismo e música brasileira**, op. cit. p. 24.

<sup>222</sup> Idem, p. 26.

proximidade de suas obras com os ideais desse *marco zero*, dividindo os períodos históricos em antes e depois da Semana”. [grifo nosso]<sup>223</sup>

A palavra de ordem certamente era inovação, e para sua efetivação o grupo modernista paulista apostou na elaboração de críticas sistemáticas direcionadas à forma de se conceber a arte e ao próprio ambiente cultural brasileiro de épocas anteriores, que balizava a produção artística ainda no início do século XX. Como lembra Arnaldo Contier, o objetivo desse grupo de artistas e intelectuais foi o de apresentar um novo projeto cultural que substituísse o projeto de uma elite ambientada no contexto tradicional da *Belle Époque*:

Os modernistas pretendiam romper com o projeto cultural dos homens da *Belle Époque* carioca e paulistana. As elites burguesas e intelectuais das cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo, a partir dos fins do século XIX e, em especial, nas duas primeiras décadas do XX, imbuídas dos ideais de *civilização* e de *progresso*, visavam eliminar os vestígios do *atraso* brasileiro simbolizado pela escravidão (abolida em 1888) e pela economia marcadamente rural da Colônia e do Império. Para alguns, era imprescindível buscar o branqueamento da população e exterminar todos os traços culturais que lembravam a *barbárie*: danças obscenas, como, por exemplo, o maxixe e os ritmos frenéticos e dionisíacos dos cordões carnavalescos, e promover o saneamento mediante a erradicação de epidemias como a varíola e a febre tifóide. [grifos no original]<sup>224</sup>

Levando em conta esta observação, podemos perceber que o que estava posto naquele contexto era uma discussão que inevitavelmente esbarrava nos conceitos de civilização e de nação brasileira. As elites da chamada *Belle Époque* de finais do século XIX e inícios do século XX tinham como modelo de civilização os grandes centros europeus, principalmente Paris.<sup>225</sup> O modelo civilizatório efetivado nesses centros serviu como inspiração para as elites de algumas regiões brasileiras como Rio de Janeiro e São Paulo, contribuindo para o surgimento de políticas de saneamento e também de projetos que debatiam o branqueamento do país. A ideia de nação brasileira e de civilização passava necessariamente, como se pode ver, pela aprovação e pelos parâmetros de centros

<sup>223</sup> GOLDBERG, Luiz Guilherme D. **O modernismo musical brasileiro**. (s/d), p. 63. Disponível em: <<http://www.dc.mre.gov.br/imagens-e-textos/revista12-mat9.pdf/view>>.

<sup>224</sup> CONTIER, Arnaldo D. O Nacional na música erudita brasileira: Mário de Andrade e a questão da identidade cultural. **Fênix - Revista de história e estudos culturais**, outubro/novembro/dezembro 2004, vol. 1, ano 1, n. 1, p. 05.

<sup>225</sup> Como analisa Contier, “[...] A reforma urbanística empreendida por Pereira Passos no Rio de Janeiro, sob o governo de Rodrigues Alves (1902-1906), foi inspirada em Hausmann, prefeito de Paris, durante o III Império”. (CONTIER, Arnaldo D. O Nacional na música erudita brasileira: Mário de Andrade e a questão da identidade cultural, op. cit., p. 06)

de referência, como Paris. E este é um dado importante a ser sublinhado, pois o que estas elites repudiavam era o que fazia lembrar um Brasil “atrasado”, “colonial” e agrário num momento de aceleração do processo de industrialização e urbanização entendidos como sinais de “civilização” e “progresso”.

Mário de Andrade, através de sua concepção de “função social do artista”, acreditava que a formação de uma nação se dava pela “alta” cultura,<sup>226</sup> enfatizando a valorização de elementos da cultura “nacional”. Como analisou Egg,

A função social que Mário de Andrade preconizava para a criação artística no Brasil era a da formação de uma nação através da alta cultura. Ao contrário dos países europeus, que Mário de Andrade considerava avançados culturalmente, o Brasil ainda não havia desenvolvido sua arte culta de caráter nacional. Cabia então a todo artista responsável preocupar-se com esta questão.<sup>227</sup>

Para Mário de Andrade, naquele momento a concepção de arte estava relacionada à formação de uma identidade nacional brasileira sendo, portanto, a função social do artista, sobretudo dos compositores, a construção de uma música nacional incumbida de revelar, definir e propalar os aspectos característicos da cultura brasileira.<sup>228</sup>

Mário de Andrade, como já dito, tornou-se o principal ideólogo do nacionalismo musical e do modernismo nacionalista das primeiras décadas do século XX, dedicando-se a aprofundar os estudos relacionados à produção artística e cultura brasileira, estimulando e enfatizando a necessidade da apreensão de

<sup>226</sup> Nesse ponto do trabalho, se faz necessário uma reflexão sobre termos antitéticos como “alto” e “baixo”, apresentados ao longo do texto. O historiador Carlo Ginzburg observou em seu artigo *O alto e o baixo: o tema do conhecimento proibido nos séculos XVI e XVII*, que a espécie humana representa a realidade em categorias contrapostas “[...] luz e sombra, calor e frio, alto e baixo”, e que essas categorias, além do nível biológico, possuem um significado simbólico ou cultural. Alguns antropólogos dedicaram-se a analisar o significado mutável desses conceitos opostos. Ginzburg analisa: “[...] entre essas categorias, nenhuma é tão universal como a oposição alto/baixo. É significativo que digamos que algo é ‘elevado’ ou ‘superior’ – ou inversamente, ‘baixo’ ou ‘inferior’ – sem nos darmos conta do motivo por que aquilo a que atribuímos maior valor (a bondade, a força etc.) deva ser colocada no alto. [...] a prolongada infância do homem, a excepcional lentidão do seu desenvolvimento físico e intelectual explicam de modo plausível a identificação imediata daquilo que é alto com a força, a bondade e assim por diante”. GINZBURG, Carlo. *O alto e o baixo: o tema do conhecimento proibido nos séculos XVI e XVII*. In: **Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história**. Tradução: Federico Carott. São Paulo: Companhia das letras, 1989, p. 97-98.

<sup>227</sup> EGG, André. **O debate no campo do nacionalismo musical no Brasil dos anos 1940 e 1950: o compositor Guerra-Peixe**, op. cit., p. 15.

<sup>228</sup> De fato, durante as primeiras décadas do século XX surgiram importantes estudos sobre a história e constituição da nação brasileira. Podemos citar alguns intelectuais envolvidos com a questão, como, por exemplo, Gilberto Freyre, Caio Prado Jr. e Sérgio Buarque de Holanda. A respeito deste último pesquisador, ver sua obra *Raízes do Brasil*, sobretudo o interessante prefácio escrito por Antonio Candido, texto este que nos faz compreender o papel desempenhado por Sérgio Buarque de Holanda em seu contexto sociocultural. HOLANDA, Sérgio B. de. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 26ª ed., 34ª reimpressão, 2010.

elementos do folclore para a efetivação da arte desenvolvida no país, a qual teria um valor e uma funcionalidade após esses elementos passarem por um processo de eruditização. Ou seja, depois que fossem adaptados às técnicas europeias, considerando “[...] a estruturação melódica e harmônica, o tratamento orquestral e formal [...]”,<sup>229</sup> pois Mário de Andrade afirmava e admitia a impossibilidade de ruptura com o Velho Mundo dizendo: “[...] Brasil sem Europa não é Brasil não, é uma vaga assombração ameríndia, sem entidade nacional, sem psicologia técnica, sem razão de ser”.<sup>230</sup> Dessa maneira, a razão de ser da arte e do artista se definiria pela construção da nação brasileira pela alta cultura, elevando o Brasil ao patamar dos grandes centros europeus.<sup>231</sup>

Gradativamente as linhas do modernismo nacionalista foram sendo rabiscadas. Na medida em que Villa-Lobos alcançou uma projeção no continente europeu como promissor compositor brasileiro, após enfrentar também na Europa “hostilidades de facções do público acostumadas com a tradição”,<sup>232</sup> e após Mário de Andrade se firmar como crítico e pensador da arte musical no país, o movimento modernista se estabeleceu, nas palavras de Travassos, como “[...] a corrente estética hegemônica até meados dos anos 1940”.<sup>233</sup> Esta corrente estética se caracterizaria a partir de cinco proposições:

- 1) a música expressa a alma dos povos que a criam; 2) a imitação dos modelos europeus tolhe os compositores brasileiros formados nas escolas, forçados a uma expressão inautêntica; 3) sua emancipação será uma desalienação mediante a retomada do contato com a música verdadeiramente brasileira; 4) esta música nacional está em formação, no ambiente popular, e aí deve ser buscada; 5) elevada artisticamente pelo trabalho de compositores cultos, estará pronta a figurar ao lado de outras no panorama internacional, levando sua contribuição singular ao patrimônio espiritual da humanidade.<sup>234</sup>

A utilização dos elementos do folclore e da música popular, a apreensão destes por um compositor conhecedor da linguagem técnica apropriada para “elevá-los” à condição de um trabalho “artístico” comprometido com a finalidade

<sup>229</sup> NEVES, José Maria das. **Música contemporânea brasileira**, op. cit., p. 43.

<sup>230</sup> ANDRADE apud NEVES, José Maria das. **Música contemporânea brasileira**, op. cit. p. 43.

<sup>231</sup> EGG, André. **O debate no campo do nacionalismo musical no Brasil dos anos 1940 e 1950: o compositor Guerra-Peixe**, op. cit., p. 15.

<sup>232</sup> CONTIER, Arnaldo D.. Villa-Lobos: o selvagem da modernidade, op. cit., p. 108.

<sup>233</sup> TRAVASSOS, Elizabeth. **Modernismo e música brasileira**, op. cit., p. 33.

<sup>234</sup> Idem, ibidem.

da construção da cultura e de uma nação aptas a “figurar” ao lado dos nomes dos grandes centros nacionais da Europa, se resumiu como um dos projetos nacionalizadores de Mário de Andrade. Este projeto apareceu expresso de forma explícita no seu *Ensaio sobre a música brasileira*, publicado em 1928.

O período de debate e formação do ideário nacionalista de Mário de Andrade, e de outros intelectuais modernistas, foi marcado por transformações no campo político brasileiro que de certa forma favoreceram a efetivação de alguns projetos que visavam a construção e definição da arte nacional almejada por esses grupos.

A década de 1930 inaugurou no país um regime político que, instaurado após a chamada Revolução de 1930, buscou consolidar uma série de rupturas dentre elas,

[...] fim do domínio absoluto da oligarquia cafeeira paulista, que passou a sofrer a concorrência de outras oligarquias regionais, do setor industrial em ascensão, das classes médias e dos trabalhadores urbanos. O governo federal passou a assumir maior controle sobre as instâncias política, militar e econômica criando novos órgãos, assumindo maiores atribuições e avançando sobre áreas que eram consideradas de competência dos governos estaduais. Na economia, o setor de produção para o mercado interno tornou-se mais dinâmico que o setor exportador, e a industrialização passou a ser defendida pelo governo, pelos militares, pela classe média e pelos trabalhadores. Formou-se uma identidade entre indústria e nação, que manteve sua força política nas décadas seguintes.<sup>235</sup>

Uma das críticas dos modernistas, realizada durante a semana de 1922, dizia respeito à sua marginalização política e à omissão dos governos anteriores com relação ao financiamento da arte e da cultura. De acordo com Ângela de Castro Gomes, havia uma tradição de afastamento consciente entre as gerações intelectuais e políticas. Porém, em 1941, com o Estado Novo instaurado e almejando consolidar uma política cultural voltada para a construção de uma consciência nacional, foi publicado na revista *Cultura Política*, editada pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) do Estado Novo, um editorial que tratava do assunto de modo a desqualificar as elites políticas antecessoras, concentrando as críticas

---

<sup>235</sup> EGG, André. **O debate no campo do nacionalismo musical no Brasil dos anos 1940 e 1950: o compositor Guerra-Peixe**, op. cit., p. 10.

principalmente nos representantes da Primeira República.<sup>236</sup> Nele ficava explícito que o novo regime buscava a construção de uma imagem de protetor das artes, desvalorizando e culpando o governo anterior pelo afastamento e descomprometimento dos intelectuais com os assuntos políticos. Nele podia-se ler que:

[...] Ante o desprezo com que os governos olhavam as manifestações do ‘espírito criador brasileiro’, ante a ausência de qualquer iniciativa governamental de apoio às obras de inteligência, ante a incompreensão da função social dos intelectuais, estes respondiam com seu desinteresse e ceticismo. Os intelectuais, não satisfeitos com o Brasil e menos ainda com seus governos, não lhes davam atenção”.<sup>237</sup>

O regime político pós Revolução de 1930 passou a contar com o apoio de alguns dos intelectuais e artistas modernistas pois, críticos que eram do antigo governo e do ambiente cultural propiciado por ele, alinharam-se ao novo governo que naquele contexto parecia representar mudança. Dessa forma, como argumenta Egg, “[...] os nacionalistas da década de 1920 empolgaram-se com a revolução, passando a mitificar o Estado como sujeito capaz de apoiar e divulgar a música nacional”,<sup>238</sup> e em alguns casos passou-se a associar a ideia de Brasil Novo, criada e propalada no contexto da revolução, ao conceito de música nova, correspondente ao modernismo nacionalista, o qual deveria ser apoiado pelo governo instituído.<sup>239</sup>

Alguns desses modernistas envolveram-se diretamente com o governo de Getúlio Vargas ocupando cargos públicos ou mesmo assessorando sua política. Iniciou-se, assim, uma aproximação necessária na qual o governo Vargas considerava a liberdade do intelectual, oferecendo os amparos institucionais e políticos, solicitando “[...] sua cooperação na administração pública e em inúmeros outros empreendimentos”.<sup>240</sup>

<sup>236</sup> GOMES, Angela de C. **História e Historiadores**. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 2ª Ed., 1999, p. 138.

<sup>237</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>238</sup> EGG, André. **O debate no campo do nacionalismo musical no Brasil dos anos 1940 e 1950: o compositor Guerra-Peixe**, op. cit., p. 24.

<sup>239</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>240</sup> GOMES, Angela de C. **História e Historiadores**, op. cit., p. 138.

A reforma do Instituto Nacional de Música foi apontada por Egg como uma das primeiras medidas do governo.<sup>241</sup> Fundada como Conservatório Imperial,<sup>242</sup> sendo renomeada após a proclamação da República, esta instituição tinha profundas ligações com a tradição europeia e contava, em sua maioria, com professores avessos ao ideário modernista, o qual, como foi dito anteriormente, tinha como alvo as práticas acadêmicas fundadas em uma tradição europeia.<sup>243</sup>

Em 1931 essa instituição foi incorporada à “[...] Universidade do Rio de Janeiro, passando a oferecer o curso superior de música”<sup>244</sup> e desde dezembro de 1930 o compositor Luciano Gallet foi nomeado para assumir sua direção com a missão de efetivar uma reforma no seu sistema de ensino.<sup>245</sup> O escolhido para assessorá-lo foi Mário de Andrade, outro intelectual modernista atuante na política cultural do Estado Novo. Como lembra Egg,

Luciano Gallet renunciou ao cargo depois de seis meses, e faleceu em outubro de 1931 sem conseguir cumprir a missão a que tinha se proposto. A idéia da reforma era modificar a finalidade do ensino oferecido: de uma escola que formava instrumentistas capacitados a executar música romântica europeia para uma escola que formasse músicos capazes de criar uma música brasileira.<sup>246</sup>

Além de sua participação na reforma do ensino musical, Mário de Andrade assumiu diversos cargos públicos durante o Estado Novo, aproveitando a disponibilidade de recursos para efetivar alguns de seus projetos sobre a construção de uma cultura nacional, incluindo um levantamento científico da música folclórica

<sup>241</sup> EGG, André. **O debate no campo do nacionalismo musical no Brasil dos anos 1940 e 1950: o compositor Guerra-Peixe**, op. cit., p. 24.

<sup>242</sup> Para a compreensão das relações de poder envolvidas na fundação dessa instituição é fundamental a leitura do trabalho de Antonio José Augusto, *A Questão Cavalier: música e sociedade no Império e na República (1846-1914)*. Como analisa o autor, após a proclamação da República, a criação desse Instituto foi representativa: “A extinção do Conservatório de Música e a criação do Instituto Nacional de Música através do decreto nº. 143, de 12 de janeiro de 1890, era o marco do tratamento que a nova ordem de poder daria à música no Brasil, o início de um processo que tinha como primeira etapa a reformulação dos métodos de ensino e do conteúdo programático. Com orgulho, Leopoldo Miguez, primeiro diretor da instituição, relatava que o programa de ensino organizado para o Instituto era equivalente aos dos Conservatórios de Paris, Munique, Milão, e que não tardaria a apresentar seus resultados incluindo o Brasil no grande concerto das nações”. AUGUSTO, Antonio José. **A Questão Cavalier: música e sociedade no Império e na República (1846-1914)**. UFRJ, Tese de Doutorado, 2008, p. 01. Já no período Vargas novamente essa instituição passou por reformas de acordo com o novo contexto político e sociocultural, caracterizando-se, a nosso ver, como um espaço simbólico de poder.

<sup>243</sup> EGG, André. **O debate no campo do nacionalismo musical no Brasil dos anos 1940 e 1950: o compositor Guerra-Peixe**, op. cit., p. 24.

<sup>244</sup> Idem, p. 25.

<sup>245</sup> Idem, p. 24.

<sup>246</sup> Idem, ibidem.

brasileira. Na qualidade de Diretor do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo, Mário de Andrade

[...] iniciou as suas primeiras pesquisas de matizes científicos no campo do folclore inspirando-se nas obras de Curt Sachs e Horsbostal. Criou a Discoteca Pública Municipal, em 1935, promoveu a realização do I Congresso da Língua Nacional Cantada, em 1937, fundou a Sociedade de Etnografia e Folclore, em 1936, patrocinou a Missão de Pesquisas Folclóricas, a qual em 1938 realizou um levantamento de caráter etnográfico nas regiões Nordeste e Norte do Brasil. Essa Missão registrou, em 169 discos (78 rpm), as mais diversas formas de cantigas do folclore brasileiro; registrou também em 6 rolos cinematográficos silenciosos de 16 mm (12 manifestações folclórico-musicais), 1.060 fotografias (arquitetura popular e religiosa), 7.000 páginas contendo o registro de melodias/poesias que foram coletadas, 689 objetos diversos, entre outros documentos.<sup>247</sup>

Mário de Andrade também atuou no Ministério de Gustavo Capanema, onde se encontrava boa parte dos intelectuais modernistas trabalhando no projeto de construção de um nacionalismo brasileiro.<sup>248</sup> Ele trabalhou no Instituto de Artes da Universidade do Brasil<sup>249</sup> onde, no papel de diretor, lhe coube a responsabilidade de reformular os currículos da instituição, além de ter participado da criação do Instituto Nacional do Livro e da Secretaria de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN).<sup>250</sup>

Mesmo ocupando cargos públicos durante o regime Vargas, Mário de Andrade manteve uma postura crítica com relação à política nacionalista que vinha sendo realizada pelo governo e não tardou em perceber as contradições do novo regime. Alguns de seus projetos demandavam um custo elevado e exigiam mudanças estruturais. Para o governo era mais fácil viabilizar projetos culturais somente para satisfazer os modernistas do que realmente implantar projetos nacionais como o idealizado por Mário de Andrade, que tinha como um dos objetivos despertar “a consciência de uma nacionalidade” nos brasileiros. Dessa forma, as mudanças no sistema de produção e difusão de música erudita foram superficiais durante este período. Segundo Egg,

<sup>247</sup> CONTIER, Arnaldo D. O Nacional na música erudita brasileira: Mário de Andrade e a questão da identidade cultural, op. cit., p. 02.

<sup>248</sup> EGG, André. **O debate no campo do nacionalismo musical no Brasil dos anos 1940 e 1950: o compositor Guerra-Peixe**, op. cit. p. 30.

<sup>249</sup> Atual Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

<sup>250</sup> EGG, André. **O debate no campo do nacionalismo musical no Brasil dos anos 1940 e 1950: o compositor Guerra-Peixe**, op. cit., p. 30.

Com uma mão o governo apoiava o projeto modernista de música erudita nacional, e com a outra sancionava o crescimento da música comercial. O projeto dos modernistas era de difícil implantação porque demandava investimento alto na manutenção de orquestras, companhias de ópera e instituições de ensino musical. Por outro lado, esbarrava no desinteresse do público de elite, acostumado à música internacional, e na falta de tradição de música de concerto entre as classes populares.<sup>251</sup>

Dentro deste contexto, projetos mais amplos como o proposto por Mário de Andrade se encontravam fora dos interesses do Estado. Além disto, o custo elevado e as dificuldades práticas, além do baixo resultado político a curto prazo, foram decisivos para a rejeição do mesmo. O envolvimento político do poeta modernista se caracterizava pela necessidade de investimentos estatais para a implantação dos projetos culturais. Como argumenta Egg,

[...] Ele sempre foi um crítico do nacionalismo ufanista, distanciando-se dos colegas modernistas por divergir de suas idéias sobre uma brasilidade intuitiva. Também era avesso à uma participação política mais direta, como fizeram seus colegas que enveredaram pelo integralismo (os verdeamarelistas) e pelo movimento comunista (os antropofagistas). Seus projetos culturais eram de natureza mais técnica, sendo políticos apenas no sentido de que demandavam grande investimento público, e que não poderiam ser implantados senão via Estado.<sup>252</sup>

Após sua demissão do Departamento de Cultura, cargo que ocupou durante os anos 1935 a 1938,<sup>253</sup> Mário de Andrade compreendeu que seu projeto não seria apoiado pelo governo de Getúlio Vargas, conforme desejava, e passou a escrever de forma crítica, revelando uma “[...] sensação de tempo perdido, e a desilusão com os rumos do país”.<sup>254</sup> A partir de 1943 começou a escrever para uma coluna denominada *Mundo Musical*, no jornal *Folha da Manhã*. Esses escritos deram forma ao livro intitulado *O Banquete*, no qual o poeta frustrado expôs suas “[...] críticas ao governo, à burguesia, aos virtuosos e aos próprios compositores

<sup>251</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>252</sup> Idem, p. 31.

<sup>253</sup> Ver sobre esse assunto: ABDANUR, Elizabeth F. **Os “ilustrados” e a política cultural em São Paulo: o Departamento de Cultura na gestão Mário de Andrade (1935-1938)**. Dissertação de Mestrado. UNICAMP, 1992.

<sup>254</sup> EGG, André. **O debate no campo do nacionalismo musical no Brasil dos anos 1940 e 1950: o compositor Guerra-Peixe**, op. cit., p. 31.

nacionalistas, mostrando sua desilusão com as possibilidades de ação político cultural”<sup>255</sup>.

O governo Vargas, entre outros aspectos, dedicou atenção especial à música. Considerada como uma arte da coletividade, a música estava revestida do papel de instrumento de promoção de uma política que almejava coesão nacional. Projetos como a Superintendência de Educação Musical e Artística (SEMA),<sup>256</sup> possibilitaram a implantação da educação musical durante o Estado Novo, como, por exemplo, o ensino de canto orfeônico.<sup>257</sup> Heitor Villa-Lobos dirigiu a SEMA na ocasião de sua criação e durante o governo Vargas este compositor se destacou como um dos principais articuladores de uma concepção sobre identidade nacional coerente com a política do regime.<sup>258</sup>

Durante a política varguista, ele desenvolveu uma série de obras denominadas *Bachianas Brasileiras*, inspiradas nas obras do compositor alemão setecentista Johan Sebastian Bach que, segundo o historiador André Egg, teve papel importante na constituição de uma identidade nacional alemã durante o período de unificação do país no século XIX.<sup>259</sup> O objetivo de Villa-Lobos era motivar nos brasileiros, através de sua música, valores como disciplina, ordem, raciocínio lógico e devoção à pátria. Dessa forma, a música de Bach parecia oferecer tais possibilidades, muito embora estivessem vinculada a valores da igreja luterana, a qual Bach se dedicava como compositor, ao passo que Villa-Lobos encontrava e estimulava essas características presentes em um ideal de civismo patriótico, de acordo com o novo regime instaurado no Brasil.<sup>260</sup>

Ainda segundo Egg e Contier,

---

<sup>255</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>256</sup> Esta instituição foi criada pelo interventor Pedro Ernesto, em 1932, e teve como diretor o músico e compositor Heitor Villa-Lobos.

<sup>257</sup> EGG, André. **O debate no campo do nacionalismo musical no Brasil dos anos 1940 e 1950: o compositor Guerra-Peixe**, op. cit., p. 26.

<sup>258</sup> Sobre Villa-Lobos e sua atuação no ensino de música durante o Estado Novo, ver: LISBOA, Alessandra Coutinho. **Villa-Lobos e o Canto Orfeônico: Música, Nacionalismo e Ideal Civilizador**. Dissertação de Mestrado, UNESP, 2005.

<sup>259</sup> EGG, André. **O debate no campo do nacionalismo musical no Brasil dos anos 1940 e 1950: o compositor Guerra-Peixe**, op. cit., p. 27.

<sup>260</sup> Idem, *ibidem*.

Villa-Lobos passou a encarnar o intelectual padrão do Estado Novo: apaixonado pelo povo, pelo folclore brasileiro, aliava a vida de gabinete ao contato direto com o povo, nas ruas, nas praças ou sertões. Simbolizava o nacional e o popular na cultura, conjuntamente, na medida em que inexistiam limites teóricos em todos os níveis de sua atuação prática. Por outro lado, personificava o intelectual moderno, envolvido pela ação, pelo pragmatismo, em oposição ao artista de salão ou dos saraus burgueses. [...] Aceitou os meandros do clientelismo e do paternalismo reinantes sob o Estado Novo, exercendo funções burocráticas, selecionando programas e projetos [...] sempre em sintonia com um universo impregnado de brasilidade.<sup>261</sup>

Podemos notar que, dessa forma, uma das maiores preocupações do regime em vigência dizia respeito à criação de um idealizado novo homem brasileiro. Dois ministérios foram criados com a finalidade de objetivar e efetivar a produção de um discurso voltado para este objetivo, a saber, o Ministério do Trabalho e o Ministério da Educação e Saúde Pública.<sup>262</sup>

A criação desses ministérios foi um passo estratégico para a execução de políticas voltadas para o novo nacionalismo, pois, nesse contexto “[...] o trabalho é considerado o meio por excelência para integrar o homem à sociedade, transformando-o em cidadão/trabalhador [...]”.<sup>263</sup> Dessa forma, tem-se a aproximação desses ministérios, uma vez que a ideia de cidadão/trabalhador está de acordo com “[...] uma concepção totalista do trabalho, atenta às mais diversas facetas da vida do povo brasileiro: saúde, educação, alimentação, habitação etc”.<sup>264</sup> Além do mais, o Ministério da Educação e Saúde foi criado de maneira a estabelecer a relação entre “[...] ‘produtos intelectuais’ e meio social e garantia condições para que toda a vida cultural girasse em torno dos problemas da nacionalidade [...]”<sup>265</sup> e das formas de resolução, tornando-se o grande articulador entre governo e intelectuais.

O ideário do governo Vargas era bem claro com relação ao nacionalismo que pretendia construir. Gustavo Capanema, ministro da Educação e Saúde, disse certa vez em carta ao presidente Getúlio Vargas: “O Ministério da Educação e Saúde se destina a preparar, a compor, a afeiçoar o homem do Brasil.

<sup>261</sup> CONTIER apud EGG, André. **O debate no campo do nacionalismo musical no Brasil dos anos 1940 e 1950: o compositor Guerra-Peixe**, op. cit., p. 27.

<sup>262</sup> CAVALCANTI, Lauro P. Parte I - Ministérios, o ministério. In: **Moderno e brasileiro: a história de uma nova linguagem na arquitetura, (1930/60)**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006, p. 33.

<sup>263</sup> Idem, ibidem.

<sup>264</sup> GOMES apud CAVALCANTI, Lauro P. Parte I - Ministérios, o ministério, op. cit., p. 33.

<sup>265</sup> GOMES, Angela de C. **História e Historiadores**, op. cit., p. 138.

Ele é verdadeiramente o Ministério do Homem”.<sup>266</sup> Para as instâncias governamentais era patológica a inexistência do homem brasileiro, e com frequência órgãos oficiais veiculavam artigos denunciando esse fato e a urgência em se definir a brasilidade desse povo.<sup>267</sup> Era necessário, portanto, “[...] desenvolver a alta cultura do país, sua arte, sua música, suas letras”,<sup>268</sup> para assim diluir as diferenças regionais tornando o país homogêneo<sup>269</sup> e definir culturalmente o homem brasileiro.

Através desses dois ministérios o governo passou a atuar em áreas que outrora não competiam a ele e com isto várias atividades tornaram-se pilares constituintes de uma idealizada nação brasileira, que o regime almejava forjar.<sup>270</sup> O Ministério de Educação e Saúde (MES), por exemplo, contava com o Departamento de Propaganda, que através da música, rádio, cinema, habitação e educação física, atuava pedagogicamente para a construção do cidadão brasileiro.<sup>271</sup>

Os modernistas em muito correspondiam às expectativas do regime Vargasista, sobretudo, quando a questão da cultura nacional. Por outro lado, o governo de Getúlio Vargas ofereceu a oportunidade tão esperada por esses intelectuais de aproximação à política nacional. Ocupando cargos públicos, foi possível definir, a partir de sua concepção de nacional, a arquitetura, a música, a literatura, as artes de uma forma geral, através de projetos, muitas vezes adaptados à maneira do governo, o que trouxe muita frustração, como, por exemplo, no caso de Mário de Andrade, cujas críticas com a relação a política cultural do governo Vargas ficaram expressas em seus textos. A ele interessava um apoio governamental que efetivasse projetos desencadeadores de reformas na sociedade pela cultura e pelas artes, resolvendo, dessa forma e na sua visão, os problemas relacionados à brasilidade.

---

<sup>266</sup> CAPANEMA apud CAVALCANTI, Lauro P. Parte I - Ministérios, o ministério, op. cit., p. 33.

<sup>267</sup> CAVALCANTI, Lauro P. Parte I - Ministérios, o ministério, op., cit., p. 33.

<sup>268</sup> SCHWARTZMAN et al. apud CAVALCANTI, Lauro P. Parte I - Ministérios, o ministério, op. cit., p. 33.

<sup>269</sup> CAVALCANTI, Lauro P. Parte I - Ministérios, o ministério, op., cit., p. 33.

<sup>270</sup> Havia no ideário modernista de modo geral a crença da mudança a partir do apoio governamental. No campo da arquitetura não foi diferente. O embate se estendeu por toda primeira metade do século XX. O episódio do planejamento e edificação do MES é simbólico e parte significativa da história nacional. A partir dessa disputa muitos traços daquilo que é considerado nacional ou não, vanguarda ou tradicional, foram definidos e regularam as artes e, por que não dizer, a cultura nacional durante décadas. Desde o momento da realização do concurso visando selecionar um projeto arquitetônico “adequado” para o MES, até 1945, ano de sua inauguração, o que esteve em jogo foi a edificação de uma ideologia. De um lado, neocolonialistas, por outro, os modernos. Ambos disputavam a oportunidade “[...] de materializar obra monumental, da sede do ministério encarregado de traçar as diretrizes ‘culturais’ da nação; o aval estético governamental é, portanto disputado palmo a palmo”. CAVALCANTI, Lauro P. Parte I - Ministérios, o ministério, op. cit., p. 48.

<sup>271</sup> Idem, p. 34.

Como observou Maria Elisa Pereira, Mário de Andrade dedicava-se às questões que envolvessem a “[...] cultura, a língua, a canção e a unidade nacional [...]”, pois para ele esses aspectos faziam “[...] parte da solução que encontrara para os problemas brasileiros: modificar a cultura erudita, de reprodutora da tradição europeia, em transformadora da cultura popular [...]”<sup>272</sup> do país.

Baseado nesse pressuposto Mário de Andrade definiu sua ideia de nação e de brasilidade, enfatizando o aproveitamento da música folclórica, e a organizou em vários trabalhos sobre o assunto, entre eles seu livro publicado em 1928, *Ensaio sobre a música brasileira*.

---

<sup>272</sup> PEREIRA, Maria Elisa. **Lundu do escritor difícil – canto nacional e fala brasileira na obra de Mário de Andrade**. São Paulo: editora UNESP, 2006, p. 46.

## CAPÍTULO 3

### VANGUARDAS ARTÍSTICAS E A CONSTRUÇÃO DE IDEIAS DE NAÇÃO E MÚSICA BRASILEIRA: MÁRIO DE ANDRADE E O GRUPO MÚSICA VIVA

*A música erudita no Brasil foi um fenômeno de transplantação. Por isso, até na primeira década do séc. XX, ela mostrou sobre tudo um espírito subserviente de colônia.*<sup>273</sup>

Nascido em São Paulo a 9 de outubro de 1893, Mário Raul de Moraes Andrade destacou-se como um dos mais ativos entusiastas da questão nacional brasileira da primeira metade do século XX.<sup>274</sup> Mário fez de sua afetiva relação com as artes seu principal meio e instrumento para a concepção e propagação de uma certa ideia de nação, povo, arte e cultura brasileira, revestindo a produção artística de um aspecto utilitário, isto é, compreendendo a arte como capaz de transformar a realidade do país e de efetivar sua unidade através da construção da identidade nacional.<sup>275</sup> Como bem salienta Francisco Alambert, o problema escolhido por Mário de Andrade para fundamentar seu projeto, e também, poderíamos ainda acrescentar, justificar seu ideário, foi o “[...] Brasil, seu futuro, seu passado e a ligação entre ambos”.<sup>276</sup>

A epígrafe utilizada no início desse capítulo nos dá a medida dessa relação. Nessas linhas extraídas de seu livro *Pequena História da Música* (1942), fruto de suas pesquisas e reflexões desenvolvidas ainda na década de 1920,<sup>277</sup> Mário de Andrade nos ofereceu sua percepção sobre a produção musical brasileira e

<sup>273</sup> ANDRADE, Mário de. **Pequena história da música**. Belo horizonte: Editora Itatiaia Limitada, 8ª edição, 1980, p. 163. Optamos por manter a grafia utilizada por Mário de Andrade em todas as citações empregadas nessa dissertação com o objetivo de apresentar ao leitor o universo simbólico criado pelo poeta, considerando que, para ele, a língua, e por sua vez, a escrita, definiriam a “nação” e cultura brasileiras.

<sup>274</sup> ANDRADE, Mário de. Dados biográficos de Mário de Andrade, op. cit.

<sup>275</sup> A ideia de utilitarismo da arte não é, como se sabe, uma originalidade de Mário de Andrade. Desde o século XVIII, como observou Raymond Willians, esta é uma noção bastante difundida entre vários países europeus. (ver para esse assunto WILLIANS, Raymond. **Cultura**. São Paulo: Paz e Terra, 1992.) Para o caso específico do Brasil, esta discussão pode ser localizada desde a segunda metade do século XIX. Ver para este assunto, SOUZA, Sílvia Cristina Martins de. **As noites do Ginásio: teatro e tensões culturais na corte (1829-1868)**. Campinas: Unicamp, 2002; AUGUSTO, Antonio José. **A Questão Cavalier: música e sociedade no Império e na República (1846-1914)**. UFRJ, Tese de Doutorado, 2008.

<sup>276</sup> ALAMBERT, Francisco. Prefácio – o canto de Mário de Andrade. In: PEREIRA, Maria Elisa. **Lundu do escritor difícil – canto nacional e fala brasileira na obra de Mário de Andrade**. São Paulo: editora UNESP, 2006, p. 09.

<sup>277</sup> Ao tratar da produção nacionalista-historiográfica de Mário de Andrade, Maria Elisa Pereira afirma que a obra de 1942, *Pequena história da música*, seria a mesma que em 1929 fora publicada com o título *Compêndio de história da música*. PEREIRA, Maria Elisa. **Lundu do escritor difícil – canto nacional e fala brasileira na obra de Mário de Andrade**, op. cit., p. 27.

a forma como a questão identitária fora tratada até aquele momento. Segundo ele, até a primeira década do século XX a produção artística era marcadamente viciada e subjugada pela força de uma tradição acadêmica européia, que contribuiu para a manutenção do caráter subserviente do espírito nacional, sujeito aos gostos das “metrópoles”. No centro do debate, o Brasil e as questões sobre brasilidade, identidade nacional e nação necessariamente passavam, em sua perspectiva, pela produção das artes e pela construção e efetivação de uma suposta legítima cultura brasileira. Ou, dito de outra forma, na visão de Mário de Andrade era como se através da “verdadeira” arte a sociedade pudesse ser reformada e tornar-se aquilo que ele achava que ela deveria ser.

Mas, para compreender o matiz nacionalista de Mário de Andrade do início do século XX, se faz necessário um questionamento: em quais circunstâncias históricas o autor de *Macunaíma* desenvolveu este amplo e significativo interesse pela produção da arte nacional? Será em torno desta questão que se desenvolverá a primeira parte deste capítulo.

### 3.1 O NACIONALISMO DE MÁRIO DE ANDRADE: MÚSICA ERUDITA NACIONAL E A FUNÇÃO SOCIAL DA ARTE E DO ARTISTA

O contexto no qual Mário viveu e produziu, poderíamos desde já acrescentar, foi marcado por profundas transformações no âmbito político, social e econômico. De acordo Maria Elisa Pereira, o escritor nasceu

[...] quatro anos depois da instalação de um novo modelo de governo que substituiu o Império. A chamada República Velha, ou Primeira República, durou até a Revolução de 30 e foi seguida pela Era Vargas, que terminou em 1945. Nesse tempo [...], o estado de São Paulo contou com cerca de trinta governantes (eleitos ou interventores), vinte deles no período de 1922 a 1945.<sup>278</sup>

Em certa medida, essa instabilidade política das décadas de 1920 a 1940, foi também uma decorrência de eventos mais amplos, especificamente, a Primeira e Segunda Guerra Mundial (1914-1918 e 1939-1945, respectivamente), além da quebra da Bolsa de Valores estadunidense em 1929, foram determinantes

---

<sup>278</sup> PEREIRA, Maria Elisa. **Lundu do escritor difícil – canto nacional e fala brasileira na obra de Mário de Andrade**, op. cit., p. 46.

para ampliar o questionamento interno sobre a viabilidade econômica do modelo agroexportador fundamentado na monocultura e no latifúndio, que fazia com que alguns estados da federação fossem privilegiados.<sup>279</sup>

Ao longo da Primeira República, instaurada em 1889, além das divergências econômicas entre os estados, a forma de organização política também apontava para a ausência de uma unidade nacional. Organizados em âmbito estadual, nesse período, os partidos políticos de São Paulo (Partido Republicano Paulista – PRP) e Minas Gerais (Partido Republicano Mineiro – PRM) dividiam “[...] as candidaturas – e as eleições praticamente garantidas – para a Presidência da República”,<sup>280</sup> aliança esta que por volta da década de 1920 entrou em crise em meio à “[...] insatisfação dos demais interesses estaduais bem como de setores militares e da incipiente sociedade civil”.<sup>281</sup>

Nesse período, São Paulo vivenciava o início de um processo de industrialização e também de rápida urbanização. Os deslocamentos populacionais colaboraram para a transformação econômica e social do estado, uma vez que a chegada de imigrantes e migrantes ampliou e evidenciou as “[...] más condições de vida o proletariado urbano”.<sup>282</sup> Além disso, boa parte dos imigrantes instalados na região sudeste trazia consigo sua experiência<sup>283</sup> e influências políticas e sindicais da Europa.<sup>284</sup>

Boa parte do país passava naquele momento por um processo de gradativo afastamento gradativo de elementos característicos de uma sociedade rural. Segundo Pereira, não só a Segunda República e o novo governo aceleraram esse processo, como também deram início “[...] à junção das idéias nacionalistas com a sua estratégia política populista”.<sup>285</sup>

O governo de Getúlio Vargas se destacou pela ampla utilização dessa estratégia política populista e se preocupou com a construção de uma “nova” nação, o que, segundo Ângela de Castro Gomes, se fez “[...] através de um ‘novo’ modelo técnico-administrativo de Estado”.<sup>286</sup> Nesse sentido, a atenção dos

---

<sup>279</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>280</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>281</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>282</sup> Idem, p. 47.

<sup>283</sup> Maria Elisa Pereira adverte que a cultura e influências trazidas pelos imigrantes foram gradativamente absorvidas, porém, “[...] não sem a resistência de alguns cidadãos”. Idem, *ibidem*.

<sup>284</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>285</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>286</sup> GOMES, Ângela de C. **História e Historiadores**. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 2ª Ed., 1999, p. 22.

dirigentes do aparelho de Estado voltou-se para a “[...] mobilização de recursos simbólicos considerados essenciais [...]”,<sup>287</sup> almejando, assim, uma “nova” legitimidade. Como bem analisa Gomes,

Era o que ocorria no Estado Novo, que, buscando demarcar “seu” lugar na história, precisava refazer o próprio “sentido” da história do país. Para tanto, tornava-se imprescindível a ação de especialistas capazes de recuperá-la e divulgá-la, não só através do sistema de educação formal, que então se ampliava enormemente para os parâmetros da época, como também através de uma política cultural destinada a um público muito mais amplo, e em princípio fora do alcance desse sistema escolar.<sup>288</sup>

A estratégia adotada passava fundamentalmente pela resignificação do passado e de um arsenal simbólico já existente, ao qual seriam atribuídos novos significados para servirem aos interesses do novo regime. Para tanto, foram essenciais a efetivação de uma política cultural e o sistema de educação formal na divulgação desse “novo” sentido da história e do espírito nacional que se buscava alcançar. Aproximar o Estado do cidadão, e, assim, fazer com que fosse estimulado um sentimento de pertença a uma nação. A construção de um novo Estado passava, portanto, pelo investimento “[...] na produção de lealdade-legitimidade, que englobaria os futuros cidadãos e, sem dúvida, aqueles já definidos (ou ao menos potencialmente definidos) como tais”.<sup>289</sup>

A Revolução de 1930 deu início à chamada Era Vargas e foi marcada pela disputa política entre os estados. De fato, como observado por Otavio Ianni, esta revolução “[...] seria inexplicável sem o jogo das forças estaduais e regionais em luta para reequacionarem a sua posição e influencia no âmbito do Estado Nacional”.<sup>290</sup> Durante a Primeira República houve o predomínio político dos partidos estaduais de São Paulo e Minas Gerais, os quais, em aliança, dividiam as candidaturas para presidir o país. Presidente da República entre os anos 1926 e 1930, o paulista Washington Luís rompeu o acordo com Minas Gerais indicando outro paulista, Júlio Prestes, para sua sucessão. Nessa ocasião, o gaúcho Getúlio Dornelles Vargas era o candidato de oposição pela Aliança Liberal, derrotada nas

---

<sup>287</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>288</sup> Idem, p. 23.

<sup>289</sup> Idem, p. 23.

<sup>290</sup> IANNI apud PEREIRA, Maria Elisa. **Lundu do escritor difícil – canto nacional e fala brasileira na obra de Mário de Andrade**, op. cit., p. 47.

eleições como o previsto. Unindo-se ao Exército, Vargas tomou o poder em 3 de novembro de 1930.<sup>291</sup>

A Revolução foi apoiada por um número significativo de intelectuais, escritores e artistas que já na década de 1920 se manifestavam a favor de uma maior participação na política nacional, como ocorreu durante a Semana de Arte Moderna, em 1922.<sup>292</sup> Até o final dessa década as forças políticas situacionistas, como lembra Pereira, estavam organizadas em torno do Partido Republicano Paulista (PRP) e do *Correio Paulistano*, diário no qual, segundo a autora,

[...] colaboraram tanto os herdeiros naturais do perrepismo – como Oswald de Andrade, afinado à época aos interesses oligárquicos – quanto outros membros do modernismo que, posteriormente, se engajariam em movimentos políticos conservadores, como Plínio Salgado e Cassiano Ricardo, entre outros.<sup>293</sup>

Havia também outras possibilidades de ascensão e participação política que escapavam às vias perrepistas, como por exemplo, o envolvimento e aproximação com a família de Júlio Mesquita, proprietária do jornal *O Estado de São Paulo* e da *Revista do Brasil*, um dos mais importantes veículos culturais do período. Nesses espaços da imprensa tinham voz dissidentes da oligarquia estadual, políticos emergentes não vinculados ao PRP, intelectuais e todo tipo de opositoristas.<sup>294</sup> Uma vez unidos, esses grupos defendiam um programa de reformas, o que resultou também na criação do Partido Democrático (PD) em 1926, do qual Mário de Andrade participou escrevendo regularmente para o seu jornal, o *Diário Nacional*.<sup>295</sup> Fundamentalmente os membros desse partido defendiam a ideia de que “[...] a educação era a resposta para a todas as desordens da sociedade, passando pelo aprimoramento dos administradores públicos, técnicos ou políticos”.<sup>296</sup>

Quando em 1930 vários integrantes dos chamados “Partidos Democráticos” apoiaram a Revolução, o irmão mais velho de Mário de Andrade -

<sup>291</sup> PEREIRA, Maria Elisa. **Lundu do escritor difícil – canto nacional e fala brasileira na obra de Mário de Andrade**, op. cit., p. 47.

<sup>292</sup> EGG, André. **O debate no campo do nacionalismo musical no Brasil dos anos 1940 e 1950: o compositor Guerra-Peixe**. Dissertação de mestrado, UFPR. 2004, p. 11.

<sup>293</sup> PEREIRA, Maria Elisa. **Lundu do escritor difícil – canto nacional e fala brasileira na obra de Mário de Andrade**, op. cit., p. 48.

<sup>294</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>295</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>296</sup> Idem, *ibidem*.

Carlos Moraes de Andrade - participou de forma ativa da criação da Aliança Liberal, sendo preso por isso e libertado apenas após a vitória de Getúlio Vargas. O que, naqueles tempos, teoricamente parecia um fortalecimento dos Partidos Democráticos em detrimento da oligarquia rural, na prática se apresentou desvantajoso para os dois grupos. Como sublinha Pereira, mesmo apoiando a Revolução,

[...] o PD ficou alijado dos cargos públicos estaduais paulistas pela vinda de interventores federais. Desse modo, tanto a velha oligarquia rural se viu desprovida de poder como igualmente parte de sua “ala jovem”, que engrossara as fileiras do PD.<sup>297</sup>

O novo governo começou a implementar seus projetos políticos buscando a centralização do poder e interferindo diretamente na administração dos estados por meio de interventores nomeados por Vargas. Sua atuação política enfrentou reações tanto de setores “[...] populares quanto estaduais/oligárquicos, como as dos tenentes, dos comunistas, dos integralistas e a dos dirigentes paulistas”.<sup>298</sup> Em 1932, estes últimos se organizaram em uma frente política contra o governo federal que culminou na chamada Revolução Constitucionalista, da qual saíram derrotados no mesmo ano. Em 1934 aprovou-se uma Constituição que, por um lado “[...] reconheceu diversos reclamos trabalhistas e sociais, possibilitando um breve período de livre manifestação política [...]”,<sup>299</sup> mas, por outro, acabou legitimando Vargas no poder até a realização das próximas eleições, as quais não aconteceram, pois, no dia 10 de novembro de 1937, com o fechamento do Congresso, teve início a fase ditatorial da Era Vargas, o Estado Novo.<sup>300</sup>

Nesse período, como vimos, Mário de Andrade contribuiu ativamente para a configuração da política nacional estabelecida e transformada ao longo das primeiras décadas do século XX. Ainda assim tinha fama de “apolítico” ou mesmo de “homem de retaguarda”.<sup>301</sup> Ele apoiou a Revolução de 1930 em um primeiro momento, contudo, em 1932 tornou-se um “[...] ‘ativista anônimo’”<sup>302</sup> da Revolução Constitucionalista. Como nos lembra Flávia Toni, o poeta também uniu-se “[...] à

---

<sup>297</sup> Idem, p. 49.

<sup>298</sup> Idem, p. 47.

<sup>299</sup> Idem, p. 48.

<sup>300</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>301</sup> Idem, p. 49.

<sup>302</sup> Idem, *ibidem*.

Rádio Sociedade Record, porta-voz da causa constitucionalista”,<sup>303</sup> e ali pediu a Camargo Guarnieri a composição de um *Hino a São Paulo*, para que fosse executado durante os festejos de 7 de setembro.<sup>304</sup> O autor de *Macunaíma* apoiava a Revolução de 1932 mas, ainda assim, tinha ressalvas em relação a alguns segmentos da ação revolucionária. Segundo Telê Lopes, o escritor se caracterizava como um “[...] nacionalista que aspirava à internacionalidade, [e que] não podia, em sua consciência, aceitar todas as linhas do movimento”.<sup>305</sup>

Mário de Andrade escreveu sob o pseudônimo Luís Pinho a respeito da sedição, porém, parecia dividido entre as causas de luta, “[...] dizia-se consciente de que, naquele momento, abraçar a causa paulista era negar a nacional; mas simplesmente não conseguia deixar de fazê-lo”.<sup>306</sup> O poeta vivenciou essa complexa relação justamente no período em que havia um conflituoso federalismo, o que por vezes evidenciava a oposição de interesses estaduais frente aos nacionais.<sup>307</sup> Sua militância passava por uma reflexão que inevitavelmente colocava em choque dois de seus grandes interesses: São Paulo e a nação unificada.

A historiadora Maria Elisa Pereira lembra que, na atualidade, nação, pátria e Estado

[...] passaram a identificar-se de tal maneira que são tratados frequentemente quase como sinônimos. A visão ocidental preponderante atribui à palavra pátria (a terra dos pais) a designação tanto do local quanto do país de nascimento, embutindo nela frequentemente diversos tipos de vínculos afetivos. Na pátria há nações, grupos humanos caracterizados menos por possuírem semelhanças físicas e mais por criarem e manterem sua língua, cultura, hábitos e costumes sociais.<sup>308</sup>

Segundo a pesquisadora, cada um desses grupos humanos, almejando uma autonomia política, “[...] conformaria seus limites territoriais com as fronteiras do estado nacional moderno, organização politicamente independente por

<sup>303</sup> TONI apud PEREIRA, Maria Elisa. **Lundu do escritor difícil – canto nacional e fala brasileira na obra de Mário de Andrade**, op. cit., p. 49.

<sup>304</sup> PEREIRA, Maria Elisa. **Lundu do escritor difícil – canto nacional e fala brasileira na obra de Mário de Andrade**, op. cit., p. 49.

<sup>305</sup> LOPES apud PEREIRA, Maria Elisa. **Lundu do escritor difícil – canto nacional e fala brasileira na obra de Mário de Andrade**, op. cit., p. 49.

<sup>306</sup> PEREIRA, Maria Elisa. **Lundu do escritor difícil – canto nacional e fala brasileira na obra de Mário de Andrade**, op. cit., p. 49.

<sup>307</sup> Idem, p. 24.

<sup>308</sup> Idem, p. 21.

definição”.<sup>309</sup> Importante lembrar que os conceitos, especificamente nação e pátria, são históricos, portanto, eles assumem diferentes significados em relação a época em que são empregados. Nesse sentido, Pereira cita o historiador J. C. Chiaromonte, o qual afirma que “[...] no que se refere à nação-estado contemporânea, a ‘definição étnico-linguística’, do princípio das nacionalidades”,<sup>310</sup> vem à luz somente em finais do século XIX, concluindo que:

1) o termo *nação* foi usado durante séculos com um sentido puramente étnico; 2) surge, em seguida outro sentido – sem que o anterior desapareça -, estritamente político, [...] que se generaliza durante o XVIII, bem antes da Revolução Francesa, sentido que exclui qualquer referência étnica; 3) numa terceira fase, paralelamente ao Romantismo, ocorre a junção de ambos os usos [...] no chamado *princípio das nacionalidades*. Foi recentemente, portanto, que *a etnicidade converteu-se em fundamento da legitimidade política*.<sup>311</sup> [grifos no original]

Contudo, o historiador inglês Eric Hobsbawm adverte que as tentativas de se definir o conceito “nação”, por vezes tornam-se complexas. Afinal, por que certos grupos são ou foram classificados como “nações”? Para o historiador, alguns critérios objetivos de classificação levaram em consideração critérios simples como “[...] a língua ou a etnia”<sup>312</sup> ou ainda “[...] uma combinação de critérios como a língua, o território comum, a história comum, os traços culturais comuns e outros mais”.<sup>313</sup> Hobsbawm afirma que todas as tentativas de se chegar a uma definição por meio dos critérios objetivos falharam, segundo ele,

[...] pela óbvia razão de que, dado que apenas alguns membros da ampla categoria de entidades que se ajustam a tais definições podem, em qualquer tempo, ser descritos como ‘nações’, sempre é possível descobrir exceções.<sup>314</sup>

E ainda mais pelo fato de que estes critérios, ou seja, “[...] língua, etnicidade, ou qualquer outro [...]”,<sup>315</sup> utilizados para esse objetivo, segundo ele, serem “[...] em si mesmos ambíguos, mutáveis, opacos e tão inúteis para os fins de

<sup>309</sup> Idem, p. 22.

<sup>310</sup> CHIAROMONTE apud PEREIRA, Maria Elisa. **Lundu do escritor difícil – canto nacional e fala brasileira na obra de Mário de Andrade**, op. cit., p. 22.

<sup>311</sup> Idem, ibidem.

<sup>312</sup> HOBBSAWM, Eric. **Nações e nacionalismo desde 1780**. Tradução Maria Célia Paoli e Anna Maria Quirino. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008, p. 15.

<sup>313</sup> Idem, ibidem.

<sup>314</sup> Idem, ibidem.

<sup>315</sup> Idem, ibidem.

orientação do viajante quanto o são as formas das nuvens se comparadas com a sinalização de terra”.<sup>316</sup> Entretanto, estes critérios tidos como objetivos serviram de modo excepcional para fins programáticos e propagandísticos.<sup>317</sup>

Outra possibilidade que serve como alternativa para uma definição objetiva seria a definição subjetiva, sendo ela coletiva ou individual.<sup>318</sup> Nesse caso, a “nação” seria construída a partir do desejo das pessoas em fazer parte dela. Citando Renan, Hobsbawm sugere que “[...] uma nação é um plebiscito diário”,<sup>319</sup> no qual de forma coletiva se manifestariam os desejos da criação de uma determinada nação. De forma individual, a “nacionalidade” seria passível de “[...] aderir às pessoas, onde elas vivessem e com quem vivessem [...]”,<sup>320</sup> principalmente se estas mesmas pessoas manifestassem o desejo de pertença exigindo a “nacionalidade”. Dessa forma, o historiador adverte que definir uma “nação” pela consciência de pertencimento que possuem seus membros, pode levar algumas pessoas “[...] a extremos do voluntarismo para o qual tudo o que é necessário para criar ou recriar uma nação é a vontade de sê-la”.<sup>321</sup> Além disso,

[...] insistir na consciência ou na escolha como critério da existência de nações é subordinar sem discernimento os muitos modos pelos quais os seres humanos se definem e se redefinem como membros de grupos a uma opção única: a escolha de pertencer a uma “nação” ou a uma “nacionalidade”.<sup>322</sup>

Eric Hobsbawm chega à conclusão de que nenhum desses dois tipos de definição, objetiva e subjetiva, serve aos propósitos dos pesquisadores, por serem enganosas, além de pouco satisfatórias. Nesse caso, ele sugere que o estudioso adote uma postura agnóstica.<sup>323</sup> Entretanto, para nortear sua pesquisa, cujos resultados foram publicados em seu livro *Nações e nacionalismo desde 1780*, Hobsbawm adota uma hipótese inicial de trabalho que considera como nação “[...] qualquer grupo de pessoas suficientemente grande cujos membros consideram-se como membros de uma ‘nação’”.<sup>324</sup> Uma advertência é feita pelo autor. Segundo ele,

---

<sup>316</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>317</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>318</sup> Idem, p. 16.

<sup>319</sup> RENAN apud HOBBSAWM, Eric. **Nações e nacionalismo desde 1780**, op. cit., p. 16.

<sup>320</sup> HOBBSAWM, Eric. **Nações e nacionalismo desde 1780**. op. cit., p. 16.

<sup>321</sup> Idem, p. 17.

<sup>322</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>323</sup> Idem, p. 18.

<sup>324</sup> Idem, *ibidem*.

não é possível estabelecer se um grupo de pessoas se considera ou não uma nação apenas observando a produção de escritores ou “[...] porta-vozes políticos de organizações que demandam o status de ‘nação’ [...]” para aquele corpo de pessoas.<sup>325</sup>

A proposta do autor com relação à postura a ser adotada pelo historiador é significativa para nossa pesquisa, pois orienta a análise sobre o tema da questão nacional na medida em que também consideramos ser mais profícuo iniciar o estudo a partir do “[...] conceito de ‘nação’ (isto é, com ‘nacionalismo’) do que com a realidade que ele representa”,<sup>326</sup> e, nesse sentido, compreendemos que “[...] a nação, tal como concebida pelo nacionalismo, pode ser reconhecida prospectivamente; mas a ‘nação’ real pode ser reconhecida apenas a *posteriori*”. [grifo no original]<sup>327</sup> Dessa forma, o que está em questão é justamente a ideia do nacional construída em determinado contexto histórico, social e cultural, e não a nação a “*posteriori*”. Em outras palavras, não cabe a este trabalho o papel de definir o que foi, o que é e o que será a nação brasileira. Entendemos que a “nação” real, citada por Hobsbawm, continua ainda, mesmo que de alguma forma efetivada, como uma ideia daquilo que se pretende como tal, portanto, dinâmica e mutável. A abordagem adotada leva em consideração as mudanças dos conceitos, os quais, “[...] certamente, não são parte de discursos filosóficos flutuantes, mas são histórica, social e localmente enraizados e, portanto, devem ser explicados em termos destas realidades”.<sup>328</sup>

Nota-se que Hobsbawm apresenta os conceitos nação e nacionalismo, ainda que correlatos e partes fundamentais da chamada “questão nacional”, de uma forma hierarquizada e não contendo o mesmo sentido. Nesse caso, o autor emprega o conceito nacionalismo concordando com a acepção de Ernest Gellner, isto é, significando “[...] fundamentalmente um princípio que sustenta que a unidade política e nacional deve ser congruente”.<sup>329</sup> Um princípio calcado na ideia de harmonia e homogeneidade nacional fundamentaria práticas e políticas direcionadas à construção da “nação”. Nesse ponto podemos compreender de que forma Gellner e Hobsbawm hierarquizam os conceitos. A “nação”, dessa forma, é

---

<sup>325</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>326</sup> HOBBSAWM apud HOBBSAWM, Eric. **Nações e nacionalismo desde 1780**, op. cit., p. 18.

<sup>327</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>328</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>329</sup> GELLNER apud HOBBSAWM, Eric. **Nações e nacionalismo desde 1780**, op. cit., p. 18.

construída e dinâmica, não sendo “[...] uma entidade social originária e imutável”.<sup>330</sup> Pertencentes a um período historicamente recente, nação e nacionalidade devem ser analisadas e discutidas apenas quando observada a sua relação com uma forma de “Estado territorial moderno, o Estado-nação”.<sup>331</sup> A dinâmica dessa relação leva em conta um princípio que é enfatizado pelos autores: a afirmativa de que “[...] as nações não formam os Estados e os nacionalismos, mas sim o oposto”.<sup>332</sup> Nas palavras de Gellner:

As nações, postas como modos naturais ou divinos de classificar os homens, como destino político... inerente, são um mito; o nacionalismo, que às vezes toma culturas preexistentes e as transforma em nações, algumas vezes as inventa e frequentemente oblitera as culturas preexistentes: *isto é uma realidade*.<sup>333</sup> [grifo no original]

Portanto, podemos dizer que o nacionalismo, posto a serviço de um Estado, é o responsável pela idealização da nação, e que a partir de políticas públicas e dos aparelhos desse Estado, pode-se efetivá-la ou não. Nesse momento todo o recurso simbólico considerado essencial, mencionado por Gomes,<sup>334</sup> é mobilizado com a finalidade de se produzir uma nação unificada e homogênea. Estados e nacionalismos existem antes das “nações”, e estas, por sua vez, são seus produtos.

Maria Elisa Pereira ainda contribuiu para uma compreensão do fenômeno do nacionalismo, o qual, segundo ela, seria caracterizado como uma ideologia responsável por aglutinar “[...] econômica, cultural, política, e afetivamente a população, o território e o Estado”,<sup>335</sup> contribuindo para que, dessa forma, às diversas coletividades de um determinado território seja atribuído o nome “[...] genérico de ‘povo’”.<sup>336</sup> O pesquisador Johann Arnason define o fenômeno como sendo o resultado de “[...] um relacionamento especificamente moderno e de uma intimidade inédita entre cultura e poder”.<sup>337</sup> Nesse sentido, os autores presentes

<sup>330</sup> HOBBSAWM, Eric. **Nações e nacionalismo desde 1780**, op. cit., p. 19.

<sup>331</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>332</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>333</sup> GELLNER apud HOBBSAWM, Eric. **Nações e nacionalismo desde 1780**, op. cit., p. 19.

<sup>334</sup> GOMES, Angela de C. **História e Historiadores**, op. cit., p. 22.

<sup>335</sup> PEREIRA, Maria Elisa. **Lundu do escritor difícil – canto nacional e fala brasileira na obra de Mário de Andrade**, op. cit., p. 22.

<sup>336</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>337</sup> ARNASON apud PEREIRA, Maria Elisa. **Lundu do escritor difícil – canto nacional e fala brasileira na obra de Mário de Andrade**, op. cit., p. 22.

nesse texto concordam com o pressuposto de que as nações, além de serem um fenômeno recente, não são originárias, mas produtos do Estado e dos nacionalismos, os quais, através da mobilização dos recursos simbólicos, dentre eles podemos enfatizar os elementos culturais definidos como representativos de uma nacionalidade, seriam responsáveis por harmonizar e unificar coletividades de um determinado território, implantando uma ideia de nação.

Os conceitos, assim, devem ser observados em seu contexto de produção e de atribuição de significados. Dessa forma, perceberemos como a “nação” é construída e reconstruída de acordo com o nacionalismo que se desenvolve. Esse é um dos objetivos desse texto, apresentar o diálogo entre os nacionalismos que fomentaram as ideias de brasilidade no contexto delimitado por este trabalho. Fundamentalmente os contextos de produção dessas definições de “Brasil” tiveram como fator determinante o papel do Estado, representado na segunda metade do século XIX pela figura de Dom Pedro II, e, já na primeira metade do século XX, por Getúlio Vargas. Nesse momento Mário de Andrade levantou questionamentos sobre o nacionalismo, ou seja, a ideia do nacional, desenvolvida durante o período imperial brasileiro, o qual, segundo seu entendimento, caracterizou-se como uma época em que a nação apresentava-se pouco coesa e sem feição definida. Como escreve Pereira,

Mário não desconhecia que o Brasil, colônia portuguesa desde 1500, elevava-se à categoria de vice-reino em 1762, fora um Império independente desde 1822 e era uma república desde 1889, mas advogava que essa nação não fora capaz de decidir autonomamente que feição teria.<sup>338</sup>

Mário de Andrade havia diagnosticado a inexistência de uma produção cultural “genuinamente” brasileira, o que para ele era patológico em um país que acabara de completar pouco mais de cem anos de independência quando ele publicou *Macunaíma* e *Ensaio sobre a música brasileira*, ambos em 1928. As duas obras apresentam profundas reflexões sobre qual fisionomia teria a cultura e o povo brasileiro; em suma, qual seria a identidade nacional capaz de aglutinar um grupo de pessoas inserido em território específico, o Estado nacional brasileiro.

---

<sup>338</sup> PEREIRA, Maria Elisa. **Lundu do escritor difícil – canto nacional e fala brasileira na obra de Mário de Andrade**, op. cit., p. 24.

O autor de *Macunaíma* produziu vasto material sobre a questão, apontando a solução para a suposta falta de definição da brasilidade. Para ele, a forma eficaz de se “despertar” uma consciência nacional, e, assim, fomentar a construção da nação brasileira, seria a elaboração de sistemas de composição das artes que valorizassem o emprego de elementos da cultura nacional. Através destes sistemas os artistas produziram e se dedicariam ao desenvolvimento da “arte interessada”, para utilizar o termo de Mário de Andrade quando este faz referência à produção “verdadeiramente” brasileira, cuja funcionalidade seria “despertar” a consciência nacional e definir a nação. A cultura foi o ponto central para este autor, e as artes de uma forma geral (aqui destacando o papel da música nesse processo), seriam o meio para sua transformação, divulgação e reforma da sociedade.

Nas primeiras linhas do *Ensaio sobre a música brasileira* Mário fez uma constatação lamentando o ambiente de produção das artes no Brasil, a sua falta de caracterização nacional, e, o ponto central da discussão, a indefinição da raça, da nação brasileira. Vejamos:

Até ha pouco a música artistica brasileira viveu divorciada da nossa entidade racial. Isso tinha mesmo que suceder. A nação brasileira é anterior á nossa raça. A própria música popular da Monarquia não apresenta uma fusão satisfatoria. Os elementos que a vinham formando se lembravam das *bandas de alem*, muito puros ainda. Eram portugueses e africanos. Inda não eram brasileiros não. [...] Era fatal: os artistas duma raça indecisa se tornaram indecisos que nem ela.<sup>339</sup> [grifos no original]

Percebe-se que no entendimento do autor naquele momento, a ideia de nação estava diretamente vinculada aos critérios objetivos de definição, os quais dizem respeito à etnicidade e, pode-se afirmar, à língua. Outro ponto a ser sublinhado é o fato de Mário fazer referência à teoria da fusão de raças, especificamente nessa citação, à chamada negra ou africana e a branca ou caucasiana, representada pelo português, havendo ainda uma terceira, “[...] a de cor de cobre ou americana [...]”,<sup>340</sup> que junto às duas citadas completaria o quadro da teoria da fusão das três raças exposta na dissertação de Von Martius, ainda em 1843.<sup>341</sup>

<sup>339</sup> ANDRADE, Mário de. *Ensaio sôbre a música brasileira*. São Paulo: Martins Ed., 3ª edição, 1972, p. 13.

<sup>340</sup> MARTIUS, Carl F. P. Von. Como se deve escrever a história do Brasil. In: MARTIUS, Carl F. P. Von. *O Estado do direito entre os autóctones do Brasil*. BH: Itatiaia/EDUSP, 1982, p. 87.

<sup>341</sup> Idem, pp. 85-107.

Como bem lembra Renato Ortiz e Maria Elisa Pereira,

Os parâmetros raça e meio fundamentam o solo epistemológico dos intelectuais brasileiros de fins do século XIX e início do século XX. A interpretação de toda história brasileira escrita no período adquire sentido quando relacionada a esses dois conceitos-chave. Não é por acaso que *Os Sertões* abre com dois [...] capítulos sobre a Terra e o Homem.<sup>342</sup>

Ainda segundo Ortiz, o mito das três raças, além de camuflar conflitos raciais, possibilitava “[...] a todos se reconhecerem como nacionais”.<sup>343</sup> O critério objetivo da etnicidade definiu a “nação” brasileira através de determinados ideais nacionalistas que compreendiam que a formulação ou “descoberta” da raiz do povo brasileiro, inata, porém supostamente negligenciada, despertaria uma consciência de sua origem, e, teoricamente, faria com que os laços identitários fossem definidos e reforçados.

Ambos os pesquisadores enfatizam que um número significativo de pensadores brasileiros do século XIX foi influenciado pela denominada sociologia positivista, a qual, de forma determinista, analisava “[...] os fenômenos artísticos com o célebre trinômio *race, milieu, moment*”<sup>344</sup> ou seja, raça, meio e momento, segundo essa teoria, seriam determinantes para a produção das artes. Como lembra Pereira, os textos de Mário de Andrade frequentemente apresentam referências “[...] às influências do meio, da genética e da psicologia na formação cultural do povo brasileiro”,<sup>345</sup> contudo,

Embora as teorias de Silvio Romero e Euclides da Cunha ainda reverberassem nos anos 20, o Brasil mestiçado de Mário se construiria, sobretudo, mediante reformas paulatinas nos campos de educação, ciência e arte.<sup>346</sup>

Importante chamar a atenção para o fato de que, ainda segundo Pereira, o termo *raça* para o poeta na maioria das vezes significava, ao mesmo

<sup>342</sup> ORTIZ apud PEREIRA, Maria Elisa. **Lundu do escritor difícil – canto nacional e fala brasileira na obra de Mário de Andrade**, op. cit., p. 23.

<sup>343</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>344</sup> PAREYSON apud PEREIRA, Maria Elisa. **Lundu do escritor difícil – canto nacional e fala brasileira na obra de Mário de Andrade**, op. cit., p. 23.

<sup>345</sup> PEREIRA, Maria Elisa. **Lundu do escritor difícil – canto nacional e fala brasileira na obra de Mário de Andrade**, op. cit., p. 23.

<sup>346</sup> Idem, p. 24.

tempo, “[...] população, povo, nação, patriotas, cidadãos, etnia”.<sup>347</sup> Nesse caso, para ele, uma indefinição, ignorância ou o desconhecimento de uma entidade racial inata, representaria, sobretudo, a ausência de um Brasil enquanto “nação”.

Para Mário de Andrade, a problemática da ausência de uma identidade remetia inevitavelmente à questão da unificação do Estado nacional. Durante o contexto em que produziu seus textos, ele observou algumas ações nas quais entendia que os interesses estaduais e locais se opunham aos nacionais. A predominância e defesa dos interesses nacionais, em detrimento de medidas que supostamente privilegiassem os estados, era pressuposto para a consecução e manutenção da almejada unidade nacional, e, conseqüentemente, da nação. Como afirma Pereira e Octavio Ianni, “[...] a ideia de nação implica uma concepção de pátria coesa [...]”,<sup>348</sup> o que não caracterizou a recém instaurada República, a qual “[...] sofria com intensidade o processo dialético entre as forças de integração e desarticulação de seus estados-membros [...]”,<sup>349</sup> basta lembrarmos as Revoluções ocorridas durante a década de 1930.

É fundamental e pressuposto para uma análise e entendimento do ideário nacionalista de Mário de Andrade das primeiras décadas do século XX, adentrar em seu universo conceitual, relacionado às questões que envolveram a formação cultural do país. Em outras palavras, como homem de seu tempo, e lembrando que os conceitos devem ser explicados a partir da realidade na qual foram produzidos,<sup>350</sup> a pergunta que deve ser feita a priori é: qual a ideia de nação que norteou as pesquisas e o discurso nacionalista do poeta?

No contexto da década de 1920, alguns escritos de Mário de Andrade, sobretudo o *Ensaio sobre a música brasileira*, davam conta de divulgar os resultados de suas pesquisas “científicas” relacionadas à produção artística, cultura brasileira e principalmente, como objetivo e finalidade atribuídos a esses dois elementos, a construção e definição da nação. Como lembra Pereira, Mário nesse período ainda não caracterizava a “nação” levando em conta aspectos preponderantemente político-administrativos, bem como ainda também não abraçava “[...] uma explicação para a sociedade que relevasse seu sistema

---

<sup>347</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>348</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>349</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>350</sup> HOBBSAWM, Eric. **Nações e nacionalismo desde 1780**, op. cit., p. 18.

produtivo, suas classes e seus conflitos [...]”.<sup>351</sup> O conceito “nação”, representativo de um fenômeno ideal a ser concretizado, era por ele tratado como “[...] uma enorme pessoa. [...] Mário frequentemente analisava a sociedade psicologicamente, transferindo as características dos sujeitos para o todo social”.<sup>352</sup> Segundo Pereira,

Essa sua psicologia, eivada de moral, foi empregada no estudo dos artistas em geral e dos intérpretes em particular, e também aplicada à sociedade que os desejava, criava e sustentava, revelando a maneira pessoal e afetiva com que lidou com os problemas sociais brasileiros.<sup>353</sup>

Vejamos alguns trechos extraídos do *Ensaio sobre a música brasileira*, no qual podemos constatar o modo como Mário analisou a produção musical, o artista e a sociedade que o desejava. Referindo-se à forma com que o “meio moderno brasileiro”<sup>354</sup> agia quando se deparava com uma produção supostamente nacional, julgando a seu modo aquilo o que seria nacional ou não, Mário escreveu admitindo que os modernos, incluindo ele próprio, manifestavam dois grandes defeitos: “[...] bastante ignorância e leviandade sistematizada”,<sup>355</sup> para logo depois justificar:

É que os modernos, ciosos da curiosidade exterior de muitos dos documentos populares nossos, confundem o destino dessa coisa séria que é a Música Brasileira com o prazer deles, coisa diletante, individualista e sem importância nacional nenhuma. O que deveras eles gostam no brasileiro que exigem a golpes duma crítica aparentemente defensora do patrimônio nacional, não é a expressão natural e necessária duma nacionalidade não, em vez é o exotismo, o jamais escutado em música artística, sensações fortes, vatapá, jacaré, vitória-regia.<sup>356</sup>

A ignorância e leviandade admitidas pelo poeta podem ser postas como a “confusão” entre a finalidade/utilidade social da “Música Brasileira” e, o prazer individualista, diletante, o que, a seu ver, não traria vantagem alguma para o coletivo, para a nação. Ainda também, Mário faz uma observação a respeito do emprego de supostos elementos da cor local criticando a sociedade consumidora de

<sup>351</sup> PEREIRA, Maria Elisa. *Lundu do escritor difícil – canto nacional e fala brasileira na obra de Mário de Andrade*, op. cit., p. 25.

<sup>352</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>353</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>354</sup> ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*, op. cit., p. 13.

<sup>355</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>356</sup> Idem, *ibidem*.

exotismos e produtora de um discurso “aparentemente” defensor “do patrimônio nacional”. Importante lembrar que a crítica de Mário de Andrade visa questionar/dialogar com uma concepção de arte nacional e, logo, com uma determinada concepção de nação elaborada no contexto do século XIX, mas ainda presente em seu tempo, levando-se em conta que a cultura e produção das artes seriam, para o poeta, os instrumentos reformadores da sociedade, capazes de definir a feição da nação brasileira.

No *Ensaio*, o autor continua a analisar a sociedade e a produção artística, bem como a forma como os compositores brasileiros eram conduzidos durante a concepção das obras. Escrevendo por volta da década de 1920, Mário dizia que

[...] um elemento importante coincide com essa falsificação da entidade brasileira: opinião de europeu. O diletantismo que pede música só nossa está fortificado pelo que é *bem* nosso e consegue o aplauso estrangeiro. Ora por mais respeitoso que a gente seja da crítica européia carece verificar duma vez por todas que o sucesso na Europa não tem importância nenhuma prá Musica Brasileira.<sup>357</sup>  
[grifos no original]

O poeta afirmava que o diletantismo estrangeiro seria um mal para a formação de uma cultura nacional, e que o sucesso de artistas brasileiros na Europa, não teria importância alguma para o fortalecimento da música nacional. Escrevendo sobre os músicos brasileiros, Mário dizia:

São numerosíssimos os virtuosos brasileiros “nacionais”, quero dizer: esse gênero de intérpretes, mais útil, mais humano e fecundo, cuja vida artística funciona dentro dos limites da pátria. O virtuose “internacional” na maioria dos casos tem função social mínima. Envaidecido pela habilidade excepcional dos dedos ou da voz que possui, se converte num caso repulsivo de egoísmo. Quer dinheiro e quer aplauso geral. E por isso abusa de programas gastos, sem interesse, sem função histórica, sem cultura verdadeira.<sup>358</sup>

O autor estabelece uma diferença, caracterizando os intérpretes, “virtuosos brasileiros”, em duas categorias: virtuosos brasileiros “nacionais” e “internacionais”. Os primeiros são fundamentais, segundo a concepção do autor, para a produção cultural brasileira; portanto, sua “vida artística” funciona inserida nos limites de sua “pátria”. A música nesse caso teria a função de contribuir para o

<sup>357</sup> Idem, p. 14.

<sup>358</sup> ANDRADE, Mário de. *Pequena história da música*, op. cit., p. 171.

fortalecimento da unidade nacional, escapando aos desejos individuais do compositor. Ao contrário destes, os “virtuosos internacionais” teriam “função social” mínima, contribuindo pouco ou nada para a transformação da sociedade brasileira. Segundo Mário, este músico se caracterizaria por possuir uma vaidade e desejo por glória excessivos, o que o tornaria individualista. Dessa forma, os programas executados colaborariam pouco para a divulgação da “cultura verdadeira”, assinalando o desejo de reconhecimento do artista e a falta de “função histórica” da arte.

É notória a importância que Mário dedicou à cultura para a construção da feição nacional que, idealizada por ele, o Brasil deveria ter. A cultura seria o principal instrumento de aglutinação dos vários grupos distintos de pessoas que se encontravam naquele território de proporções continentais. Como afirma Pereira, Mário de Andrade recebeu influência do pensamento iluminista franco-alemão, conhecendo uma ideia de cultura denominada humanista ou clássica.<sup>359</sup> Esse pensamento se caracterizava por possuir um teor “[...] cosmopolita, enciclopédico e racional, na qual a língua, a literatura, a música e as demais artes são componentes importantes”.<sup>360</sup>

Outra influência recebida por Mário diz respeito à denominada “[...] classificação antropológica de cultura, na qual os elementos sociais e étnicos são preponderantes [...]”.<sup>361</sup> Além disso, essa classificação apresentaria “[...] profundas conexões com as ideias de Johann Gottfried Herder (1744-1803) sobre a *Kultur*”.<sup>362</sup> Como bem lembra Pereira, o pensador alemão em conjunto com seu compatriota, Johann Wolfgang von Goethe, deu início ao movimento cultural conhecido como *Sturm und Drang*, (“Tempestade e Ímpeto”), e também se destacou como “[...] principal responsável pela síntese que vincula o ambiente rural, a intuição e o particular a um conceito de nação genuína,<sup>363</sup> não corrompida por influências estrangeiras”.<sup>364</sup> Ainda segundo a autora,

<sup>359</sup> PEREIRA, Maria Elisa. **Lundu do escritor difícil – canto nacional e fala brasileira na obra de Mário de Andrade**, op. cit., p. 25.

<sup>360</sup> Idem, ibidem.

<sup>361</sup> Idem, ibidem.

<sup>362</sup> Idem, ibidem.

<sup>363</sup> Destacando Herder como um dos principais formuladores do conceito de *caráter nacional*, no mesmo sentido de Pereira, Leite enfatiza a importância do Romantismo alemão, bem como o movimento *Sturm und Drang*, Pré-Romântico, para a caracterização da forma atual do nacionalismo. LEITE, Dante Moreira. **O caráter nacional brasileiro – história de uma ideologia**. São Paulo: editora Ática, 5ª edição, 1992, p. 32.

<sup>364</sup> PEREIRA, Maria Elisa. **Lundu do escritor difícil – canto nacional e fala brasileira na obra de Mário de Andrade**, op. cit., p. 25.

Nessa teoria, o “espírito” de cada povo se manifestaria em suas tradições populares; caberia aos intelectuais a recolha e a propagação desse material, cumprindo sua função sociopedagógica.<sup>365</sup>

A junção entre folclore e nacionalismo se apresentou como uma tendência nas artes a partir de finais do século XVIII, com destaque para a produção musical na Europa do século XIX.<sup>366</sup>

A partir de 1938, principalmente, segundo Pereira, Mário de Andrade incorporou a essas correntes alguns aspectos do materialismo histórico. Dessa forma, sua compreensão sobre o conceito de “cultura” distinguia a denominada “cultura clássica” da “popular” – folclórica-rural – e também da “popularesca” – urbana, destinada ao mercado. Essa concepção dos conceitos relacionados à “cultura” demonstra por quais caminhos Mário transitou. Ou seja, acreditando na existência de antagonismos relacionados ao termo “cultura”, o autor orientava seus estudos a partir da diferenciação entre cultura “alta” e “baixa”.<sup>367</sup> No tocante à produção musical, o poeta considerava que o país mantivera um *status* subserviente e subalterno até o início do século XX, e em decorrência desse fato, o Brasil deveria

[...] aproveitar-se dessa situação, apropriando-se apenas do que de ‘melhor’ houvesse dos elementos musicais europeus, bem como do que de mais característico existisse na cultura brasileira.<sup>368</sup>

Devemos salientar o fato de que Mário fora um crítico feroz do chamado *exotismo* ou também *exoticismo*, e por vezes disparou contra o emprego excessivo de temas da cor local na música visando, na melhor das hipóteses, representar o nacional, e, na pior, o diletantismo. Nesse sentido, para ele o artista deveria evitar aquilo que chamou de exclusivismo, e também o unilateralismo:

Si a gente aceita como um brasileiro só o excessivo característico cai num exotismo *que é exótico até pra nós*. [...] Todo o caráter excessivo e que por ser excessivo é objetivo e exterior em vez de psicológico, é perigoso. Fatiga e se torna facilmente banal. É uma pobreza.<sup>369</sup> [grifos no original]

<sup>365</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>366</sup> Idem, p. 26.

<sup>367</sup> Idem, *ibidem*. Ver: GINZBURG, Carlo. O alto e o baixo: o tema do conhecimento proibido nos séculos XVI e XVII. In: **Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história**. Tradução: Federico Carott. São Paulo: Companhia das letras, 1989, pp. 97-8.

<sup>368</sup> Idem, p. 26.

<sup>369</sup> ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira**, op. cit., p. 27.

Segundo sua compreensão, o exclusivista brasileiro apenas demonstra sua ignorância com relação às questões nacionais. Contudo, Mário de Andrade admitiu que o característico excessivo, apesar de defeituoso “[...] quando virado em norma única de criação ou crítica [...], Faz parte dos elementos úteis [...]”,<sup>370</sup> sobretudo na fase da música nacional na qual o poeta dizia estar o Brasil. Nesse caso, o característico excessivo deveria ser utilizado frequentemente. Afirmava ele,

[...] Porquê é por meio dele que a gente poderá com mais firmeza e rapidez determinar e normalizar os caracteres étnicos permanentes da musicalidade brasileira.<sup>371</sup> [grifos no original]

Outro ponto que, segundo Mário, deveria ser observado e evitado pelo compositor era o unilateralismo, analisado por Pereira como o “[...] uso de elementos étnicos indígenas e africanos anteriores à ‘amalgamação’ brasileira”.<sup>372</sup> Assim pontuava o autor:

Outro perigo tamanho como o exclusivismo é a unilateralidade. Já escutei de artista nacional que a nossa música *tem de ser tirada dos índios*. Outros embirrando com o guaraní afirmam que a verdadeira música nacional é... a africana. O mais engraçado é que o maior número manifesta antipatia por Portugal. Na verdade a música portuguesa é ignorada aqui.<sup>373</sup> [grifos no original]

De certa forma, podemos atribuir essa ignorância com relação à produção musical portuguesa aos resquícios de um antilusitanismo analisado pelo historiador Bernardo Ricupero, o qual desenvolveu uma pesquisa sobre a influência do movimento Romântico nacional, durante o século XIX, na construção da ideia de Brasil. Especificamente no período pós a abdicação de Dom Pedro I, e da ascensão de Pedro II ao trono do Império brasileiro, Ricupero destaca traços antilusitanos encontrados nas obras de homens de letras diretamente relacionados ao romantismo nacional, como no caso de Domingos Gonçalves de Magalhães quando da publicação de sua epopéia *A confederação dos tamoios*.<sup>374</sup>

<sup>370</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>371</sup> Idem, p. 28.

<sup>372</sup> PEREIRA, Maria Elisa. **Lundu do escritor difícil – canto nacional e fala brasileira na obra de Mário de Andrade**, op. cit., p. 26.

<sup>373</sup> ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira**, op. cit., p. 28.

<sup>374</sup> RICUPERO, Bernardo. O indianismo como mito nacional. In: **O romantismo e a idéia de nação no Brasil (1830-1870)**. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p.160.

Para Mário de Andrade, tanto não fazia sentido uma produção nacional que privilegiasse características somente indígenas ou somente africanas, antes mesmo da amalgamação brasileira, como também era incompreensível o desprezo pela produção européia, sobretudo a portuguesa, na composição da música nacional brasileira. Sua explicação se fundamentava na conhecida teoria da fusão das três raças:

O que a gente deve mas é aproveitar todos os elementos que concorrem prá formação permanente da nossa musicalidade etnica. Os elementos ameríndios servem sim porquê existe no brasileiro uma porcentagem forte de sangue guarani. E o documento ameríndio propriedade nossa mancha agradavelmente de estranheza e de canto soturno a música da gente. Os elementos africanos servem francamente si colhidos no Brasil porquê já estão afeiçoados á entidade nacional. Os elementos onde a gente percebe uma tal ou qual influência portuguesa servem da mesma forma.<sup>375</sup>

Em outro trecho, o autor é enfático e mais objetivo:

Cabe lembrar mais uma vez aqui do quê é feita a música brasileira. Embora chegada no povo a uma expressão original e etnica, ela provêm de fontes estranhas: a ameríndia em porcentagem pequena; a africana em porcentagem bem maior; a portuguesa em porcentagem vasta.<sup>376</sup>

Além destas influências, determinantes para a construção da música brasileira, o autor ainda considera significativa outras como o jazz americano, o tango argentino, e também as composições “[...] hispanoamericanas do Atlântico”.<sup>377</sup> Com todo esse arsenal cultural, étnico-artístico, a função do artista seria claramente a de selecionar material para lhe servir de base ou de estudo, como orientou Mário.<sup>378</sup> O compositor, de maneira hábil, deveria valer-se desses elementos étnicos e folclóricos para que, através da junção destes com a música erudita estrangeira, concebesse a música nacional.

Curioso também observar que o poeta, ao mesmo tempo considera a “música nacional” como uma construção, fusão de elementos oriundos de diferentes fontes, ele também a considera como uma “expressão original e étnica” ou, como podemos entender, uma expressão artística inerente à nação brasileira.

<sup>375</sup> ANDRADE, Mário de. *Ensaio sôbre a música brasileira*, op. cit., p. 29.

<sup>376</sup> Idem, p. 25.

<sup>377</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>378</sup> Idem, p. 26.

Em outro momento em seu texto, uma reflexão nos faz questionar de que maneira o autor compreende a música nacional e, em decorrência, a identidade brasileira. Criticando a forma como os europeus opinavam acerca da construção da música nacional do país, argumentando que “[...] si quiser fazer música nacional tem que campear elementos entre os aborígenes pois que só mesmo êstes é que são legitimamente brasileiros”,<sup>379</sup> Mário de Andrade afirmou:

Isso é uma puerilidade que inclui ignorância dos problemas sociológicos, étnicos psicológicos e estéticos. Uma arte nacional não se faz com escolha discricionaria e dileitante de elementos: uma arte nacional já está feita na inconsciência do povo.<sup>380</sup>

Para o autor haveria, portanto, uma essência e cultura nacional autóctone a ser desvelada, muito embora para ele a “verdadeira” música brasileira também resultasse de uma fusão de elementos diversos, chegando ao “povo” como “expressão original” após a hábil manipulação dos diferentes aspectos culturais. Podemos concluir dessa aparente contradição que Mário de Andrade, ao falar da suposta arte nacional viva no inconsciente do “povo”, fez um contraponto ao exclusivismo e ao unilateralismo presentes na opinião dos europeus, os quais, como afirma o poeta, aconselhavam a “campear elementos” somente entre os indígenas. Mário afirmava que o material folclórico e popular deveria ser utilizado como fonte pelo artista envolvido com a causa nacional defendendo, dessa forma, a ideia de “campear” elementos diversos. Para ele, tanto aspectos da cultura aborígine, como africana e européia, faziam parte de um arsenal a ser trabalhado pelo compositor, e, mais do que o simples emprego dos elementos culturais distintos, o que o autor propôs foi a pesquisa sistemática objetivando o profundo conhecimento do processo de criação da música folclórica.

Após uma intensa reflexão sobre o sistema composicional da folcmúsica e da música “popular”, o compositor conhecedor da técnica e linguagem musical “universal”, entenda-se européia, poderia produzir a almejada música erudita nacional, responsável por transformar a nação brasileira. Mário afirmou no *Ensaio*:

---

<sup>379</sup> Idem, p. 15.

<sup>380</sup> Idem, p. 16.

A música popular brasileira é a mais completa, mais totalmente nacional, mais forte criação da nossa raça até agora. Pois é com a observação inteligente do populario e aproveitamento dele que a música artística se desenvolverá.<sup>381</sup>

Em outra passagem ele atribuiu ao artista a função de realizar uma eficiente “[...] transposição erudita que faça da música popular, música artística, isto é: imediatamente desinteressada”.<sup>382</sup> Nesses dois trechos o termo “música artística” aparece como sendo o objetivo último de um compositor nacional. A música artística, quando bem elaborada em prol da nação, contendo as orientações do projeto nacionalizador de Mário, se enquadraria naquilo que ele chamou de “arte interessada”. Se não vejamos qual foi o objetivo e finalidade dessa arte para o autor em seu contexto:

O período atual do Brasil, especialmente nas artes, é o de nacionalização. Estamos procurando conformar a produção humada do país com a realidade nacional. E é nessa ordem de ideias que justifica-se o conceito de Primitivismo aplicado às orientações de agora. É um engano imaginar que o primitivismo brasileiro de hoje é estético. Ele é social.<sup>383</sup>

A arte interessada deveria apresentar toda a preocupação com a “nacionalização” das artes, resultando, com isso, na construção de uma ideia de Brasil a ser amplamente divulgada. O “primitivismo” é empregado quando o autor se refere àquilo que denominou de “fase de construção”.<sup>384</sup> Em sua concepção a única preocupação nessa fase é social, ou seja, o “primitivismo brasileiro” não é estético, é social, pois as artes não representariam a “realidade nacional”, ou ainda, terminariam por contribuir para a indefinição da feição do Brasil. Essa seria uma caracterização da “arte desinteressada”. Mário afirmou que “[...] toda arte exclusivamente artística e desinteressada não tem cabimento numa fase primitiva, fase de construção”,<sup>385</sup> pois, sendo “[...] intrinsecamente individualista [...]”<sup>386</sup> ela traria consequências danosas para o processo de nacionalização. Podemos compreender que para o autor, a priori, a “música artística”, é “imediatamente desinteressada”, ainda mais se for “exclusivamente artística”. Com a “observação

---

<sup>381</sup> Idem, p. 24.

<sup>382</sup> Idem, p. 16.

<sup>383</sup> Idem, p. 18.

<sup>384</sup> Idem, ibidem.

<sup>385</sup> Idem, ibidem.

<sup>386</sup> Idem, ibidem.

inteligente do populário”, além do folclore brasileiro e com a utilização de seus elementos, a “música artística” se desenvolveria como “arte interessada”, isto é, preocupada com as questões envolvendo a nação brasileira.

Como analisa Maria Elisa Pereira, “nacional” e “popular” são sinônimos praticamente em diversas línguas européias. Como afirma a autora,

O nacionalismo romântico europeu baseou-se, entre outros elementos, na mítica capacidade do povo (*Volk*), enquanto entidade, ser capaz ora de construir sua sabedoria e suas canções (*Volklore*, *Volkslieder*) anônima e comunitariamente (tese *comunalista*), ora de o fazer individualmente, porém há tanto tempo que a autoria pessoal fora esquecida (tese *individualista*).<sup>387</sup>

Nesse sentido, ainda segundo Pereira, as canções folclóricas em casos específicos teriam sido produzidas por diversas pessoas de diferentes camadas sociais e distintos níveis de talento. Dessa maneira, tanto algumas obras podem ter sido compostas por uma determinada elite, sendo posteriormente apropriadas e transformadas por pessoas ou grupo de pessoas de uma camada popular, quanto o oposto.<sup>388</sup> Observando a análise de Ernest Fischer sobre o nacionalismo romântico europeu, Pereira compreendeu que “[...] os compositores eruditos apoiaram-se nesse manancial ‘popular’ supostamente inspirado pelo espírito (*Geist*) das nações”.<sup>389</sup> Fischer acreditava na tese de que a ideia de “espírito popular” (*Volkgeist*) fora uma criação que tinha como objetivo protestar contra “[...] as relações cada vez menores entre o homem e a natureza, bem como contra a alienação – dissociação entre produtor e produto [...]”,<sup>390</sup> característica do capitalismo. Contudo, prossegue Pereira, o “povo” não seria constituído “[...] por uma massa homogênea e indistinta de seres, possuidora de qualidades das quais o homem capitalista se afastara (pureza, amor à natureza)”,<sup>391</sup> como concebiam os românticos. Essa idealização, na ótica de Fischer, trouxe conseqüências reacionárias: “[...] Serviu para atacar a burguesia, mas igualmente para atacar as manifestações da luta de classes”.<sup>392</sup>

<sup>387</sup> PEREIRA, Maria Elisa. **Lundu do escritor difícil – canto nacional e fala brasileira na obra de Mário de Andrade**, op. cit., p. 26.

<sup>388</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>389</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>390</sup> Idem, p. 27.

<sup>391</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>392</sup> FISCHER apud PEREIRA, Maria Elisa. **Lundu do escritor difícil – canto nacional e fala brasileira na obra de Mário de Andrade**, op. cit., p. 27.

Cabe ressaltar também que em finais da década de 1920 são localizados os primeiros indícios da emergência de estados totalitários, instituídos durante a década de 1930, como na Alemanha, Itália, União Soviética e Brasil, os quais reforçaram uma determinada construção ideológica de identidade nacional. Para Jorge Coli, nessa concepção ideológica de identidade nacional,

[...] as culturas populares, seguindo uma démarche inventada e instituída pelas diversas sensibilidades românticas do século XIX, adquiriam um papel fundador de “raízes”, que faziam, dos países, seres com legitimidade “natural” e, para além dela, com uma existência quase metafísica: o Reich milenar como o marxismo “científico” são, está claro, crenças ideológicas, mas sentidas como verdades intangíveis, grandiosos pressupostos em que os povos se instalavam.<sup>393</sup>

O “espírito da época” ou do tempo (*Zeitgeist*), mesmo na fase materialista de Mário de Andrade, era com frequência referenciado pelo poeta. “Povo”, em sua acepção, designaria algumas vezes as camadas mais pobres, em outras toda a população nacional; entretanto, “[...] o elemento popular e nacional da música seria visível no folclore, raramente na música urbana”.<sup>394</sup>

Objetivando a construção de uma arte formadora e representativa de uma feição brasileira, o compositor produziria música erudita a partir da inserção inteligente de elementos da música folclórica. Segundo Arnaldo Contier, o artista “[...] deveria sentir o inconsciente coletivo de uma determinada comunidade [...]”<sup>395</sup> evitando a utilização destes elementos como simples pastiches dos documentos folclóricos, pois “[...] Não se trata do folclore “puro”, mas da música erudita de inspiração popular”.<sup>396</sup> Como afirma Coli, e, para um entendimento do nacionalismo musical de Mário de Andrade, devemos considerar o termo música popular segundo seu pensamento, ou seja: “[...] no pensamento de Mário de Andrade entenda-se sempre a música folclórica, e não a significação predominante hoje”.<sup>397</sup>

Martha Abreu, ao analisar obras comprometidas com a construção de histórias da “música popular brasileira” bem como com sua identidade, lembra a

<sup>393</sup> COLI, Jorge. **O nacional e o outro**. (s/d), p. 02.

<sup>394</sup> PEREIRA, Maria Elisa. **Lundu do escritor difícil – canto nacional e fala brasileira na obra de Mário de Andrade**, op. cit., p. 27.

<sup>395</sup> CONTIER, Arnaldo Daraya. **Música e ideologia no Brasil**. São Paulo: Novas Metas, 1985, p. 30.

<sup>396</sup> Idem, p. 27.

<sup>397</sup> COLI, Jorge. **O nacional e o outro**, op. cit., p. 01.

importância de se verificar a história dos conceitos, ou seja, de se pesquisar a produção dos conceitos em relação com seu contexto histórico, para que sejam

[...] identificados os juízos de valor, as idealizações, as homogeneizações e as utilizações político-ideológicas que sempre os acompanharam, tais como local da autenticidade, do conservadorismo, da resistência e, no caso em questão, da alma nacional.<sup>398</sup>

A autora percebeu que a produção intelectual de finais do século XIX, relacionada à arte musical, apresentava definições para o termo “música popular brasileira” imbricadas com uma certa concepção de brasilidade típica daquele contexto. Os trabalhos por ela analisados demonstraram ser orientados por um objetivo comum: a produção de “[...] uma síntese histórica da ‘música popular brasileira’, definindo-a positivamente e orgulhosamente como um produto da mestiçagem racial [...]”.<sup>399</sup> Os resultados dos trabalhos de Guilherme T. P. de Mello, *A Música no Brasil* (1908); de Renato Almeida, *A História da Música Brasileira* (1926), e de Luciano Gallet, *Estudos de Folclore* (com textos escritos em 1928, mas publicados em 1933), segundo a autora, tenderam

[...] a ser a reprodução geral da teoria da mestiçagem sobre uma realidade musical múltipla e multifacetada, demonstrando como o recurso da “fábula das três raças” foi (e é) recorrente também nas construções sobre a brasilidade musical [...].<sup>400</sup>

Foi amplamente empregada, como vemos, a ideia da fusão de raças não somente para caracterizar a música erudita nacional, como queria Mário de Andrade, como também o foi para caracterizar a música popular. Martha Abreu ainda nos oferece algumas análises realizadas por pesquisadores, os quais encontraram formas de explicação para a “fácil” aceitação do samba e ainda da “[...] mestiçagem positiva [...]”<sup>401</sup> e da “música popular” como representantes da música nacional. Segundo a autora,

<sup>398</sup> ABREU, Martha. **Histórias da "Música Popular Brasileira", uma análise da produção sobre o período colonial**. Disponível em: <http://www.historia.uff.br/nupehc/files/martha.pdf>, p. 01.

<sup>399</sup> Idem, p. 02.

<sup>400</sup> Idem, ibidem.

<sup>401</sup> Idem, p. 11.

Hermano Viana e Santuza Cambraia Neves procuram demonstrar, baseados em José Ramos Tinhorão, que uma onda de exotismo e regionalismo invadiu a cidade do Rio de Janeiro a partir do início do século XX, justificando o interesse pela “música popular” e pelo folclore, apesar de toda a europeização atribuída à Belle Époque carioca. Hermano ainda acrescenta que, ao menos desde o romantismo, já havia laços de aproximação entre intelectuais e músicos populares, que impediam a simples oposição entre cultura das elites e cultura popular.<sup>402</sup>

A título de rememorar, podemos lembrar que nos trabalhos de José Ramos Tinhorão e Ana Maria Kieffer os homens de letras Domingos Gonçalves de Magalhães e Manuel Araújo Porto Alegre, ativos militantes da causa nacional de meados do século XIX e do romantismo brasileiro, são citados como compositores de letras de gêneros musicais como modinhas e lundus.<sup>403</sup> Esses dois tipos de manifestações musicais foram eleitos como exemplo de “música popular” do período colonial por vários homens de letras de finais do século XIX e intelectuais de início do século XX, tais como os já citados Guilherme T. P. de Mello, Renato Almeida e Luciano Gallet. Para eles, nestes gêneros supostamente se manifestariam “[...] expressões otimistas da miscigenação em mais de um sentido: português-negro e negro-português”.<sup>404</sup>

A respeito do lundu, estes estudiosos mencionados precisaram e reforçaram a origem “[...] negro/africana e o posterior abasileiramento, ainda no período colonial”,<sup>405</sup> bem como o próprio Mário de Andrade<sup>406</sup> o considerou como “[...] canto e dança populares [...]”<sup>407</sup> no Brasil do século XVIII. No caso da modinha, como analisa Abreu, foi a expressão musical a receber maior atenção pelos estudiosos da “música popular brasileira”,

<sup>402</sup> Idem, ibidem.

<sup>403</sup> Ver sobre Gonçalves de Magalhães: TINHORÃO, José Ramos. **História Social da Música popular Brasileira**. São Paulo: Editora 34, 1998, p. 134; ver sobre a relação de Porto Alegre com a música: KIEFFER, Anna Maria. Apontamentos musicais dos viajantes. In: **REVISTA USP**, SÃO PAULO (30): 134-141, JUNHO/AGOSTO 1996, p. 140.

<sup>404</sup> ABREU, Martha. **Histórias da "Música Popular Brasileira", uma análise da produção sobre o período colonial**, op. cit., p. 15.

<sup>405</sup> Idem, ibidem.

<sup>406</sup> Como afirma Abreu, a discípula preferida de Mário de Andrade, Oneyda Alvarenga, considerava o lundu como “[...] a primeira forma de música negra que a sociedade brasileira aceitou e por ela o negro deu à nossa música algumas características importantes dela, com a sistematização da síncopa e o emprego da sétima abaixada”. (ALVARENGA apud ABREU, Martha. **Histórias da "Música Popular Brasileira", uma análise da produção sobre o período colonial**, op. cit., p. 17) Segundo Alvarenga, Mário de Andrade teria percebido estas duas ‘constâncias da música brasileira’ em um lundu canção composto em 1834 por Cândio Ignacio da Silva, o que acabou por fornecer subsídios tanto para ela quanto para Mário concluírem que naquele período “[...] tais elementos já estavam perfeitamente fixados como caracterizadores da música afro-brasileira”. (Idem, ibidem.)

<sup>407</sup> ANDRADE apud ABREU, Martha. **Histórias da "Música Popular Brasileira", uma análise da produção sobre o período colonial**, op. cit., p. 15.

[...] talvez por ter sido apontada como um gênero de variados trânsitos: apesar das polêmicas, lhe era atribuída uma origem portuguesa mais erudita, cuja versão depois se popularizou, para retornar de novo aos salões nobres tanto em Portugal, como no Brasil. Em geral, a modinha é avaliada como tendo brilhado no século XVIII (e também no século XIX).<sup>408</sup>

A autora lembra que, mesmo revestida por uma aura aristocrática, a modinha foi caracterizada por Renato de Almeida da seguinte forma:

[...] a modinha é do caboclo, do moleque, que lhe sabe transmitir todo o langor, todo o enfeitado de sua alma de mestiço. De todas as composições populares, ao lado dos lundus, dos fandangos, dos sambas e outras mais, a modinha é das mais características e sua melodia longa, nas serenatas, ou nas noites de luar, parece um som da própria terra, que se perde no vago indefinível de nossa emoção... As modinhas de Cláudio Manoel da Costa, Ignácio Alvarenga Peixoto, Thomaz Antonio Gonzaga, João Leal, ..., entre muitas outras, ganharam celebridade.<sup>409</sup>

Nota-se que, dessa forma, os pesquisadores da “música popular brasileira” levavam em consideração as transformações destes gêneros ocasionadas pelo trânsito em diferentes ambientes e camadas sociais, resultando no produto “música popular”. De fato, como observou Maria Amélia Garcia de Alencar, tanto o lundu quanto a modinha foram presença constante nos encontros e festejos da camadas mais populares e também das mais aristocrática, nos seus salões. Sendo assim, “[...] o lundu saía das ruas para o salão de baile; no sentido inverso, a modinha passava dos salões da Corte para os violões das ruas [...]”.<sup>410</sup>

José Miguel Wisnik, outro importante pesquisador do assunto, também pode verificar a regularidade desse fenômeno. Além de citar o caso do compositor e maestro Heitor Villa-Lobos, segundo ele o mais importante músico erudito brasileiro do século XX, possuidor de uma formação erudita, que escapava pela janela quando jovem para encontrar-se com os “chorões”<sup>411</sup> cariocas, Wisnik também lembra que

<sup>408</sup> ABREU, Martha. **Histórias da "Música Popular Brasileira", uma análise da produção sobre o período colonial**, op. cit., p. 15

<sup>409</sup> ALMEIDA apud ABREU, Martha. **Histórias da "Música Popular Brasileira", uma análise da produção sobre o período colonial**, op. cit., p. 15

<sup>410</sup> ALENCAR, Maria Amélia Garcia de. Cultura e identidade nos sertões do Brasil: representações na música popular. In: **Actas del III Congreso latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular**. (s/d). Disponível em: <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html> p. 04.

<sup>411</sup> Segundo Wisnik, “[...] músicos populares da noite [...]”. WISNIK, José Miguel. Entre o erudito e o popular. In: **Revista de História**. 157 (2º semestre de 2007), p. 57.

[...] a música de Nazareth, como anota Mário de Andrade citando Brasília Itiberê, resulta da síntese realizada pelos “pianeiros”, músicos “que se alugavam para tocar nos assustados da pequena burguesia e em seguida nas salas de espera dos primeiros cinemas” fundindo lundus e fados, danças de origem popular negra e polcas e habaneras importadas, transferindo a música de uma camada social a outra [...] Vindo dessa linha “pianeira”, a obra de Nazareth é produto, como todo o maxixe, de uma síntese de elementos africanos e europeus. Além disso, em seu caso particular, elementos recém-vindos das camadas populares se fundem a influências cultas (o pianismo de Nazareth tem muito de chopiniano).<sup>412</sup>

Pode-se concluir que os limites entre o erudito e o popular se caracterizam como discursos que na prática se operam de maneira simbiótica, evidenciando, senão a real inexistência de uma divisão estanque entre “erudito” e “popular”, ao menos uma imprecisão dessas fronteiras.

Para aprofundar esta reflexão, podemos pensar sobre o conceito “circularidade cultural”, cunhado pelo historiador italiano Carlo Ginzburg e empregado em vários de seus estudos.<sup>413</sup> A concepção de cultura empregada por Ginzburg se caracteriza como algo dinâmico e não como um sistema de valores normativos. A cultura, sendo assim, se transforma através de relações em certa medida conflituosas, sem, no entanto, ocorrer uma sobreposição, mas sim um fenômeno que se denomina “circularidade cultural”. A ideia de uma cultura dinâmica refuta uma visão estruturalista das sociedades, as quais seriam formadas por estruturas comuns e imutáveis. Nesse sentido, tanto a cultura popular sofre influência da cultura da classe dominante, ou no nosso caso, podemos dizer erudita, como o contrário.

Partilhamos do mesmo entendimento de Ginzburg no que diz respeito às relações culturais. A título de esclarecimento, também devemos enfatizar que a concepção de cultura na qual este trabalho se ancora se aproxima em da utilizada pelo historiador italiano como também da definição empregada pelo antropólogo norte-americano James Clifford, para o qual “[...] uma cultura é, concretamente, um diálogo em aberto, criativo, de subculturas, de membros e não-membros, de diversas facções”.<sup>414</sup> Dessa forma, para este pesquisador, a identidade

<sup>412</sup> WISNIK, José Miguel. Entre o erudito e o popular, op. cit., p. 65.

<sup>413</sup> Ver, GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela inquisição**. Tradução de Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 16.

<sup>414</sup> CLIFFORD apud ALENCAR, Maria Amélia Garcia de. Cultura e identidade nos sertões do Brasil: representações na música popular, op. cit., p. 12.

seria “[...] conjuntural, não essencial [...]”,<sup>415</sup> e, assim, não havendo autenticidades puras, “[...] as diferenças [e portanto a identidade] não podem ser localizadas apenas na continuidade ou tradição de uma cultura”.<sup>416</sup>

Nesse sentido, as músicas popular e/ou folclórica, estão em constante rearranjo sociocultural, em uma circularidade, na qual as “[...] diferenças não desaparecem – são reafirmadas de novas maneiras”.<sup>417</sup> Dito isto, podemos afirmar que essas expressões musicais não são autenticidades em perigo, ou ainda, pureza ameaçada, como escreve Alencar.<sup>418</sup> Essa era uma entre tantas outras preocupações dos denominados folcloristas, como Mário de Andrade, ou seja, a perda ou não preservação dos elementos musicais representativos e formadores da música e identidade brasileira, fundamentalmente presentes no folclore nacional.

Já no cargo de Diretor do Departamento de Cultura da prefeitura de São Paulo, em 1936, Mário de Andrade lamentou sobre a situação na qual se encontravam a etnografia e a pesquisa científica brasileira. O quadro considerado precário prejudicava os avanços dos trabalhos sobre o folclore brasileiro que, no seu entendimento, encontrava-se na iminência do desaparecimento. Afirmava ele:

[...] faz-se necessário e cada vez mais que conheçamos o Brasil. Que sobretudo conheçamos a gente do Brasil. E então, si recorremos aos livros dos que colheram as tradições orais, e os costumes da nossa gente, desespera a falta de valor científico dessas colheitas [...] nós não precisamos de teóricos, os teóricos virão a seu tempo. Nós precisamos de moços pesquisadores, que vão à casa do povo recolher com seriedade e de maneira completa o que esse povo guarda e rapidamente esquece, desnordeado pelo progresso invasor.<sup>419</sup>

O cargo ocupado pelo poeta possibilitou que no ano de 1938 fosse organizada a Missão de Pesquisas Folclóricas, que se consistiu em viagens pelas regiões Norte e Nordeste do país objetivando registrar, levantar e catalogar expressões artísticas e culturais brasileiras, bem como transcrever para partituras, seguindo o modelo europeu de registrar algo que se supõe estar sujeito à extinção.

<sup>415</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>416</sup> ALENCAR, Maria Amélia Garcia de. *Cultura e identidade nos sertões do Brasil: representações na música popular*, op. cit., p. 12.

<sup>417</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>418</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>419</sup> ANDRADE apud CARLINI, Álvaro. **Cachimbo e maracá: o catimbó da Missão (1938)**. São Paulo: CCSP, 1993, p. 20. (cf. CONTIER, Arnaldo D. O Nacional na música erudita brasileira: Mário de Andrade e a questão da identidade cultural. *Fênix - Revista de história e estudos culturais*, outubro/novembro/dezembro 2004, vol. 1, ano 1, n° 1, p. 02)

De acordo com Michel De Certeau, este cuidado do folclorista, que se encontra também no caso do Brasil “não está isento de segundas intenções: ele deseja localizar, prender e proteger. Seu interesse é como que o inverso de uma censura: uma integração racionalizada”.<sup>420</sup> Essa empreitada, realizada por variados especialistas e apoiada por etnólogos, possibilitou o registro de diversas cantigas do folclore nacional em discos de 78 rpm, além de imagens de manifestações folclórico-musicais em rolos cinematográficos silenciosos de 16 mm. Fotografias, textos e objetos também foram os documentos resultantes desta Missão.<sup>421</sup>

Dentre os especialistas a figura de um maestro na missão era imprescindível, pois a intenção não era apenas o registro da cultura popular em si, mas sim, desde aquele momento dar-lhe o tratamento culto. “No caso da transcrição da música dos cantadores isso significava colocá-la em partitura, adequando-a ao padrão europeu”.<sup>422</sup> Ficou a cargo do maestro a coordenação das gravações e a transcrição em notação musical das músicas. Para essa expedição foi convocado o maestro austríaco Martin Braunwieser,<sup>423</sup> o qual relatou posteriormente a dificuldade em adequar as cantigas do folclore nacional aos padrões europeus:

E é difícil de transcrever isso porque se o cantador adiantava um pouco, isso não quer dizer que tem de mudar tudo, toda a transcrição. A gente tem de saber que eles cantavam de determinada maneira, mas que eu tenho que escrever de outra, fazer uma aproximação, descobrir o que ele *deveria ter* cantado, não? A melodia *deveria ser* dentro do compasso, não? *Quem nunca trabalhou com transcrição musical não sabe. Quando o cantador quer ele prolonga mesmo.*<sup>424</sup> [grifos nossos]

A conjugação do verbo “dever” dá bem a medida do grau de adequação às quais estavam submetidas as manifestações populares. O cantar era outro, mas o maestro imaginava como ele “deveria” ser de fato, de modo que pudesse ser enquadrado em um compasso da partitura.<sup>425</sup> Outro ponto é a ênfase

<sup>420</sup> DE CERTEAU, Michel. A beleza do morto. In: **A cultura no plural**. Campinas: Papyrus, s/d, p. 63.

<sup>421</sup> CONTIER, Arnaldo D. O Nacional na música erudita brasileira: Mário de Andrade e a questão da identidade cultural, op. cit., p. 02.

<sup>422</sup> EGG, André. **O debate no campo do nacionalismo musical no Brasil dos anos 1940 e 1950: o compositor Guerra Peixe**. Dissertação de Mestrado, UFPR. 2004, p. 29.

<sup>423</sup> Idem, p. 28.

<sup>424</sup> BRAUNWIESER apud EGG, André. **O debate no campo do nacionalismo musical no Brasil dos anos 1940 e 1950: o compositor Guerra Peixe**. op. cit., p. 29. cf. CARLINI, Álvaro. Sessenta anos da Missão de Pesquisas Folclóricas (1938-1998): conversas com Martin Braunwieser. In: **Anais do II Simpósio Latino-Americano de Musicologia**. Curitiba, Fundação Cultural de Curitiba, 1999, p. 346.

<sup>425</sup> Mário de Andrade fez uma pesquisa historiográfica sobre a origem do “Mensuralismo” considerando que esta “[...] foi a escola que veio propagar a medição do tempo sonoro”, e que segundo ele exigiu a “[...] criação

na informação apresentada pelo maestro, o dado de que o cantador nunca trabalhou com uma linguagem culta como a notação musical segundo os padrões europeus, evidenciando o distanciamento de uma cultura popular intocada e incorrupta gestada por um “povo inculto”, incapaz de seguir a rigorosa métrica dos compassos, a qual não admite um “prolongamento da melodia”.<sup>426</sup>

A Missão foi interrompida antes de sua conclusão após o governo de Getúlio Vargas substituir o então governador de São Paulo, Armando de Sales Oliveira, pelo interventor Ademar de Barros. Com o rearranjo político, o prefeito de São Paulo, Fábio da Silva Prado, também foi substituído e com isso Mário de Andrade perdeu seu cargo de diretor do Departamento de Cultura. A Missão recebeu do poeta orientações de seguir por terra o caminho de João Pessoa a São Luís a fim de não ter seus trabalhos interrompidos. Já em São Paulo “[...] os discos gravados foram para a Discoteca Pública Municipal e o trabalho de transcrição e publicação que Mário originalmente projetou acabou não sendo realizado”.<sup>427</sup>

Mário de Andrade tinha conhecimento de métodos científicos de pesquisa sobre o folclore e dentre os trabalhos que conhecia se pautava também pelo manual *Esquisse d'une méthode de folklore musical*, de Constantin Brailoiu. Como escreve Coli, Brailoiu, “[...] romeno, mas de vida internacional [...]”,<sup>428</sup> foi amigo e um dos principais inspiradores de Dina Dreyfus e Claude Lévi-Strauss.<sup>429</sup> Como sublinhou Laurent Aubert, estudioso dos trabalhos de Constantin Brailoiu, o pesquisador romeno se orientava por três objetivos, sendo:

- 1- Salvar documentos musicais preciosos; 2 - Pôr em circulação científica internacional os materiais necessários a um estudo comparativo extenso; 3 - facilitar o contato entre países por meio da música popular.<sup>430</sup>

---

duma notação nova em que as notas determinassem o valor do tempo”. ANDRADE, Mário de. **Pequena história da música**, op. cit., p. 48. Como sugeriu Mário, “Talvez tenha sido no fim do séc. XIII que apareceram as Prolações que determinavam o ritmo, e cuja indicação por meio dum sinal colocado no início da pauta, deu origem aos sinais de Compasso. [...] quanto à barra-de-divisão de compasso foi empregada irregularmente durante o sec. XVI e só se fixou no seguinte”. Idem, p. 49.

<sup>426</sup> Egg afirma: “A dificuldade de transcrever para a partitura exatamente o que o cantador fazia revela, na verdade, a inadequação do sistema de notação ocidental, concebido para outro tipo de música, regido por parâmetros muito diversos dos de um cantador do sertão nordestino”. EGG, André. **O debate no campo do nacionalismo musical no Brasil dos anos 1940 e 1950: o compositor Guerra Peixe**. op. cit., p. 29.

<sup>427</sup> Idem, ibidem.

<sup>428</sup> COLI, Jorge. **O nacional e o outro**. (s/d), p. 01.

<sup>429</sup> Ver, VALENTINI, Luísa. **Um laboratório de antropologia: o encontro entre Mário de Andrade, Dina Dreyfus e Claude Lévi-Strauss (1935-1938)**. Dissertação mestrado, USP, 2010.

<sup>430</sup> COLI, Jorge. **O nacional e o outro**. op. cit., p. 01.

Segundo Coli, as duas últimas proposições demonstram a vocação internacional da dimensão humanista de salvaguarda, lembrando as considerações realizadas pelo presidente do Congresso das Artes Populares de Praga,<sup>431</sup> Henri Focillon, o qual afirmou que “[...] a geografia das artes populares não se submete às fronteiras políticas [...]”.<sup>432</sup> Dessa forma, o pesquisador “[...] nega que as artes populares sejam legítimas formadoras dos espíritos de nacionalidade”.<sup>433</sup>

A Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938 foi a concretização de um projeto que Mário vinha engendrando desde o final da década de 1920. Por essa época o poeta já demonstrava preocupação com a preservação dos elementos e expressões do folclore brasileiro, por meio de instrumentos mecânicos e outros recursos tecnológicos da época. Exemplo disso é o *Ensaio*, que traz ao leitor uma série de partituras e letras como documento e modelo da música popular (folclórica). Várias destas foram grafadas e colhidas pelo próprio Mário de Andrade “[...] da boca de violeiros baianos vindos pelo sertão pra S. Paulo, gente bruta”.<sup>434</sup> Outras tantas foram contribuições de alunos, amigos e patrícios, como afirma o poeta na *Nota Final* do livro.<sup>435</sup> Nesse ponto, o autor demonstrou novamente seu interesse e esforço por preservar elementos do folclore nacional, uma vez que se preocupava com a possibilidade de seu total desaparecimento o que acarretaria, segundo sua concepção, o prejuízo para a definição da música e cultura nacional, bem como da nação e povo brasileiro.

<sup>431</sup> Realizado em 1927, evento “[...] ao qual comparecera Elsie Houston com uma comunicação sobre música brasileira e cujas atas constam da biblioteca de Mário de Andrade”. COLI, Jorge. **O nacional e o outro**, op. cit., p. 01. Elsie Houston era uma cantora muito estimada por Mário de Andrade, singular interprete do folclore brasileiro. Escreveu ele em sua nota de roda-pé semanal na *Folha da Manhã*, denominada *Mundo Musical*: “Era uma cantora esplêndida. Possuía técnica larga, auxiliada por uma inteligência excepcional em gente do canto. Tão excepcional que Elsie Houston conseguia vencer as vaidades, reconhecer suas pequenas deficiências técnicas e os limites naturais de sua voz. E era um gozo dos mais finos a gente perceber a habilidade com que ela escolhia programas ou disfarçava os escolhos ocorrentes no meio duma canção. [...] A sua dedicação mais fecunda foi ela ter se posto ao serviço do canto nacional. Elsie Houston possuía um conhecimento da nossa musica popular pelo menos bem mais largo e menos regional que o dos nossos compositores. (p. 42) [...] Que diferença a exaltou sempre entre as cantoras do nosso folclore! Esse timbre impregnado da seiva perigosa da mestiça, a incomparável caracterização rítmica, a eterna presença controladora da artista cultivada incapaz de concessões ao cômico falso, ao ingênuo, falsíssimo, ao cafagestismo repulsivo de certas cantoras ‘folcloristas’ da terra, davam o mesmo nível de arte à ‘Pomba Rola’ e a Ravel, ao ‘Barão da Baía’ e a Mussorgski. O estilo é que mudava, o nível não. Era a virtuosidade em seu melhor sentido, em seu único sentido legítimo, a serviço das revelações”. ANDRADE, Mário de. *Mundo Musical, Folha da Manhã: Elsie Houston*, 10-6-43. In: COLI, Jorge. **Música final: Mário de Andrade e sua coluna jornalística Mundo musical**. Campinas, SP: editora da UNICAMP, 1998, p. 44.

<sup>432</sup> COLI, Jorge. **O nacional e o outro**, op. cit., p. 01.

<sup>433</sup> Idem, ibidem.

<sup>434</sup> ANDRADE, Mário de. **Ensaio sôbre a música brasileira**. São Paulo: Martins Ed., 3ª edição, 1972, p. 123.

<sup>435</sup> Idem, p. 151.

O *Ensaio sobre a música brasileira*, como disse Mário de Andrade, é uma obra interessada, de ação.<sup>436</sup> Seus esforços em orientar a produção de uma arte “verdadeiramente” nacional buscam efetivar na prática o ideal que seu autor tanto pregou, ou seja, a função social do artista. Mário de Andrade tomou para si e julgou necessário compartilhar com intelectuais e artistas a função de despertar a consciência nacional do povo brasileiro. Na análise de André Egg, a concepção de “função social do artista” elaborada pelo poeta ia “[...] contra o individualismo do artista romântico, e contra o conceito do intelectual e literato em sua “torre de marfim”, comum no Brasil da Primeira República”.<sup>437</sup>

A partir dessa perspectiva, muito embora a “essência” da nação brasileira estivesse supostamente na cultura popular, cabia ao intelectual e desbravador o papel de cuidar de uma questão tão séria como revelar à própria cultura popular e seus fomentadores, seu valor tácito enquanto “expressão genuína” da cultura brasileira. Como afirma Egg, “[...] Por mais que declarasse amar o povo, ser parte do Brasil, valorizar a sua cultura, [Mário de Andrade] se colocava como o intelectual – superior ao povo, considerado como criança [...]”.<sup>438</sup> Essa postura de infantilização do povo, na ótica de Egg, evidencia o caráter elitista do projeto nacionalista e da concepção de função social do artista de Mário de Andrade.

Usando frases dos textos escritos por ele, Margarida de Souza Neves analisa seu ideário nacionalista e a função do artista, observando que Mário de Andrade:

Reconhece em si o que chama de “minha paixão pela coisa popular” e diz viver “apaixonadamente imerso no populário”, mas se refere ao “povo inculto” mesmo quando é para reconhecer nele o agente que está “criando aqui uma música nativa que está entre as mais belas e mais ricas”, talvez porque só a si mesmo atribua a missão de “despertar no povo brasileiro uma consciência social da raça” e o mais difícil e assustador dos problemas brasileiros que identificava em seu tempo, o da construção da “consciência de uma nacionalidade”.<sup>439</sup>

Vale apresentar algumas considerações feitas posteriormente pelo maestro Martin Braunwieser acerca da expedição para a qual fora convocado. Em

<sup>436</sup> Idem, p. 73.

<sup>437</sup> EGG, André. **O debate no campo do nacionalismo musical no Brasil dos anos 1940 e 1950: o compositor Guerra Peixe**, op. cit., p. 15.

<sup>438</sup> Idem, p. 28.

<sup>439</sup> NEVES apud EGG, André. **O debate no campo do nacionalismo musical no Brasil dos anos 1940 e 1950: o compositor Guerra Peixe**, op. cit., p. 29.

sua fala percebemos qual foi o sentimento nutrido por aquele grupo que, se colocando no papel de desbravador, reconhecia a importância da Missão. A meta tinha sido traçada: localizar a tradição, os elementos do folclore nacional imaculados, intocados pela modernidade e pelo tão temido “progresso invasor”.<sup>440</sup> “Às vezes tínhamos muitas dificuldades para alcançar determinado lugar, e ao chegar lá, aparecia um gramofone, um rádio... Aí, tínhamos de voltar, não?”.<sup>441</sup> Era inaceitável como fonte documental o registro de uma tradição popular que estivesse em contato com tecnologias da época, o que representaria uma espécie de contaminação pelo progresso. Seu objeto de pesquisa deveria estar “puro”.

Referindo-se à população dos lugares em que esteve, e estendendo um convite ao entrevistador para conhecê-los,<sup>442</sup> o maestro reforça a ideia de “contaminação” pela modernidade e a corrupção da tradição popular pela industrialização:

O povo mesmo é muito bom, muito bom. Você deveria fazer uma viagem para lá. Porém hoje está tudo mudado: hoje tem estradas, tem rádio, tem eletricidade, tem avião... Hoje, cada um tem o seu rádio! Está tudo estragado, tudo... Quer dizer, estragado no sentido popular, não? É uma pena...<sup>443</sup>

Realmente era uma pena para os eruditos folcloristas perceberem a interferência da modernidade, da chamada civilização, seu conforto e seus recursos, que na percepção destes estudiosos era o princípio da degeneração da essência cultural brasileira. Coube aos intelectuais de modo geral a função de, se não evitar o total desaparecimento dessas manifestações artísticas populares, ao menos preservar através de registros o que fosse possível, em uma tentativa de “congelar” o natural, evitando quaisquer transformações indesejadas. A documentação, após receber o tratamento culto, resultaria na música erudita nacional, de inspiração popular. Material a ser amplamente utilizado pelo compositor na produção da

<sup>440</sup> Como lembra Maria Amélia Garcia de Alencar, desde a década de 1920 observa-se um movimento de expansão de capital acompanhado por um processo de intensa e rápida urbanização “[...] que atingiu particularmente o centro-oeste e a região amazônica, através de migrações que caracterizam a expansão da fronteira agrícola, em decorrência da concentração de terras nas lavouras de café e da implantação das primeiras indústrias modernas a região sudeste. A penetração dos trilhos da estrada de ferro e a melhoria nos meios de comunicação também favoreceram esse movimento. O conjunto de mudanças gerou a ocupação e inserção de novas áreas na economia de mercado”. ALENCAR, Maria Amélia Garcia de. *Cultura e identidade nos sertões do Brasil: representações na música popular*, op. cit., p. 04.

<sup>441</sup> BRAUNWIESER apud EGG, André. **O debate no campo do nacionalismo musical no Brasil dos anos 1940 e 1950: o compositor Guerra Peixe**, op. cit., p. 28.

<sup>442</sup> cf. CARLINI, Álvaro. *Sessenta anos da Missão de Pesquisas Folclóricas (1938-1998): conversas com Martin Braunwieser*, op. cit..

<sup>443</sup> BRAUNWIESER apud EGG, André. **O debate no campo do nacionalismo musical no Brasil dos anos 1940 e 1950: o compositor Guerra Peixe**, op. cit., p. 28.

verdadeira arte nacional, principal meio para a transformação da sociedade brasileira que se encontrava como “raça indecisa”<sup>444</sup>

### 3.2 O EXPERIMENTALISMO DO GRUPO MÚSICA VIVA E A RESIGNIFICAÇÃO DOS CONCEITOS DE MÚSICA, CULTURA E NAÇÃO BRASILEIRAS

*No modernismo uma coisa foi real e fecunda, reclamar que se fizesse obra nossa e nova, e bastaria ser verdadeiramente nossa para ser nova. Nesse sentido, todos estivemos de acordo. Divergimos, porém sem saber como fazer essa obra nossa e nova. E foi a beleza do movimento, que não se circunscreveu a preconceitos de escola, que cada qual fez a seu modo e a seu jeito, e houve os que situavam o Brasil no quadro da cultura universal e os que queriam que déssemos as costas ao mundo e buscássemos em elementos nativos a seiva criadora de tudo...*<sup>445</sup>

As questões relacionadas à produção de uma música que se pretendia verdadeiramente brasileira, como podemos notar, foram sendo aprofundadas por artistas e intelectuais das primeiras décadas do século XX, envolvidos com as preocupações de sua época, seu contexto histórico, cultural e político.

A construção da nação bem como a definição de cultura brasileira se destacaram como umas das principais lutas desses grupos tanto na segunda metade do século XIX como na primeira metade do século XX. Em cada um desses contextos, levando-se em conta as transformações políticas e sociais, novos anseios e expectativas fizeram com que as definições de “nação”, “música e cultura brasileira” fossem reelaboradas.

O Romantismo brasileiro desempenhou significativo papel na busca por uma caracterização da arte e cultura nacionais durante o Segundo Reinado, como já tivemos oportunidade de ressaltar ao longo deste texto. Apoiados pelo então Imperador D. Pedro II, vários artistas interessados em fazer algo que expressasse uma idealizada brasilidade receberam recursos para tocar adiante sua produção, tais como Domingos José Gonçalves de Magalhães e Manuel Araújo Porto Alegre. Grosso modo agradava-lhes a ideia de que as raízes do povo brasileiro haviam sido supostamente encontradas e estavam representadas através

<sup>444</sup> ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira**, op. cit., p. 13.

<sup>445</sup> ALMEIDA apud KATER, Carlos. **Música Viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade**. São Paulo: Musa Editora: Atravez, 2001, p. 39.

da figura do indígena. Essa concepção de Brasil e nação brasileira orientada por programas indianistas, foi questionada por determinados segmentos da sociedade já nos finais do século XIX e primeiras décadas do século XX, os quais, a partir do ambiente político e cultural no qual estavam inseridos, procuraram redefinir a ideia de arte brasileira, bem como a própria ideia de Brasil.

O texto presente na epígrafe introdutória aponta para as mudanças que já podiam ser perceptíveis na década de 1910. Renato Almeida escreveu essas linhas em anos posteriores à Semana de Arte Moderna, num momento em que ela já estava sacralizada como “[...] o evento simbólico da renovação cultural brasileira”.<sup>446</sup> Participante das organizações desse encontro, Almeida chama nossa atenção para em qual sentido, na sua visão, uma transformação no campo das artes se fazia necessária. Segundo ele, o ambiente cultural daquele momento caracterizava-se pela ausência de obras “nossas” e “novas”. Era consenso entre os participantes da Semana, como sugeriu Renato Almeida, que até aquele momento não havia de fato nenhuma produção verdadeiramente “nossa”, ou seja, brasileira, nacional.<sup>447</sup> A crítica aqui, como se vê, está direcionada à anterior concepção de arte nacional, fundamentada nos princípios do movimento Romântico brasileiro. “Passadistas” e “futuristas” tornavam-se, assim, opositores neste novo contexto.

De modo geral, o quadro esboçado por alguns membros do movimento modernista sugeriu as seguintes caracterizações a partir destes termos genéricos: o primeiro segmento, composto pelos “passadistas”, representaria a “estagnação” no campo das artes com sua “caricata” e “exótica” concepção de arte nacional. Por outro lado, os “futuristas” seriam os porta-vozes daquilo que de mais atual havia na produção cultural, influenciados pelas inovações no campo das artes que vinham ocorrendo desde os finais do século XIX nos grandes centros europeus nos quais se encontravam, a partir desta visão, em estágio avançado.

No Brasil, a estética modernista começou a ganhar força após a Primeira Guerra Mundial (1914-1918). O ano de 1922, além de ter sido cristalizado por uma determinada memória como uma espécie de “marco fundador das artes

---

<sup>446</sup> PEREIRA, Maria Elisa. **Lundu do escritor difícil – canto nacional e fala brasileira na obra de Mário de Andrade**, op. cit., p. 30.

<sup>447</sup> Há que se ressaltar, como lembra Maria Elisa Pereira, que a ideia de coesão praticamente inexistia no grupo: “[...] só aparentemente os *modernistas* formavam um bloco coeso contra os *passadistas*. A expressão *geração de 22*, frequentemente utilizada para enlaçar os participantes da Semana, causa estranheza principalmente quando se observam as diferentes características estéticas e políticas de cada um deles”. Idem, *ibidem*.

modernas” e da renovação do ambiente cultural, foi também o ano do Centenário de Independência política brasileira, comemorado em todo o país com variadas celebrações como, por exemplo, a “Exposição Internacional do Rio de Janeiro, ou “Exposição do Centenário da Independência” a qual, segundo Pereira, deixou algumas marcas culturais, “[...] como a primeira transmissão oficial de rádio no Brasil e a mostra do documentário *O paiz das Amazonas*, do diretor luso-amazonense Silvino Santos”.<sup>448</sup> Ainda nesse ano, várias transformações marcaram o contexto da política nacional, como a fundação do Partido Comunista Brasileiro e o início do movimento tenentista. Foi Nesse contexto de inquietações a respeito da extensão da independência do Brasil e das práticas da chamada “República Velha”, que a ideia de transformação no campo das artes a partir da estética modernista se firmou.

Não podemos esquecer, como nos chama atenção Pereira, que generalidades homogeneizam e ocultam eventuais diferenças como, por exemplo, o termo “Romantismo”, o qual, nas palavras de Bradbury e McFarlane, designa “[...] não só uma ampla variedade de coisas diferentes, mas também uma ampla variedade de coisas contraditórias”.<sup>449</sup> Na compreensão da autora, as terminologias, “moderno”, “modernidade” e “modernismo” devem ser verificadas historicamente,<sup>450</sup> uma vez que não são conceitos filosóficos ou ideológicos desprendidos de uma realidade, mas sim conceitos enraizados no contexto em que foram elaborados, definidos, ou redefinidos e que, neste sentido, também tendem a ocultar as diferenças.

Avançando nesta direção, Pereira apresenta algumas reflexões sobre os termos modernidade e modernismo e os sentidos que lhes foram atribuídos de acordo com contextos socioculturais distintos. Sua primeira observação sublinha que a historiografia europeia de tradição francesa denomina como “moderno” o período da história “[...] compreendido entre a tomada de Constantinopla (1453) e a Revolução Francesa (1789)”,<sup>451</sup> e o momento posterior a esse evento como “contemporâneo”. Alguns historiadores consideram como inseparáveis a chamada

---

<sup>448</sup> Idem, p. 29.

<sup>449</sup> BRADBURY & MCFARLANE apud PEREIRA, Maria Elisa. **Lundu do escritor difícil – canto nacional e fala brasileira na obra de Mário de Andrade**, op. cit., p. 28.

<sup>450</sup> PEREIRA, Maria Elisa. **Lundu do escritor difícil – canto nacional e fala brasileira na obra de Mário de Andrade**, op. cit., p. 28.

<sup>451</sup> Idem, ibidem

“era moderna” e o capitalismo, havendo “[...] diferentes períodos modernos dependendo da sociedade estudada”.<sup>452</sup> Dessa forma,

O termo modernidade significaria tanto uma época quanto uma atitude de adaptação e de respostas inovadoras às mudanças do contexto histórico. Suas características variariam conforme a estrutura das sociedades nas quais essas mudanças ocorreram, dependendo diretamente da tradição transformada e da síntese obtida.<sup>453</sup>

E foi sobre uma base econômica fundamentalmente “moderna” e integrada a um ambiente de modernidade que floresceram as manifestações artísticas denominadas “modernistas”.<sup>454</sup> Acompanhando essa análise, Pereira conclui que, enquanto tendência estética internacional, o modernismo se caracterizaria “[...] por uma profunda diversidade local, [e] teria suas raízes no romantismo e no naturalismo positivista”,<sup>455</sup> além de apresentar

um certo conjunto fluido mas detectável de pressupostos, fundados numa estética largamente simbolista, numa concepção vanguardista do artista e numa noção sobre a relação de crise entre arte e a história [...] [O] modernismo em inúmeros países foi uma extraordinária mescla de futurista e niilista, de revolucionário e conservador, de naturalista e simbolista, de romântico e clássico. Foi um louvor e uma denúncia de uma era tecnológica; uma alegre adesão à crença de que os antigos regimes da cultura haviam acabado, e um profundo desespero com o receio por um tal fim.<sup>456</sup>

Nesse sentido o modernismo traria em sua gênese, e ao mesmo tempo, os espíritos revolucionário e conservador.

A partir da leitura de trabalhos relacionados à crítica literária, e objetivando aprofundar uma compreensão sobre a chamada segunda fase da modernidade musical brasileira, Ricely de Araujo Ramos alertou para a importância de se verificar as eventuais semelhanças e diferenças existentes entre os termos “modernismo” e “vanguarda”. Primeiramente a autora cita o trabalho de Matei Calinescu, intitulado *Five faces of modernity*, por ser o resultado de uma pesquisa que apresenta uma espécie de evolução do termo “vanguarda”, a priori empregado

---

<sup>452</sup> Idem, ibidem

<sup>453</sup> Idem, ibidem.

<sup>454</sup> Idem, ibidem.

<sup>455</sup> Idem, ibidem

<sup>456</sup> BRADBURY & MCFARLANE apud PEREIRA, Maria Elisa. **Lundu do escritor difícil – canto nacional e fala brasileira na obra de Mário de Andrade**, op. cit., p. 29.

para designar parte de uma tropa militar que vai a frente. Calinescu parte de um ponto de vista militar e mostra “[...] a importância fundamental do pensamento militante da vanguarda [...]” contido no termo.<sup>457</sup>

Analisando este mesmo conceito em sua obra *O moderno e o modernismo – A soberania do artista 1885 – 1925*, Frederick R. Karl definiu “vanguarda” como algo que em algum momento se desprende do modernismo, seu fio condutor, por conta da “[...] exploração de novas linguagens, expondo-se, dessa forma, a riscos e críticas”.<sup>458</sup> Assim sendo, Karl considerou que “vanguarda” sempre estaria relacionada a um estado de contestação da ordem vigente, e, portanto, apresentando-se de maneira dinâmica e mutável. Na concepção deste autor, esse é o ponto que distingue “vanguarda” do “modernismo”, o qual é caracterizado por ele “[...] como uma linguagem mais estática, com mudanças mais lentas”.<sup>459</sup> Karl conclui:

Podemos dizer, em um sentido que, em todos os termos da história da cultura houve uma vanguarda e que ela se colocou na linha de frente do que foi considerado moderno em qualquer fase histórica.<sup>460</sup>

Karl ainda nos apresenta uma distinção entre os termos “vanguarda”, “modernismo” e “modernidade”, sublinhando a definição de mais um conceito, o “moderno”. Em sua teorização, ele sugere que os vocábulos são fenômenos que estão dispostos em uma espécie de cadeia linear e gradativa. O primeiro estágio, relacionado à “[...] contestação do artista e ao estranhamento por parte do público [...]”,<sup>461</sup> seria a “vanguarda”, a qual “[...] sempre se posiciona a frente de qualquer forma de modernismo”.<sup>462</sup> A fase seguinte, segundo sua teoria, ocorreria

A partir do momento em que os questionamentos dessa vanguarda deixam de soar de maneira agressiva e tornam-se mais aceitáveis,

<sup>457</sup> RAMOS, Ricely de A. **Música Viva e a nova fase da modernidade musical brasileira**. Dissertação de Mestrado, São João Del Rei, UFSJ, 2011, p. 51.

<sup>458</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>459</sup> Idem, p. 52.

<sup>460</sup> KARL apud RAMOS, Ricely de A. **Música Viva e a nova fase da modernidade musical brasileira**, op. cit., p. 52.

<sup>461</sup> RAMOS, Ricely de A. **Música Viva e a nova fase da modernidade musical brasileira**, op. cit., p. 53.

<sup>462</sup> Idem, *ibidem*.

ou familiares, a palavra que utilizou para denominar esta situação foi *moderno*. Partindo dessa ideia de evolução, no momento em que o moderno passa a ser aceito e reconhecido como arte, torna-se parte do modernismo, titulação que, segundo Karl, é mais ampla e abrangente.<sup>463</sup> [grifo no original]

Podemos também acrescentar a esta lista o nome de Andreas Huyssen, o qual, assim como Karl, alerta para a necessidade de se atentar para as diferenças entre “modernismo” e “vanguarda”. Para Huyssen, estes dois conceitos podem ser compreendidos como expressões artísticas que de alguma forma representaram uma determinada percepção da modernidade, sendo portadores, todavia, de características distintas.<sup>464</sup> Em sua análise ele concluiu que “[...] houve no modernismo a conservação da autonomia tradicional da arte”<sup>465</sup> e que a “vanguarda”, em outro sentido, se apresentou “[...] tendo como principal objetivo a perturbação da ordem artística e o questionamento da artificial separação entre esta e a vida”.<sup>466</sup>

Andreas Huyssen ainda considera que na “vanguarda” ocorreu uma tentativa de se aproximar a “alta cultura” da “cultura popular”, fenômeno esse que, em seu entendimento, inexistiu no caso do “modernismo”.<sup>467</sup> Ora, devemos lembrar que seu trabalho, *Vanguardia y Postmodernidad – En busca de la tradición: vanguardia y postmodernismo em los años 70*, trata da vanguarda na literatura norte-americana da década de 1970. Como vimos, o modernismo brasileiro travou profundas relações com a chamada cultura popular através de estudos elaborados em torno do folclore. Grandes personagens da chamada música erudita entraram em contato com a cultura popular como, por exemplo, o maestro e compositor Heitor Villa-Lobos, que foi influenciado pelos “chorões” cariocas durante sua formação. Ramos chama nossa atenção justamente para o caráter “popular” do modernismo brasileiro, ao passo que a “vanguarda” manteve um certo distanciamento com relação às massas populares, “[...] ponto que se mostrou contrário ao apresentado por Huyssen”.<sup>468</sup> Ramos esclarece:

---

<sup>463</sup> Idem, *ibidem*

<sup>464</sup> Idem, p. 52.

<sup>465</sup> Idem, p. 53.

<sup>466</sup> Idem, *ibidem*

<sup>467</sup> Idem, p. 54.

<sup>468</sup> Idem, p. 55.

[...] essa relação “povo/arte”, mesmo na Europa, se apresentou na música de maneira diferente da proposta pela literatura. Schoenberg, por exemplo, considerou a música moderna como uma arte destinada a um pequeno grupo – intelectuais conhecedores da teoria atonal – e, em 1941, afirmou esta postura com a seguinte frase: “[...] se é arte é para todos e se é para todos não é arte [...], pessoalmente, tenho a sensação de que a música leva dentro de si uma mensagem profética que revela uma forma de vida mais elevada, para a qual evolui a humanidade”.<sup>469</sup>

Levando-se em conta essas observações, Ramos considera que, ao se analisar os grupos de vanguarda precursores de uma nova estética musical desenvolvida na Europa, organizados no Brasil por volta das décadas de 1930 e 1960, pode-se perceber que não houve, ao menos em um primeiro momento, uma aproximação desses grupos com uma tradição brasileira, tal como proposto pelos modernistas nacionais, ou mesmo um distanciamento dos segmentos populares, como enfatizado por Schoenberg. Por essa razão se faz necessário levar em consideração em nossa análise, além das questões referentes ao âmbito político, social e cultural, também as manifestações dentro do campo musical, ambos observados sempre em relação ao contexto em que emergem.<sup>470</sup> Como sugere Contier,

É imprescindível, portanto, analisar as palavras *tradição; modernismo; vanguarda; progresso; utopia*, partindo-se, de um lado, de estudos históricos (política, economia, cultura, ideologia) e, de outro, de estudos técnico-estéticos pensados sob o ângulo de suas respectivas historicidades, aproximações e distanciamentos em face de textos retoricamente caracterizados como “intrínsecos” ou “originais” de cada movimento de vanguarda [...]<sup>471</sup> [grifos no original]

É interessante também a observação de Contier sobre a importância de não se desprezar o debate ideológico-político fomentado por uma dinâmica própria dos movimentos “modernistas” e “vanguardistas”, acerca das caracterizações “passado/atraso” x “futuro/progresso”, para uma compreensão das possíveis contradições emergentes destes pares excludentes. Para Contier,

<sup>469</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>470</sup> Idem, p. 56.

<sup>471</sup> CONTIER apud RAMOS, Ricely de A. **Música Viva e a nova fase da modernidade musical brasileira**, op. cit., p. 56.

O debate ideológico-político sobre “passado/atraso” x “futuro/progresso” aflorado no âmbito de cada movimento vanguardista, numa primeira fase (experimentação), e modernista num segundo momento (consolidação de algumas “inovações”), torna-se, imprescindível para a compreensão histórica das possíveis contradições emergentes no âmbito das relações: compositor – obra – intérprete – público – mercado – Estado – democracia – totalitarismo – hegemonia cultural.<sup>472</sup>

Sendo assim, podemos considerar que os debates surgidos a partir da oposição “passado/atraso” e “futuro/progresso” nos dizem muito a respeito da dinâmica caracterização da música que se pretende nacional, bem como da própria construção das concepções de nação brasileira, engendradas ainda no século XIX e questionadas em anos posteriores, estabelecendo uma relação na qual podemos verificar a manutenção de um diálogo regular entre as gerações do “passado” e do “futuro/presente”. Importante sublinhar, ainda, que Contier, assim como Karl, compreende os conceitos dispostos em fases, num movimento evolutivo, sendo a “vanguarda” a primeira, a fase de experimentação, e “modernismo” a segunda, um momento de consolidação de determinadas “inovações”.

Apesar das diferenças presentes nas análises destes autores existe pelo menos um ponto comum nas suas falas, a saber, a forma como nelas “modernismo” e “vanguarda” aparecem como objeção a um padrão artístico vigente e um apelo à inovação. As manifestações culturais e artísticas organizadas por um determinado segmento da sociedade no Brasil de 1922 deram conta de, à sua maneira, dialogando com os “[...] antigos regimes da cultura [...]”<sup>473</sup> nacional, reforçar o espírito de vanguarda combatente em um primeiro momento, para posteriormente incorporar as inovações propostas, institucionalizando o modernismo. Desta maneira, e lembrando Elizabeth Travassos, o modernismo brasileiro pode ser compreendido a partir de seus dois momentos: o primeiro caracterizado como o combate contra o “passadismo” e a busca por uma inovação nas linguagens artísticas,<sup>474</sup> e o segundo momento, que enfatizou a preocupação com as questões e a realidade nacional, além de introduzir o tema da construção da nação nos debates

---

<sup>472</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>473</sup> BRADBURY & MCFARLANE apud PEREIRA, RAMOS, Ricely de A. **Música Viva e a nova fase da modernidade musical brasileira**, op. cit., p. 29.

<sup>474</sup> TRAVASSOS, Elizabeth. **Modernismo e música brasileira**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000, p. 19.

culturais e estéticos, o que fez com que se falasse posteriormente em “modernismo nacionalista”.<sup>475</sup>

Como vimos anteriormente, o contexto político da década de 1930 contribuiu para que projetos relacionados ao modernismo nacionalista fossem em certa medida implantados através da política cultural do Estado Novo e a busca pela construção do homem brasileiro.<sup>476</sup> Foi nesse contexto que emergiu o grupo Música Viva no Rio de Janeiro, em 1939, formado pelo flautista alemão Hans-Joachim Koellreutter, grupo este que se configurou como uma nova força de combate e como uma outra “vanguarda”, dialogando com e questionando uma produção artística existente com o objetivo de fazer “[...] obra nossa e nova”.<sup>477</sup>

Koellreutter chegou ao Rio de Janeiro em 16 de novembro de 1937. Nascido a 2 de setembro de 1915, na cidade de Freiburg (Alemanha), Hans-Joachim Koellreutter desde cedo se interessou pela flauta, que se tornaria seu principal instrumento como músico. Koellreutter seus estudos de flauta em Berlim na *Staatliche Akademische Hochschule für Musik*, durante os anos de 1934 e 1936. Ele fundou, ainda nessa cidade, no ano de 1935 o *Arbeitskreis fuer Neue Musik* (Círculo de Música Nova) juntamente com outros músicos. Nesse ano também ele realizou sua primeira apresentação como flautista em Paris. Por volta de 1936, Koellreutter participou da fundação do *Cercle de Musique Contemporaine* (Círculo de Música Contemporânea) junto com Franck Martin, em Genebra e nos anos de 1936 e 1937, por conta de seu envolvimento com atividades antifascistas, acabou sendo expulso da *Staatliche Akademische Hochschule für Musik*, concluindo seus estudos em Genebra no *Conservatoire de Musique*. Por essa época também ele tocou com o pianista francês Darius Milhaud e realizou turnês por diversos países europeus.<sup>478</sup>

A década de 1930, na qual Koellreutter realizou sua formação musical e atuou em diversas manifestações culturais da Europa, foi marcada pela ascensão dos regimes totalitários em vários países como Alemanha, Itália, União Soviética e Brasil. Durante os anos de sua formação acadêmica, Koellreutter se opôs ao nazismo o qual, através de sua política de repressão, combatia atividades que não fossem consideradas condizentes com o regime. O *Arbeitskreis fuer Neue*

---

<sup>475</sup> Idem, p. 21

<sup>476</sup> Ver: CAVALCANTI, Lauro P. Parte I - Ministérios, o ministério. In: **Moderno e brasileiro: a história de uma nova linguagem na arquitetura, (1930/60)**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006, p. 33.

<sup>477</sup> ALMEIDA apud KATER, Carlos. **Música Viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade**, op. cit., p. 39.

<sup>478</sup> KATER, Carlos. **Música Viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade**, op. cit., p. 41.

*Musik* (Círculo de Música Nova) além de tratar das questões envolvendo a vanguarda musical, adotou uma posição política contrária ao regime nazista, fato esse que irritou a Câmara de Música do Reich. Em razão disso a Academia, onde Koellreutter desenvolvia seus estudos, exigiu seu ingresso no Partido Nazista, o que resultou em sua expulsão da instituição em decorrência de sua negativa em cumprir tal exigência.<sup>479</sup>

Em 1936, Koellreutter conheceu o regente Hermann Scherchen, que desempenhou papel fundamental em sua educação musical como professor assim como contribuiu em muitos aspectos para sua formação pessoal.<sup>480</sup> Décadas após seu primeiro contato com Scherchen, o flautista declarou a importância que o regente teve em sua vida com as seguintes palavras:

[...] Scherchen é sem dúvida o homem que mais me influenciou, também como caráter, forma de trabalhar, intensificar as coisas. Ele abriu realmente tudo, ensinou a evitar preconceitos, abrir a todas as tendências. Foi talvez o mais importante que aprendi com ele. E também trato disso até hoje como princípio principal.<sup>481</sup>

Como o próprio Koellreutter contou em uma entrevista concedida à Folha de São Paulo na década de 1999, após sua expulsão da Academia ele teria recorrido ao regente que além de estar “[...] afinado à nova música, era um esquerdista alemão [...]”,<sup>482</sup> o que significava ser contrário ao nazismo. Por volta dos anos 1936 e 1937, o Koellreutter realizou turnês pela Europa, e já reconhecia as dificuldades em permanecer na Alemanha por conta da sua militância política:

Eu não podia ficar na Alemanha. Cassaram meu passaporte. Tive que emigrar. A guerra estava no ar e me convocaram. Eu escrevi uma carta muito malcriada ao governo, dizendo que comigo não podiam mais contar, muito menos para lutar pelo nazismo.<sup>483</sup>

<sup>479</sup> RAMOS, Ricely de A. **Música Viva e a nova fase da modernidade musical brasileira**, op. cit., p. 57.

<sup>480</sup> Como escreve Kater, “[...] além de regente de orquestra consagrado, Scherchen foi um pensador, teórico, pedagogo, conferencista, escritor, editor e um pioneiro da rádio”. Ainda segundo Kater, foi Hermann Scherchen quem cunhou originalmente a expressão “Música Viva” “[...] inaugurando um movimento e nomeando assim um periódico musical, que editou em Bruxelas de 1933 a 1936”. KATER, Carlos. **Música Viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade**, op. cit., p. 45.

<sup>481</sup> KOELLREUTTER, Hans-Joachim. Entrevista - A revolução de Koellreutter. In: **Folha de São Paulo**, 1999, p. 03.

<sup>482</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>483</sup> Idem, *ibidem*.

Através de um contato que fez com o embaixador brasileiro na Hungria, onde se encontrava por ocasião de um curso de Scherchen, Koellreutter conseguiu apoio para sair da Europa e vir para o Brasil:

Os cursos de Scherchen não eram só em Neuchatel, onde morava, mas também em Genebra e Budapeste. Uma vez na Hungria, estive com o embaixador do Brasil e sua mulher, muito ligada à música. Com a guerra no ar e sabendo de minha militância antifascista, eles estavam dispostos a me ajudar na viagem ao Brasil. Desembarquei no Rio em novembro de 37.<sup>484</sup>

Foi Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, que em finais da década de 1930 ocupava o posto de chefe da Seção de Música da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, o responsável pela recepção de Koellreutter no Rio de Janeiro. Ele foi então apresentado ao ambiente artístico carioca e a alguns músicos brasileiros como Egydio de Castro e Silva, pessoa com quem por volta da década de 1938 realizou diversas apresentações pela região nordeste brasileira, “[...] no âmbito da Instrução Artística do Brasil”.<sup>485</sup>

Conforme o depoimento de Koellreutter, “[...] nesta ocasião que delineiam algumas das diretrizes que virão a nortear o movimento em sua primeira fase”.<sup>486</sup> Indagado sobre o que foi o movimento e o grupo Música Viva, Koellreutter respondeu lembrando dos principais frequentadores do ponto de encontro dos interessados em música. Vejamos sua resposta na íntegra:

Em 38, na Pinguim, loja de música na rua do Ouvidor, no Rio, reunia-me com interessados: Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, Egydio de Castro e Silva, Brasília Itiberê,<sup>487</sup> Luis Cosme, Otávio Bevilacqua.<sup>488</sup> E aí vieram Aldo Parizot, Oriano de Almeida e meus alunos Cláudio Santoro, Edino Krieger, Guerra Peixe, Geni Marcondes, Eunice Katunda. Foi um movimento de compromisso com o desconhecido, o contemporâneo e a renovação. Villa Lobos era o presidente de honra. A pauta era educação, criação, conferências, concertos, programas de rádio, edições. Em 39, houve o Primeiro Concerto Música Viva e, em maio de 40, lançamos a primeira revista "Música Viva". No "Primeiro Manifesto", de 1º de maio de 44, afirmamos que "a obra musical é a mais elevada organização de pensamentos e sentimentos humanos da vida" e a "música é expressão do tempo, novo estado de inteligência". O "Manifesto 1946" é a "Declaração de

<sup>484</sup> Idem, ibidem.

<sup>485</sup> KATER, Carlos. **Música Viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade**, op. cit., p. 48.

<sup>486</sup> Idem, ibidem.

<sup>487</sup> Compositor e professor do Conservatório. Ver KATER, Carlos. **Música Viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade**, op. cit., p. 49.

<sup>488</sup> Crítico musical de O Globo. Idem, ibidem.

Princípios": a música como traço de cultura, sociedade e época, reafirmando a necessidade de se educar para o novo e criar a postura revolucionária essencial. O nome vem da revista que Scherchen editava na Suíça, e a forma inspirava-se na Sociedade para Apresentações Musicais Privadas ("Verein für Musikalische Privat-Aufführungen"), que Schoenberg, Berg e Webern regeram de 1917 a 1921.<sup>489</sup>

Além da revista de Scherchen, a Sociedade para Apresentações Musicais, regida por Schoenberg, Webern e Berg, inspiraram o movimento Música Viva no Brasil. Diversos estudiosos do grupo levam em conta os momentos distintos do grupo ao longo de sua existência, como Carlos Kater, Ricely de Araujo Ramos e André Egg. Uma divisão elaborada por Kater e adotada por Ramos apresenta a história do movimento em três partes: momento I ("fase integradora"<sup>490</sup>), II (fase na qual o grupo "[...] adquire maior coesão",<sup>491</sup> sendo que o manifesto de 1944, citado por Koellreutter, marca esse momento) e III (fase que, inaugurada pelo manifesto de 1946, como afirma Kater, fez do Música Viva "[...] um grupo musical na vanguarda estética [...]")<sup>492</sup>)

A fase "integradora" do movimento foi marcada pela diversidade e coexistência de "[...] tendências estéticas e ideológicas bastante dessemelhantes [...]".<sup>493</sup> Observando os desdobramentos dos conflitos em anos posteriores ao de formação do grupo, pode parecer estranho a união de Koellreutter com a "[...] nata do nacionalismo musical – críticos, musicólogos, professores do Instituto Nacional de Música",<sup>494</sup> sendo que enquanto a maior parte de seus membros se preocupava com as questões envolvendo a música nacional, o flautista alemão acabava de vivenciar a ascensão de um nacionalismo extremado em seu país de origem. Por essa razão ele insistiu no "[...] valor universal e humanístico da música [...]".<sup>495</sup>

Vejamos quais eram os componentes do grupo Música Viva e os respectivos cargos por eles ocupados na então chamada "Sociedade", publicado no primeiro boletim em maio de 1940:

<sup>489</sup> KOELLREUTTER, Hans-Joachim. Entrevista - A revolução de Koellreutter, op. cit., p. 04.

<sup>490</sup> KATER, Carlos. **Música Viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade**, op. cit., p. 50.

<sup>491</sup> Idem, p. 55.

<sup>492</sup> Idem, p. 67.

<sup>493</sup> Idem, p. 50.

<sup>494</sup> EGG, André. **O debate no campo do nacionalismo musical no Brasil dos anos 1940 e 1950: o compositor Guerra-Peixe**, op. cit., p. 40.

<sup>495</sup> Idem, ibidem.

O grupo “Música Viva” transformou-se numa sociedade, cujas finalidades são indicadas no primeiro artigo deste número. A diretoria da sociedade compôs-se da seguinte maneira: Alfredo Lage,<sup>496</sup> presidente; Hans-Joachim Koellreutter, vice-presidente e tesoureiro; Conselho Técnico: Brasília Itiberê, Egidio de Castro e Silva, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, Octavio Bevilacqua, Werner Singer.<sup>497</sup>

De acordo com Kater, a transformação do grupo em “sociedade” foi uma adaptação à linha tradicional de associações e agremiações, uma prática “[...] inaugurada no Brasil pela Sociedade Filarmônica (Rio de Janeiro, 1834) [...]”,<sup>498</sup> e que se estendeu até o século XX. Além disso, ainda de acordo com Kater, essa transformação é um indício de que houve a prática de um “[...] exercício diplomático da facção progressista, mas ainda minoritária, do grupo”.<sup>499</sup> O objetivo dessa ação era a consolidação do grupo recém criado adequando-se “[...] às normas vigentes na época, representada pela ala majoritária de tendência mais conservadora”.<sup>500</sup>

Boa parte dos membros dessa primeira fase do movimento era constituída por personalidades que já atuavam no ambiente cultural e artístico carioca daquele momento e eram conhecidas no meio musical. Seguindo a meta da integração, amalgamação e projeção do grupo, e acompanhando uma linha, por assim dizer, diplomática, Heitor Villa-Lobos, o então “[...] expoente máximo da música nacional da época [...]”,<sup>501</sup> foi convidado a se tornar presidente de honra da Seção Brasileira da *Sociedade Internacional de Música Contemporânea* (SIMC), criada dentro do movimento Música Viva.<sup>502</sup>

Dessa forma, Koellreutter uniu-se a muitos membros do movimento modernista de 1920, movimento este que após a aceitação de muitas de suas “inovações” e de articulações de projetos perdeu a força de combate, característica de “vanguarda”, para tornar-se, segundo alguns, “conservador” e assim ser questionado por uma nova “geração” de artistas comprometidos com a inovação no campo da produção musical. Foi isto que ocorreu em 1944 com a reorganização do Música Viva e a saída dos componentes ditos conservadores do grupo.<sup>503</sup>

<sup>496</sup> “Membro da alta sociedade e primeiro aluno de Koellreutter no Brasil”. KATER, Carlos. **Música Viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade**, op. cit., p. 49.

<sup>497</sup> MÚSICA VIVA apud EGG, André. **O debate no campo do nacionalismo musical no Brasil dos anos 1940 e 1950: o compositor Guerra-Peixe**, op. cit., p.38.

<sup>498</sup> KATER, Carlos. **Música Viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade**, op. cit., p. 51.

<sup>499</sup> Idem, ibidem.

<sup>500</sup> Idem, ibidem.

<sup>501</sup> Idem, ibidem.

<sup>502</sup> Idem, ibidem.

<sup>503</sup> Idem, p. 55.

Contudo, esses artistas, aos quais se uniu Koellreutter em um primeiro momento, eram os responsáveis pela modernização da música brasileira. Como analisa o historiador André Egg, a associação era natural, pois

Koellreutter chegou ao Brasil ainda muito jovem (22 anos), mas já com uma formação humanística e musical que certamente o distinguia, e possuindo experiência de atuação num meio cultural muito mais agitado que o brasileiro. Já vinha participando, na Europa, de atividades em favor da música contemporânea, e pretendia continuá-las no Brasil. Ao chegar aqui, trazia provavelmente uma experiência interessante como instrumentista e contatos mais próximos com a música recentemente produzida na Europa. O único grupo no qual poderia encontrar apoio ou ressonância para idéias de renovação eram os próprios nacionalistas que representavam então o modernismo brasileiro.<sup>504</sup>

O ponto em comum a aproximar Koellreutter e os nacionalistas era a valorização da arte contemporânea e a tentativa de inovar, muito embora as concepções de “inovação” fossem de certa maneira distintas entre eles.

Para compreender de que forma se consumou essa união entre diferentes tendências ideológicas se faz necessário a leitura do programa do grupo Música Viva, também publicado no primeiro boletim de 1940:

A obra musical, como a mais elevada organização do pensamento e sentimento humanos, como a mais grandiosa encarnação da vida, está em primeiro plano, no trabalho artístico do “Música Viva”.  
A atividade do grupo “Música Viva” dedica-se principalmente à produção contemporânea e sobretudo à proteção da jovem música brasileira: “Música Viva” quer mostrar, que em nossa época também existe música, expressão viva de nosso tempo.  
Além disso uma das mais importantes tarefas deste grupo, consiste em tirar do esquecimento obras da literatura musical das grandes épocas passadas, desconhecidas ou pouco divulgadas: “Música Viva” quer reanimar a música clássica de real valor e sem razão esquecida.  
Eis o nosso programa, cujo único fim é servir a obra musical com todos os esforços.  
“Música Viva” realizará concertos e audições com programas especiais e de acordo com as finalidades do grupo.  
“Música Viva” realizará conferências e discussões sobre temas atuais.  
“Música Viva” publicará obras contemporâneas e composições inéditas da literatura clássica. “Música Viva” encarregar-se-á da divulgação e da execução das obras que publicar, no Brasil e no estrangeiro.

---

<sup>504</sup> EGG, André. **O debate no campo do nacionalismo musical no Brasil dos anos 1940 e 1950: o compositor Guerra-Peixe**, op. cit., p.40.

“Música Viva” realizará um intercâmbio de composições contemporâneas entre o Brasil e outros países.

“Música Viva” publicará mensalmente uma folha musical para servir às finalidades do grupo e apoiar todo movimento tendente a desenvolver a cultura musical. Ela [sic] quer informar, ajudar, defender e criticar numa base positivo [sic] e objetiva.<sup>505</sup>

Como fica claro no texto, o Música Viva se comprometia a dedicar-se à produção musical contemporânea e a “[...] tirar do esquecimento obras da literatura musical das grandes épocas passadas, desconhecidas ou pouco divulgadas [...]”.<sup>506</sup> Ou seja, o novo, a partir desta visão, não pressupunha necessariamente uma ruptura com ou uma desvalorização do passado.

Apesar de não haver nenhuma menção ao nacionalismo musical no programa, como sublinhou Egg, existe um tipo de intenção nele perceptível de fortalecimento da música brasileira quando o grupo se auto atribuiu o papel de protetor da “[...] jovem música brasileira”.<sup>507</sup> Se, por um lado, havia uma concordância em se fazer o novo e valorizar a música contemporânea, Egg observa que “[...] os nacionalistas brasileiros que integravam o grupo estavam engajados num movimento de criação e valorização de uma música pautada pela identidade nacional [...]”, ao passo que o interesse de Koellreutter estava centrado não no nacionalismo, mas no “[...] valor universal e humanístico da música”, provavelmente uma decorrência da sua experiência com o nazismo.<sup>508</sup>

Dessa forma, a propalada “proteção da música brasileira” nos parece uma proposição orientada por uma postura diplomática objetivando a unidade do movimento e uma tentativa de diminuir as diferenças ideológicas existentes no grupo. Mas nem por isso se tratou de um “nacionalismo musical”. Levando-se em conta o fato de que o grupo acabara de ser criado, sua continuidade dependia da coesão e de uma definição ideológica construída, nesse primeiro momento, sobre a negociação e a diplomacia.

Se existia consenso em torno da ideia de que a luta travada deveria ser pela transformação da produção musical, os membros do grupo divergiam sobre a forma com que ela seria realizada. Na análise de Egg,

<sup>505</sup> MÚSICA VIVA apud EGG, André. **O debate no campo do nacionalismo musical no Brasil dos anos 1940 e 1950: o compositor Guerra-Peixe**, op. cit., p.39.

<sup>506</sup> Idem, ibidem.

<sup>507</sup> Idem, ibidem.

<sup>508</sup> EGG, André. **O debate no campo do nacionalismo musical no Brasil dos anos 1940 e 1950: o compositor Guerra-Peixe**, op. cit., p. 40.

[...] este ideal de defesa da música nova, no momento, só podia ser percebido pelos nacionalistas como uma soma na sua luta contra o predomínio da música romântica européia. Neste momento, a citada “jovem música brasileira”, que Koellreutter pretendia divulgar, só poderia ser associada a obras de compositores como Villa-Lobos, Camargo Guarnieri, Francisco Mignone, Lorenzo Fernandez. Ou seja, a música contemporânea de então era justamente a música nacionalista.<sup>509</sup>

Durante as três primeiras décadas do século XX, os ditos nacionalistas combateram o predomínio da música romântica européia e consolidaram sua luta por uma produção musical e artística brasileira ideal, sobretudo durante a década de 1930, com a instauração do novo regime político de Getúlio Vargas. Esse foi o ambiente cultural encontrado por Koellreutter quando desembarcou no Rio. Dessa forma, ele percebeu nesse grupo uma oportunidade para dar continuidade às atividades em favor da música contemporânea, que exercera na Europa, considerando que a renovação musical no Brasil era representada pelo grupo nacionalista modernista.

Esse primeiro momento demonstra justamente o grupo Música Viva enquanto iniciativa de Koellreutter de incentivar a arte de seu tempo. Como consta nos “Estatutos” (1943), no Artigo nº 3, a primeira finalidade do grupo foi a de

[...] cultivar a música contemporânea de valor para a evolução da expressão musical e considerada a expressão de nossa época, de *todas* as tendências, independente de nacionalidade, raça, ou religião do compositor.<sup>510</sup> [grifo no original]

Segundo a análise de Egg, o idealizador do grupo adaptou-se ao contexto existente no Brasil, sendo que as primeiras publicações do boletim *Música Viva* demonstram as divergências e tentativas “[...] de equilíbrio entre os interesses do grupo nacionalista e a divulgação da música de vanguarda, pretendida por Koellreutter”.<sup>511</sup>

O primeiro número da revista, publicado em 1940, nos fornece indícios dessa relação “balanceada” entre os membros. Ele apresenta uma lista de compositores que tiveram obras executadas durante o ano anterior em 7 concertos

<sup>509</sup> Idem, ibidem.

<sup>510</sup> MÚSICA VIVA. Estatutos. In: KATER, Carlos. **Música Viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade**. São Paulo: Musa Editora: Atravez, 2001, p. 217.

<sup>511</sup> EGG, André. **O debate no campo do nacionalismo musical no Brasil dos anos 1940 e 1950: o compositor Guerra-Peixe**, op. cit., p. 42.

organizados pelo Música Viva da qual constam os nomes de Camargo Guarnieri, Ernani Braga, Lorenzo Fernandez, Francisco Braga, Radamés Gnattali, Francisco Mignone, Brasília Itiberê, Heitor Villa-Lobos, José Vieira Brandão e Koellreutter, que mais tarde se naturalizaria brasileiro.<sup>512</sup> Como sublinhou Egg, entre os nomes de compositores europeus modernos, nota-se a total e significativa a ausência de vanguardas mais radicais. Nesse sentido, observa-se que

Não estão listados os nomes de Arnold Schoenberg, Alban Berg ou Anton Webern – os compositores dodecafônicos já mundialmente conhecidos, nem outros vanguardistas radicais como os russos Scriabin e Roslavets, os alemães Ernst Krenek, Paul Hindemith e Kurt Weill. Do século XX aparecem apenas nomes ligados ao neoclassicismo ou aos movimentos nacionalistas da Espanha, Rússia ou Itália.<sup>513</sup>

O equilíbrio buscado, como se pode ver, exigiu a ausência de vanguardistas como Schoenberg, Webern e Berg. Sendo assim, o repertório executado correspondia em muitos aspectos não só aos adeptos das novas tendências, como também e, principalmente, das personalidades tradicionais do ambiente musical do Rio de Janeiro, vinculadas ao movimento nacionalista, que eram maioria no grupo. Ou seja, mesmo priorizando a divulgação da nova música durante os concertos, como foi proposto no programa do grupo Música Viva, as obras executadas continham um teor não tão vanguardístico como pode parecer à primeira vista.<sup>514</sup>

As atividades mais pragmáticas de divulgação da nova música, como a promoção de concertos e apresentações diversas ou a própria publicação do boletim, seguiam essa tendência. Exemplo disso foi o suplemento musical desse primeiro número. Trata-se de uma modinha para canto e piano produzida pelo compositor brasileiro vinculado ao movimento nacionalista, Fructuoso Vianna. André Egg a analisa da seguinte maneira:

---

<sup>512</sup> Idem, p. 40.

<sup>513</sup> Idem, ibidem.

<sup>514</sup> Idem, p. 41.

A obra é uma pecinha desprezível para canto e piano, com texto folclórico. A melodia é tonal, com alguns cromatismos, baseada num ritmo simples em compasso quaternário, sem grande dificuldade para o cantor. O acompanhamento do piano é formado por acordes tonais acrescidos de notas de tensão. Nada que possa identificar musicalmente a obra como moderna.<sup>515</sup>

Durante o primeiro ano, o Boletim manteve relativa periodicidade. De maio de 1940 até maio de 1941 foram impressas 9 revistas e 11 números do boletim, isto devido ao fato dos números 7 e 8 terem sido publicados em conjunto, assim como no caso dos números 10 e 11.<sup>516</sup> Por diversas razões, a partir desse ano o boletim deixou de manter esse padrão. Kater assinala como algumas destas razões as limitações de ordem econômica e alguns eventos diretamente relacionados à Koellreutter, tais como problemas de saúde e os desdobramentos da Segunda Guerra Mundial no Brasil que levaram à sua prisão sob a suspeita de apoio ao nazismo,<sup>517</sup> retirando-o de circulação por algum tempo. Em decorrência desses fatores, e talvez de mais outros que desconhecemos, o boletim *Música Viva* n° 12 foi publicado somente no ano de 1947, “[...] sem a mesma qualidade editorial – todo datilografado, sem imagens nem publicidade, e sem nenhum dos antigos colaboradores, a não ser Koellreutter”.<sup>518</sup>

É importante salientar, concordando com Egg, que gradualmente Koellreutter ampliava o espaço dedicado à música de vanguarda, e, dessa forma, mesmo com a permanência de um corpo editorial composto em boa parte por adeptos do nacionalismo, ele conseguiu mesclar aos escritos dos nacionalistas outros textos relacionados à vanguarda musical. Segundo ainda Egg, em cada boletim pode ser notada a presença cada vez mais frequente da música de vanguarda, como, por exemplo, a dodecafônica:

<sup>515</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>516</sup> MÚSICA VIVA. Índice dos boletins *Música Viva* – “Música Viva, Órgão Oficial do Grupo Música Viva”. In: KATER, Carlos. **Música Viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade**. São Paulo: Musa Editora: Atravez, 2001, p. 230.

<sup>517</sup> Em entrevista concedida à Folha de São Paulo em 1999, Koellreutter relata sua versão de como ocorreu sua prisão em 1942, em São Paulo: “Fui preso como suspeito de espionagem. O Brasil havia entrado na Segunda Guerra. Eu, alemão, recebia de outro alemão - Curt Lange, de quem eu era representante no Brasil- jornais, informações e dinheiro para edições. A polícia me prendeu na Casa e Jardim - onde trabalhava com outro alemão-, na Rua Marconi, e me levou para a Estação da Luz, com nazistas e japoneses, que me boicotaram, pois sabiam que era antifascista. Para eles eu era simplesmente um "judeu e comunista". Como alemão, foi difícil comprovar que não era simpatizante do nazismo. Fiquei três meses preso em regime de "internação política" na Emigração”. KOELLREUTTER, Hans-Joachim. Entrevista - A revolução de Koellreutter, op. cit., 1999, p. 04.

<sup>518</sup> EGG, André. **O debate no campo do nacionalismo musical no Brasil dos anos 1940 e 1950: o compositor Guerra-Peixe**, op. cit., p. 41.

O nº 3 traz na capa o compositor austríaco Max Brand, que residia no Brasil desde 1939. Este compositor escreveu um artigo sobre música no mundo moderno, e forneceu a obra para o suplemento musical – uma peça dodecafônica para flauta e piano, escrita com o intuito de ilustrar esta técnica de composição, conforme havia solicitado a própria redação da revista. O nº 4 traz um artigo de Lopes Gonçalves sobre música dodecafônica, e o nº 5 traz outro texto sobre o mesmo assunto, escrito por Nicolas Slonimsky. No início deste artigo vem a informação da redação da revista de que o artigo era publicado para atender a “pedidos para que se continue a dissertar sobre os problemas da ‘TÉCNICA DOS DOZE SONS’.” O artigo continua no nº 6 da revista, é interrompido pelo boletim nº 7/8 dedicado a Villa-Lobos, e segue no nº 9. No nº 10/11, no qual esperava-se a conclusão do artigo aparece uma nota da redação informando que ele viria no próximo número, o que não ocorreu.<sup>519</sup>

Na medida em que começou a dar aulas com mais frequência, Koellreutter passou a receber apoio de seus alunos, jovens compositores que como ele defendiam a música de vanguarda, o que contribuiu para o fortalecimento de seu projeto. Cláudio Santoro foi um dos seus primeiros discípulos, tendo recebido aulas de Koellreutter entre 1940 e 1941. No ano de 1944, o flautista alemão recebeu dois novos alunos César Guerra Peixe e Edino Krieger, e dois anos depois Eunice Catunda e Roberto Schnorrenberg juntaram-se ao seu grupo de alunos.<sup>520</sup> Foram eles que contribuíram para as transformações internas ocorridas no grupo Música Viva em anos posteriores, a primeira delas ocorrida em 1944, com a publicação do *Manifesto 44*.<sup>521</sup>

Esse documento, como sublinha Kater, é considerado um “[...] marco para o início da segunda fase do movimento”,<sup>522</sup> representa o esforço de Koellreutter em intensificar as atividades junto ao movimento através de um conjunto de ações, e também marca o posicionamento estético defendido por seu idealizador e seus discípulos.

O *Manifesto* foi escrito e divulgado após Koellreutter ter proferido a conferência *Problemas da Música Brasileira*, em dezembro de 1943, na qual, explanando sobre a música atonal, se opôs ao pensamento de João Itiberê da Cunha,<sup>523</sup> então crítico musical do *Correio da Manhã*. Carlos Kater considera a

<sup>519</sup> Idem, ibidem.

<sup>520</sup> Idem, p. 42. Ver também: KATER, Carlos. *Música Viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade*, op. cit., pp. 180-186.

<sup>521</sup> Ver anexo I desse trabalho, p. 164.

<sup>522</sup> KATER, Carlos. *Música Viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade*, op. cit., p. 54.

<sup>523</sup> Ver RAMOS, Ricely de A. *Música Viva e a nova fase da modernidade musical brasileira*, op. cit., p. 64.

hipótese do *Manifesto 44* ter sido um desdobramento direto “[...] dessa mesma linha de força que estabelece clara ruptura com o meio tradicional musical”.<sup>524</sup>

Com a reorganização, que culminou com a saída dos membros tidos como conservadores, o grupo adquiriu, no Rio de Janeiro, maior coesão e definição de seu posicionamento estético-ideológico. Também durante o ano de 1944, as ações do grupo se voltaram para seu fortalecimento enquanto movimento e também para uma ampla divulgação de suas atividades. Nesse sentido, é significativa a criação do grupo Música Viva em São Paulo, cujos primeiros passos nessa direção foram dados quando Koellreutter transferiu-se para essa cidade em 1941.<sup>525</sup> Além de realizar cursos particulares, ele lecionou Contraponto e Composição no Instituto Musical de São Paulo e demonstrou interesse em formar o grupo Música Viva em São Paulo, numa carta enviada ao compositor paulista Camargo Guarnieri, de quem era amigo na época, poucas semanas antes de partir para São Paulo. Dizia a carta:

Daquí em tres ou quatro semanas mudarei para São Paulo. Foi resolvido agora definitivamente. Ainda tenho que terminar um trabalho aqui e depois vou logo para lá. Estou muito contente e certo, que poderemos realizar e conseguir muita coisa interessante e iniciar uma colaboração estimulante e produtiva.<sup>526</sup>

Como observou Carlos Kater, muito embora a inauguração oficial do grupo de São Paulo tenha ocorrido somente em meados de 1944,<sup>527</sup> a proposta de Koellreutter feita à Guarnieri de certa forma chegou a se efetivar em 29 novembro de 1941, com a apresentação conjunta dos dois músicos no Teatro Municipal de São Paulo, onde interpretaram música de câmara para flauta e piano, obras de J.S. Bach, F. Schubert, C. Guarnieri e P. Hindemith.<sup>528</sup>

Portanto, a década de 1940 se iniciou para o grupo e movimento Música Viva como um período de ruptura e fortalecimento de uma identidade revolucionária e de vanguarda no âmbito musical. Assinado por Aldo Parisot, Cláudio Santoro, Guerra Peixe, Egydio de Castro e Silva, João Breitinger, Mirella

<sup>524</sup> KATER, Carlos. *Música Viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade*, op. cit., p. 55.

<sup>525</sup> Em 1939, Koellreutter começou a trabalhar como gravador em uma tipografia no Rio de Janeiro que prestava serviços para as Edições Arthur Napoleão. Posteriormente essa empresa foi comprada pela Edições Mangione, sediada em São Paulo, em 1940. Em decorrência disso o músico alemão foi transferido para a cidade no mesmo ano. KATER, Carlos. *Música Viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade*, op. cit., pp. 180-181.

<sup>526</sup> KOELLREUTTER, H. J. Carta de Koellreutter a Camargo Guarnieri, 1941. In: KATER, Carlos. *Música Viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade*. São Paulo: Musa Editora: Atravez, 2001, p. 243.

<sup>527</sup> Ver Diário de São Paulo, São Paulo, 28/07/1944.

<sup>528</sup> KATER, Carlos. *Música Viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade*, op. cit., p. 71.

Vita, Oriano de Almeida e Koellreutter, o manifesto do dia 1º de Maio de 1944 intentava divulgar as mudanças e o posicionamento estético-ideológico do grupo:

O Grupo Música Viva surge como uma porta que se abre à produção musical contemporânea, participando ativamente da evolução do espírito.

A obra musical, como a mais elevada organização do pensamento e sentimentos humanos, como a mais grandiosa encarnação da vida, está em primeiro plano no trabalho artístico do Grupo Música Viva.

Música Viva, divulgando, por meio de concertos, irradiações, conferências e edições a criação musical hodierna de todas as tendências, em especial do continente americano, pretende mostrar que em nossa época também existe música como expressão do tempo, de um novo estado de inteligência.

A revolução espiritual, que o mundo atualmente atravessa, não deixará de influenciar a produção contemporânea. Essa transformação radical que se faz notar também nos meios sonoros, é a causa da incompreensão momentânea frente à música nova.

Idéias, porém, são mais fortes do que preconceitos!

Assim o Grupo Música Viva lutará pelas idéias de um mundo novo, crendo na força criadora do espírito humano e na arte do futuro.<sup>529</sup>

Afora as proposições já anteriormente divulgadas no artigo “O nosso programa” (1940), sobretudo aquelas relacionadas à produção da música contemporânea e à nova música, esse manifesto também apresentava em certa medida a compreensão que os membros citados tinham sobre a arte e sociedade de seu tempo. Em sua concepção, os tempos eram outros, o espírito humano havia “evoluído” e em decorrência disso a sociedade, bem como a “produção contemporânea”, deveriam acompanhar as transformações e as novas exigências da contemporaneidade. Na visão desses artistas era problemática a “incompreensão” das novas linguagens que surgiam, as quais por sua vez eram fruto de uma fatal cadeia “evolutiva”. Nesse sentido, como podemos notar no texto, uma das metas do movimento era a propagação da música de vanguarda através de uma atuação pedagógica<sup>530</sup> com a finalidade de iniciar também a sociedade e os

<sup>529</sup> NEVES, José Maria. **Música Contemporânea Brasileira**. São Paulo: Ricordi, 1981, p. 94.

<sup>530</sup> Este termo é empregado por Carlos Kater para caracterizar as ações do grupo Música Viva: “Subordinando-se a uma intenção marcadamente didático-pedagógica – predominante aliás em toda a trajetória desenvolvida por Koellreutter –, a difusão de criações musicais, especialmente das contemporâneas, tanto internacionais quanto brasileiras, notadamente, constituiu-se num recurso básico para atingir a meta fundamental de renovação pretendida: a criação e a instalação de uma modernidade musical no Brasil”. KATER, Carlos. **Música Viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade**, op. cit., p. 141.

ouvintes na música nova e solucionar a questão daquilo que os compositores do grupo chamaram de “incompreensão momentânea” dessa linguagem musical.<sup>531</sup>

Após a publicação desse manifesto, o Música Viva e seu principal porta-voz, Koellreutter, ao mesmo tempo em que se apresentaram publicamente objetivando “[...] explicar pontos de vista e justificar o sentido, a importância do trabalho de Música Viva frente à ‘realidade em transformação’ [...]”<sup>532</sup> procuraram denunciar as deficiências do meio pedagógico e artístico, questionando a proposta educacional voltada para o ensino de música no país, e destacando o “desconhecimento dos processos modernos de composição” dos profissionais e os métodos do curso de composição musical da Escola Nacional de Música, do Rio de Janeiro. Koellreutter fez um comentário sobre esse assunto, intitulado *A música e o sentido coletivista do compositor moderno*,<sup>533</sup> concedido em entrevista concedida à revista *Diretrizes*, para a edição de 11 de maio de 1944:

Creio que há, neste momento, maior precisão de educar professores que virtuosos [...] Falta aqui a base [...] Aliás, a matéria principal do ensino da música é a composição. E, infelizmente as cadeiras de composição nas escolas oficiais brasileiras são ocupadas por professores de teoria, nunca por compositores. Os resultados são lastimáveis. Não há nenhum compositor que possa ser levado a sério, entre os músicos brasileiros de 20 a 35 anos, formado pela Escola Nacional de Música. Acho que isso demonstra claramente que nada se faz no sentido de preparar verdadeiros profissionais que se possam dedicar a um mister da mais alta responsabilidade, como a música. [...] Ensina-se teoria em lugar de prática; regras em vez de criação, análise quando deveriam ensinar síntese. O estudante fica cheio de teorias antiquíssimas e acaba por desconhecer completamente os processos modernos de composição. A escola parou em Debussy [...] Ora isso é um absurdo. Imagine um aluno de medicina que aprendeu, na faculdade, técnica operatória de cem anos atrás.<sup>534</sup>

<sup>531</sup> Como lembra Kater, em suas ações, principalmente através dos programas radiofônicos, o Música Viva fundia “[...] as propostas de divulgação da criação contemporânea, de formação musical e cultural de músicos e ouvintes, bem como, e sobretudo, a ênfase dada à importância da compreensão da nova realidade e seus processos, diante dos quais uma postura coerente e original deveria ser desenvolvida”. Idem, p. 155.

<sup>532</sup> Idem, p. 56.

<sup>533</sup> Ver Anexo II desse trabalho, p. 165.

<sup>534</sup> KOELLREUTTER apud RAMOS, Ricely de A. **Música Viva e a nova fase da modernidade musical brasileira**, op. cit., p. 73. Na impossibilidade de conferir o documento original, ver esse mesmo trecho no trabalho de Carlos Kater, pois na frase citada por Ramos “[...] Não há nenhum compositor que possa ser levado a sério, entre os músicos brasileiros de 20 a 35 anos [...]”, o musicólogo transcreveu “[...] Não se conhece nenhum compositor, que possa ser levado a sério, entre os músicos brasileiros de 20 a 25 anos [...]”. KATER, Carlos. **Música Viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade**, op. cit., p. 57.

Para Koellreutter, o menosprezo por parte das instituições de ensino musical com relação às novas tendências de técnicas composicionais, sobretudo o da Escola Nacional de Música, contribuía para uma “má formação” do estudante. Além disso, a predominância do ensino de teorias, consideradas pelo músico alemão como “antiquíssimas”, em detrimento da prática e da criação, afastavam o aluno desses processos modernos de composição. Na mesma entrevista à revista *Diretrizes*, Koellreutter o que considerava as causas e ao mesmo tempo em que indicava uma solução para o problema:

Falta ao Brasil professores competentes, entusiastas da profissão, gente que estude, que trabalhe, que não seja ‘mestre’ simplesmente – existem muitos mestres presunçosos, falsos mestres, por aí – mas camaradas e colaboradores dos alunos. Mestres ‘tout court’.<sup>535</sup>

Em sua compreensão, os professores deveriam dedicar-se ao estudo permanente para que pudessem apresentar técnicas atuais aos seus discípulos:

Em primeiro lugar, o professor tem a obrigação, não apenas o dever, de estudar permanentemente, colocando-se ao par das correntes modernas, afim de oferecer material sempre novo aos seus discípulos. É obvio que o professor de composição musical, como já salientei, necessita, além disso, ser um autêntico compositor, um creador. Por isso mesmo, a cátedra universitária devia estar confiada a um compositor de verdade, nunca a um dileitante.<sup>536</sup>

O ponto que o autor desse texto levantou sobre os caminhos do ensino de composição colocou em questão o curso da Escola Nacional de Música do Rio de Janeiro,<sup>537</sup> estimulando e evidenciando as divergências não só entre essa instituição e o movimento Música Viva, como entre este e o meio musical carioca supostamente conservador.<sup>538</sup> As declarações de Koellreutter acarretaram sua

<sup>535</sup> KOELLREUTTER apud KATER, Carlos. **Música Viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade**, op. cit., p. 57.

<sup>536</sup> KOELLREUTTER apud BARBOSA, Francisco de Assis. A música e o sentido coletivista do compositor moderno. In: RAMOS, Ricely de A. **Música Viva e a nova fase da modernidade musical brasileira**. Dissertação de mestrado, São João Del Rei, UFSJ, 2011, p. 160.

<sup>537</sup> Como lembra André Egg, o Instituto Nacional de Música (antigo Conservatório de Música do Império) recebeu esse nome depois que foi incorporado à Universidade do Rio de Janeiro em 1931. EGG, André. **O debate no campo do nacionalismo musical no Brasil dos anos 1940 e 1950: o compositor Guerra-Peixe**, op. cit., p. 25.

<sup>538</sup> KATER, Carlos. **Música Viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade**, op. cit., p. 56.

ruptura com o compositor Oscar Lorenzo Fernandez, diretor da instituição à época<sup>539</sup>, fazendo com que deixasse o cargo de professor que lá exercia.<sup>540</sup>

Importante sublinhar que durante essa ação em favor da reforma do ensino e do ambiente musical, o profissional da música não era o único alvo do grupo. Para uma aceitação da música contemporânea pela sociedade, era considerado necessário que o público em geral compreendesse a nova linguagem empregada. Era preciso “reeducar os ouvidos” para uma melhor apreciação da música de vanguarda, aqui entendida como a música composta a partir do sistema de composição dodecafônico ou serial. Em entrevista concedida ao jornal *O Globo* em 20 de dezembro de 1944, intitulada *Sabotado pela crítica reacionária o movimento de música moderna*, Koellreutter enfatiza as finalidades do movimento nessa direção:

[...] despertar – entre os próprios profissionais – o interesse pelos problemas de expressão e interpretação da linguagem musical de nosso tempo. [...] participar ativamente da evolução do espírito e combater o desinteresse completo pela criação contemporânea que reina entre nós por parte do público como também por parte dos profissionais.<sup>541</sup>

Observando o ambiente artístico e cultural vigente, o grupo Música Viva apresentava as metas do movimento para atingir uma almejada transformação do cenário musical:

Criar um ambiente próprio para a obra nova, para a formação de uma mentalidade nova e destruir preconceitos e valores doutrinários, acadêmicos e superficiais, está em nosso plano, pois pela arte é que se reconhece o grau de cultura de um país.<sup>542</sup>

<sup>539</sup> Em algumas passagens essa instituição aparece no trabalho de Kater como *Conservatório Brasileiro de Música*. Ver KATER, Carlos. **Música Viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade**, op. cit., pp. 56 e 184. Ao longo da história nacional esse estabelecimento passou por diversas reformas que resultaram também na mudança da denominação. O anterior Conservatório de Música do Império deu lugar ao Instituto Nacional de Música logo após a instauração da República. Para uma análise mais aprofundada sobre os embates e as implicações decorrentes da reforma dessa instituição durante a transição do período imperial para o republicano, ver: AUGUSTO, Antonio José. **A Questão Cavalier: música e sociedade no Império e na República (1846-1914)**. UFRJ, Tese de Doutorado, 2008.

<sup>540</sup> KATER, Carlos. **Música Viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade**, op., cit., p. 184.

<sup>541</sup> KOELLREUTTER apud KATER, Carlos. **Música Viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade**, p. 57.

<sup>542</sup> Idem, p. 58.

O objetivo era destruir preconceitos com relação à nova linguagem empregada na produção da música contemporânea, linguagem essa que seria a expressão de um novo tempo e que já não poderia comportar “preconceitos e valores doutrinários”, cujos parâmetros de medida e orientação eram fundamentados por teorias vistas como “antiquíssimas”. As ações do grupo eram voltadas para a divulgação e promoção da música contemporânea, sobretudo a de vanguarda, com a pretensão de atingir o maior número de pessoas possível.

Nesse sentido, a utilização do rádio foi fundamental para a divulgação dessas produções artísticas, bem como também serviu como um canal de comunicação para o ensino e esclarecimento de novas linguagens e estéticas musicais. No dia 13 de maio de 1944 foi lançado o programa radiofônico *Música Viva*. Transmitido semanalmente pela PRA-2, Rádio do Ministério da Saúde e Educação, esse programa dedicava-se a levar ao conhecimento do público ouvinte novas composições, agindo de forma pedagógica. Nele, participantes do movimento também analisavam e comentavam as obras, assim como apresentavam um breve histórico de seus compositores.<sup>543</sup> Um anúncio publicado pelo *Jornal do Comércio* divulgou o conteúdo dos primeiros programas:

[...] Como programa inicial, o grupo “Musica Viva” realizará um ciclo de audições dedicadas à música contemporânea, na PRA 2, Rádio do Ministério da Educação. Para o mês de maio foi organizado o seguinte programa:

Dia 13, sábado as 22:10 horas dar-se-á o programa inaugural, constando somente de obras e autores brasileiros contemporâneos: Guerra Peixe “Invenção” para flauta e clarinete, primeira audição; Camargo Guarnieri, ? Improviso para flauta solo, primeira audição; Cláudio Santoro, Sonata para violoncelo e piano, primeira audição; Villa-Lobos, choros n° 3 para flauta e clarinete. O grupo será apresentado pelo musicólogo Sr. Dr. Francisco Curte Lange, Diretor do Instituto Interamericano de Musicologia em Montevideo.

Dia 27, as mesmas horas, em primeira audição no Brasil será apresentado “Pierrot Lunaire” de Schoenberg, uma das obras máximas da literatura musical contemporânea. As audições serão completadas por análises e comentários.<sup>544</sup>

Podemos notar que o repertório executado, no início da série do programa, dedicou-se a divulgar não só a música nova composta na Europa, mas também a música nova composta por brasileiros, cumprindo uma das metas do

<sup>543</sup> RAMOS, Ricely de A. **Música Viva e a nova fase da modernidade musical brasileira**, op. cit., p. 70.

<sup>544</sup> JORNAL DO COMÉRCIO apud RAMOS, Ricely de A. **Música Viva e a nova fase da modernidade musical brasileira**, op. cit., p. 70.

movimento propalada em 1940, qual seja, dedicar-se “[...] principalmente à produção contemporânea e sobretudo à proteção da jovem música brasileira”.<sup>545</sup> Vale ressaltar que o manifesto de 1944 propôs a divulgação da produção musical do continente americano como um todo, sugerindo o esboço de uma universalidade que não impediu a valorização dos compositores da nova música erudita brasileira.

Outro ponto interessante é a execução de uma obra do músico austríaco responsável pelo desenvolvimento da técnica dodecafônica, Arnold Schoenberg, cujas composições, não foram incluídas no repertório do Música Viva em um primeiro momento e foram alvo dos músicos e críticos vinculados à uma tradição nacionalista. Com as análises e comentários que seguiam à obra, o ouvinte poderia compreender o processo de criação e composição da música de vanguarda. Na percepção dos membros do movimento Música Viva, esse método adotado ocasionaria a diminuição do preconceito com relação à música contemporânea e suas novas linguagens, bem como sua gradual e necessária aceitação, levando-se em conta o pressuposto norteador do grupo o qual sugeria que a música e a linguagem musical estavam em constante evolução assim como a sociedade que a produziu e a produz.

Observando o roteiro de um programa<sup>546</sup> datado de 13 de agosto de 1949,<sup>547</sup> cinco anos após a primeira transmissão e a publicação do *Manifesto 44*, podemos ter uma ideia do “[...] trabalho idealizado e realizado pelo movimento”.<sup>548</sup> Nesse programa, uma suposta ouvinte inicia um interessante debate com o locutor sobre os rumos da música erudita contemporânea e suas novas linguagens. Em uma espécie de atuação pedagógica, o locutor por diversos momentos exemplifica seus argumentos executando breves melodias ao piano, como quando os participantes iniciam uma discussão sobre o conceito de “belo” na música:

OUVINTE: - [...] veja o snr.: É que acho a maioria dessas composições feias, profundamente feias – o snr. me desculpe a franqueza – e não posso deixar de pensar que a música de hoje vai por um mau caminho. Compare o snr. aquela música que acabamos de ouvir...

<sup>545</sup> MÚSICA VIVA apud EGG, André. **O debate no campo do nacionalismo musical no Brasil dos anos 1940 e 1950: o compositor Guerra-Peixe**, op. cit., p.39.

<sup>546</sup> Ver Carlos Kater sobre informações de cerca de 90 roteiros de programa, referentes ao período de 1946 a 1950, os quais não podemos assegurar se de fato foram transmitidos. KATER, Carlos. **Música Viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade**, op. cit., pp. 283-288.

<sup>547</sup> Ver anexo III desse trabalho, p. 173.

<sup>548</sup> KATER, Carlos. **Música Viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade**, op. cit., p. 283.

LOCUTOR: - o Concerto para o violino e orquestra de ALBAN BERG...

OUVINTE: - com a música simples e eufônica de um Bach, Haydn, Mozart ou Beethoven.

LOCUTOR: - Pois não. Mas nessa comparação, justamente, reside a conclusão errônea e, se me permite dizer, um erro de raciocínio fundamental.

OUVINTE: - Será que o snr. pode explicar-se melhor?

LOCUTOR: - Como não. Veja a sna.: porque se reconhece que a música de um Bach, Haydn, Mozart etc. é bela e a música de hoje sôa de uma maneira inteiramente diferente, tira-se a conclusão lógica de que a música de hoje não é bela. Eis um trecho de uma Sonata para piano de Mozart e um outro de uma música de Schoenberg:

- exemplo nº 1 ao piano -

O.: - Isso mesmo. O snr. vê: enquanto que a música de Mozart sôa agradavelmente, harmônica, dando prazer à gente, a música de Schoenberg não satisfaz, irrita e até aborrece com sua falta de melodia e suas constantes dissonâncias.<sup>549</sup>

Ouvindo as declarações da suposta ouvinte sobre a produção contemporânea e afirmando que sua comparação partia de um pressuposto equivocado, o locutor conduz o debate no sentido de esclarecer sobre a existência de diferentes formas de exprimir o belo, isto é, que existem padrões de medida dessa beleza, e que, nesse caso, a música de Berg, por soar diferente aos ouvidos, é logo caracterizada por essa medida como feio. Somente o aprendizado e a compreensão dessa nova linguagem poderiam, portanto, proporcionar a satisfação almejada pela a ouvinte:

L.: É porque o ouvido está submetido à lei do mínimo esforço e habituado com o ideal sonoro dos tempos passados. Somente um esforço maior do ouvido – que naturalmente é o esforço do ouvinte – descobrindo as belezas e o interesse propriamente dito que pode proporcionar a música de nossa época poderá resolver essa questão. Assim sem dúvida, o ouvido se habituará e se sentirá igualmente satisfeito. E, em conseqüência, o ouvinte começará a interessar-se pelas novas criações sonoras.

[...]

L.: [...] É por necessidade que os jovens fazem uma música diferente. Essa necessidade provém do fato de serem os homens diferentes dos seus antepassados; outro amálgama de sensações germina e vive neles, e a força criadora da vida age precisamente sobre essa mentalidade diferente.<sup>550</sup>

<sup>549</sup> MÚSICA VIVA. Programa “Música Viva”, 13-8-949. In: KATER, Carlos. **Música Viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade**. São Paulo: Musa Editora: Atravez, 2001, p. 329.

<sup>550</sup> Idem, ibidem.

Dessa forma, em 1949, como atesta o roteiro citado, o movimento Música Viva defendia o caráter evolutivo das linguagens musicais. Nesse caso, a ideia de evolução, a nosso ver, tinha como pressuposto a necessidade de adequação aos novos tempos, sugerindo que as linguagens artísticas se encontravam em um processo linear que compreendia uma graduação polarizada pelos extremos “menos evoluído” e “mais evoluído”, na qual a música de vanguarda se encontrava no último estágio de evolução, pois representava as inquietações de um novo tempo que emergia.

O preconceito sobre a música dodecafônica ou serial, bem como sobre a música de vanguarda no geral, na concepção desse grupo, era fruto de uma incompreensão da mesma. O programa radiofônico Música Viva procurava cumprir, como procuramos mostrar, a função pedagógica de ensinar o público a ouvir o novo, desligando-se do “ideal sonoro dos tempos passados” através de um movimento que enfatizava as diferentes linguagens, as diferentes épocas de sua produção e a necessidade de se valorizar a música de seu tempo. Vale lembrar que esse programa, em boa parte transcrito acima, vem com as informações manuscritas no canto superior direito: Loc. B – (Paulo); Ouvinte (Gení); Loc. A – (Assaf).<sup>551</sup> Esse dado nos indica que o debate foi planejado e executado pelos membros do Música Viva (Gení Marcondes). Dirigindo o diálogo entre ouvinte e locutor, o grupo tinha como objetivo levantar e esclarecer possíveis questões do público, abrindo caminho para uma melhor compreensão e aceitação da música de vanguarda.<sup>552</sup>

Esse segundo momento do grupo também se caracterizou pela definição de posicionamento de seus membros frente ao ambiente artístico e cultural da primeira metade do século XX. Se em um momento anterior havia uma aproximação estratégica e, em certa medida, “conciliadora”, entre os compositores que divergiam sobre os aspectos estético-ideológicos da música moderna e nacional, no decorrer da década de 1940 essas diferenças tornaram-se evidentes. Assim, adotando uma postura de vanguarda, o Música Viva assumia o papel de transformar o cenário musical que se apresentava à época, atuando

---

<sup>551</sup> Idem, p. 327.

<sup>552</sup> Ver: KATER, Carlos. O programa radiofônico “Música Viva”. In: **Atravez, Associação Artístico Cultural**. Disponível em [http://www.atravez.org.br/ceem\\_4\\_5/programa\\_radio.htm](http://www.atravez.org.br/ceem_4_5/programa_radio.htm), acessado em 13 de janeiro de 2012.

pedagogicamente para incentivar a apreciação das novas linguagens musicais e da música contemporânea pela sociedade.<sup>553</sup>

Gradativamente o movimento apresentava a necessidade de o artista envolver-se com os acontecimentos políticos e sociais de seu tempo, visto que, como declarou Koellreutter à *Diretrizes* em 11 de maio de 1944, a música, como toda produção artística, recebe influência dos eventos de seu contexto, acompanhando as “tendências progressistas dos fatos históricos”:

— Enganam-se os artistas [...] que se julgam acima dos acontecimentos políticos. Em todos os tempos, a vida política dos povos influenciou grandemente até mesmo determinou certas escolas musicais. Por sua vez a música marchou seguindo as tendências progressistas dos fatos históricos. Foi assim que o espírito humanista da Renascença nos legou a ópera. Que a música polifônica dos flamengos apareceu depois da Reforma. O romantismo, todos o sabem, aconteceu no apogeu do absolutismo. Foi a época do virtuosismo desenfreado. A música moderna reflete necessariamente o estado de espírito do momento presente. Traz consigo as marcas profundas das revoluções sociais de duas guerras. Da catástrofe de 1914, da revolução russa de 1917, da própria guerra atual, que o nazismo moveu contra as democracias, participa evidentemente a evolução da linguagem sonora, a linguagem mais universal que existe.<sup>554</sup>

Em entrevista ao jornal *O Globo* em 20 de dezembro de 1944, o flautista alemão considera o papel da arte e do artista fundamentais para a transformação da sociedade em que estão inseridos:

---

<sup>553</sup> É significativa a forma com que alguns meios de comunicação e críticos da arte definiam o grupo e sua atuação, como no caso do jornalista Francisco de Assis Barbosa, o qual escreveu em 1944 na revista *Diretrizes* por ocasião da entrevista de Koellreutter: “[...] E assim, sábado sim, sábado não, o grupo “Música Viva” comparecerá ao estúdio do Ministério da Educação para divulgar, comentar e interpretar a obra de autores modernos. O que nos admira, em um movimento como esse, é que só agora foi possível reunir um grupo de musicistas competentes, com espírito de luta, dispostos a vencer a apatia do nosso ambiente artístico, decididos a quebrar a resistência feroz do mau gosto dos diretores das estações de rádio, para levar avante um programa de vanguarda como o dos rapazes de “Musica Viva”. BARBOSA, Francisco de Assis. A música e o sentido coletivista do compositor moderno. In: RAMOS, Ricely de A. **Música Viva e a nova fase da modernidade musical brasileira**. Dissertação de Mestrado, São João Del Rei, UFSJ, 2011, p. 157.

<sup>554</sup> KOELLREUTTER apud BARBOSA, Francisco de Assis. A música e o sentido coletivista do compositor moderno, op. cit., p. 163.

[...] o compositor moderno participa, como qualquer outro cidadão, dos grandes problemas do povo e da humanidade. Por isso penso não ser bastante ao jovem artista preocupar-se unicamente com a sua arte e o seu instrumento, mas sim que o jovem artista deve conhecer a literatura, as artes plásticas, as ciências sociais, a filosofia, a política, etc., para poder colaborar ativamente na formação do espírito do povo e da humanidade, porque são os artistas-criadores os arquitetos do espírito humano.<sup>555</sup>

Em um diálogo constante com seu tempo, a arte e o artista são, a partir desta visão, agentes de transformação social. Ao mesmo tempo em que a música é influenciada por seu contexto de produção ela e seu compositor também interferem nessa mesma realidade. Ou seja, é uma relação de troca e cumplicidade de mão dupla.

Nesse sentido é interessante ressaltar as semelhanças desse pensamento de Koellreutter com as idealizações de Mário de Andrade sobre a função social do artista bem como também sobre a produção da arte dita interessada em detrimento da arte chamada de individualista.<sup>556</sup> Em suas formulações, Mário de Andrade enfatizou a necessidade de o artista brasileiro envolver-se com as preocupações de sua época, o que significava, no contexto do movimento modernista, a luta contra o individualismo romântico e a favor do despertar da consciência nacional.

Em texto publicado no rodapé *Mundo Musical*, do jornal *Folha da Manhã*, intitulado *O pontapé de Mozart*, Mário de Andrade criticou a atuação individualista do artista ao mesmo tempo em que alertava os compositores brasileiros chamando sua atenção para o fato de que Mozart seria o suposto responsável por inaugurar o processo de valorização do “gênio” em detrimento da arte utilitária.<sup>557</sup> Disse ele:

<sup>555</sup> KOELLREUTTER apud KATER, Carlos. **Música Viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade**, op. cit., p. 59.

<sup>556</sup> Como já mencionado anteriormente, a “arte interessada” para Mário de Andrade visava à construção da nação brasileira, como bem observou no *Ensaio*: “O período atual do Brasil, especialmente nas artes, é o de nacionalização. Estamos procurando conformar a produção humana do país com a realidade nacional.” Isso implicava no abandono da vaidade e interesse pessoal do artista, deixando de lado o “[...] individualismo artístico [...]”, cujos efeitos eram considerados “destrutivos” pelo poeta. ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira**, op. cit., p. 18.

<sup>557</sup> Sobre isso, no mesmo artigo, Mário de Andrade analisa: “Era realmente a primeira vez que um músico-funcionário se demitia dum serviço pra ir viver de que! De arte? De arte já vivia ele, bem ou mal. O importante pra Mozart era viver sem servir. E um crítico ótimo, Eaglefiel Hull, percebeu finamente isso, quando afirmou que o pontapé de Mozart foi o primeiro gesto de individualização definitiva do músico”. ANDRADE, Mário de. *Mundo Musical, Folha da Manhã: O Pontapé de Mozart*, 1-7-943. In: COLI, Jorge. **Música final: Mário de Andrade e sua coluna jornalística Mundo musical**. Campinas, SP: editora da UNICAMP, 1998, p. 56.

O pontapé de Mozart não terá me atirado numa superstição? Eu não posso, eu não devo, eu não tenho o direito de criar uma sinonímia entre ser gênio e fazer arte. Dizer arte é nosso ofício cotidiano porque a arte tem de servir, é necessária à vida como o pão. E ser gênio é... pros outros. E a consequência monstruosa do pontapé de Mozart foi esta, ninguém faz arte mais pra servir, mas pra ser gênio e ser sublime. Que milhões de milhares de músicas, de poemas, de pinturas, de estátuas possivelmente admiráveis terão se perdido porque serviram e depois desapareceram porque não serviam mais? [...]<sup>558</sup>

Para Mário de Andrade, a música era o principal meio para a transformação da sociedade, sendo capaz de desenvolver a chamada alta cultura e de despertar a consciência da unidade nacional. Era, em suma, a arte voltada para o coletivo, coletivo este visto por ele como um corpo que agregava diferentes partes para fundi-las, apagando-lhes as diferenças e homogeneizando-se, como expressam suas próprias palavras:

A música, por causa de seu fortíssimo poder dinâmico sobre o corpo, conseguindo ritmar um agrupamento humano como nenhuma arte consegue tanto, é de todas as artes a mais capaz de socializar os homens, de fundi-los numa unanimidade, num organismo só.<sup>559</sup>

Do mesmo modo e na mesma década em que Mário de Andrade dedicou-se à coluna *Mundo Musical*, Koellreutter e o grupo Música Viva definiam o estilo a ser adotado para transformar o cenário artístico e interferir na realidade sociocultural. Segundo Kater, esse estilo, assumido a partir de 1944, se caracterizou pela ousadia e espírito de combate, o que suscitou reações tanto individuais como institucionais daqueles envolvidos direta ou indiretamente com o ambiente artístico do período.<sup>560</sup> Esse estilo substituiu

[...] o conceito corrente de *indivíduo* – elevado à categoria mítica, idealista –, por um outro, mais original e contemporâneo: *capacidade coletiva de uma geração*, fortalecedor do movimento.<sup>561</sup> [grifos no original]

<sup>558</sup> Idem, p. 58.

<sup>559</sup> ANDRADE apud COLI, Jorge. **Música final: Mário de Andrade e sua coluna jornalística Mundo musical**. Campinas, SP: editora da UNICAMP, 1998, p. 20.

<sup>560</sup> KATER, Carlos. **Música Viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade**, op. cit., p. 58.

<sup>561</sup> Idem, ibidem.

Durante essa fase, o Música Viva, principalmente por meio de Koellreutter e Cláudio Santoro, enfatizou em suas comunicações a importância de o compositor engajar-se em sua realidade cultural, além de, como sublinha Kater, estabelecer a “[...] distinção entre artistas e ‘artistas-criadores’, diferenciando o papel, a função esperada de cada uma dessas categorias”.<sup>562</sup> Distinção em certa medida similar àquela elaborada por Mário de Andrade sobre arte pura e arte interessada. Em uma entrevista concedida ao jornalista Francisco de Assis Barbosa, em 6 de janeiro de 1944, para a revista *Diretrizes*, Mário de Andrade explicou a forma como compreendia o “fazer arte”:

Acho que o artista [...] jamais deverá fazer uma arte desinteressada. O artista pode pensar que não serve a ninguém, que só serve à Arte. [...] está servindo de instrumento [...] para coisas terríveis. É o caso dos escritores apolíticos, que são servos inconscientes do fascismo, do capitalismo, do quinta-colunismo.<sup>563</sup>

Em sua concepção, portanto, a arte interessada, visando o bem coletivo e a transformação sociocultural, oferecendo ao público aquilo que “desse o que pensar”, era a arte que deveria ser praticada.<sup>564</sup> O artista dedicado à “arte pura”, como se referiu Pereira, ou seja, aquele que acreditava servir apenas à sua arte pela própria arte, não só não oferecia contribuições positivas para a sociedade como também a prejudicava fortalecendo de forma inconsciente, por exemplo, o totalitarismo e o sistema capitalista, alguns dos males sociais identificados por Mário de Andrade.<sup>565</sup>

O neologismo *artefazer*, cunhado por Mário de Andrade, representa a consonância entre essa função social do artista e a sua busca pela beleza da obra

<sup>562</sup> Idem, p. 59.

<sup>563</sup> ANDRADE apud PEREIRA, Maria Elisa. **Lundu do escritor difícil – canto nacional e fala brasileira na obra de Mário de Andrade**, op. cit., p. 190.

<sup>564</sup> Assumindo a função social do artista, Mário de Andrade afirmou, segundo Pereira, que sempre “[...] se exercitou fazendo poesia e prosa tradicional, mas que somente publicara obras que dessem o que pensar, seja pela forma, seja pelo conteúdo”. PEREIRA, Maria Elisa. **Lundu do escritor difícil – canto nacional e fala brasileira na obra de Mário de Andrade**, op. cit., p. 190.

<sup>565</sup> Mário de Andrade não só enfatizava a necessidade do envolvimento de artistas e intelectuais com as questões sociais em detrimento de interesses particulares, como vivia aquilo que Coli chamou de “vocação para o sacrifício”, um desprendimento de si para o fortalecimento e o bem da coletividade. Coli lembra a ocasião em que o poeta abandonou a produção de um romance, já bastante avançado, intitulado *Quatro pessoas*, por conta da deflagração da Segunda Guerra Mundial. Considerando que em tempos de guerra não deveria “[...] haver um único mais, homem de paz”, o poeta esclareceu em entrevista à Mário da Silva Brito em dezembro de 1943: “ – Do romance *Quatro pessoas*, o que posso revelar? – Que não existe mais. Eu o estava escrevendo no Rio de Janeiro quando a notícia da queda de Paris me estarreceu. Não era mais possível preocupar-me com o destino de quatro indivíduos – envolvidos em dois casos de amor – quando o mundo sofria tanto e a cultura recebia um golpe profundo. Desisti”. ANDRADE apud COLI, Jorge. **Música final: Mário de Andrade e sua coluna jornalística Mundo musical**, op. cit., p. 189.

de arte. É a “arte que faz”, a “arte-ação” dos artistas comprometidos com as lutas de sua época. Como afirmou o poeta em texto de 1938, *O artista e o artesão*:<sup>566</sup> “o ser a obra de arte finalidade mesma da arte, não exclui os caracteres e exigências humanos, individuais e sociais, do artefazer”.<sup>567</sup>

Mário de Andrade e Koellreutter, cada qual ao seu modo, questionavam as produções e posturas dos compositores que contribuíram para formar o ambiente artístico e cultural em que estavam inseridos. O objetivo era “[...] modificar na raiz a situação da música e sua história”, o que segundo Kater, implicava na “[...] transformação da própria classe musical, representada pelas várias espécies de *Siomaras* que virtuosisticamente *pongavam* nas cenas da época”.<sup>568</sup> [grifos no original]

Com base nesta concepção que Mário de Andrade refletiu sobre os termos virtuose/virtuoso, definindo o conceito do “[...] intérprete ideal como um ser sempre subalterno e revelador do ‘gênio criador’”.<sup>569</sup> Como consta em seu *Dicionário musical brasileiro*:

VIRTUOSE (s. m. e f.) – Intérprete de técnica apurada, cuja execução enfatiza sobretudo a própria habilidade. [...] O mal inda não seria enorme se o intérprete fosse apenas o *intérprete*, isto é, se limitasse a um papel subalterno e virtuosíssimo de revelador, de explicador da obra de arte. Mas [...] em vez de ser virtuoso, prefere ser virtuose. [...] O que se ataca no intérprete é o lado virtuose, o lado malabarístico, que desvaloriza a obra de arte, faz esquecer o gênio criador e deseduca o público.<sup>570</sup> [grifo no original]

Elisabeth Travassos, apoiada nas teorizações de Adorno, afirmou que a atração e o interesse do público pela virtuosidade se deram por ocorrência de uma espécie de fuga inconsciente “[...] para um tempo anterior, quando a música não era simplesmente mercadoria, e a partitura, se existisse, serviria apenas de

<sup>566</sup> Esse texto foi escrito em 1938 e publicado em uma coletânea de ensaios sobre artes plásticas, literatura, música e cinema, reunida por Mário de Andrade e intitulada *O baile das quatro artes*, 1943. PEREIRA, Maria Elisa. **Lundu do escritor difícil – canto nacional e fala brasileira na obra de Mário de Andrade**, op. cit., p. 148.

<sup>567</sup> ANDRADE apud PEREIRA, Maria Elisa. **Lundu do escritor difícil – canto nacional e fala brasileira na obra de Mário de Andrade**, op. cit., p. 150.

<sup>568</sup> KATER, Carlos. **Música Viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade**, op. cit., p. 59. Kater faz referência aqui a um personagem do texto de Mário de Andrade chamado *O Banquete*, nele Siomara Ponga é a caracterização do artista que privilegia a virtuosidade excessiva.

<sup>569</sup> PEREIRA, Maria Elisa. **Lundu do escritor difícil – canto nacional e fala brasileira na obra de Mário de Andrade**, op. cit., p. 64.

<sup>570</sup> ANDRADE apud PEREIRA, Maria Elisa. **Lundu do escritor difícil – canto nacional e fala brasileira na obra de Mário de Andrade**, op. cit., p. 64.

apoio para a improvisação”.<sup>571</sup> Nesse sentido, o fato de Mário de Andrade e outros críticos tradicionais do virtuosismo caracterizarem os virtuosos, sobretudo vocais, como “malabaristas” e “acrobatas”, sugere que estes analistas, na impossibilidade

de recusar a divisão [...] entre abordagens objetiva e subjetiva da obra musical, constatando o crescimento das últimas paralelamente à mercantilização da atividade musical e especialização profissional, trouxeram para o debate argumentos morais.<sup>572</sup>

A idealização de Mário de Andrade sobre a atuação e função do intérprete pressupunha que este não deveria deixar-se cegar pela vaidade. Sua função deveria ser clara e sua atuação necessariamente objetiva. Segundo Pereira, Mário de Andrade adotava em suas formulações “[...] o modelo musical *standard* do século XIX – ‘o compositor prescreve, o artista executa (ou interpreta) e o ouvinte percebe’[...]”.<sup>573</sup> Em *O Banquete*, além de criticar a burguesia, o governo, os virtuosos e os próprios compositores nacionalistas,<sup>574</sup> Mário de Andrade discutiu questões relacionadas à sua ética/estética e essas observações em muito serviram para as reflexões de Koellreutter, como veremos adiante.

*O Banquete*, uma das séries lançadas na coluna *Mundo Musical*, foi priori planejado para dez capítulos tendo, todavia, terminado no começo do sexto, em decorrência da morte prematura de Mário de Andrade.<sup>575</sup> O texto era escrito à medida que ia sendo publicado intercalando-se aos demais assuntos apresentados pelo autor nesse rodapé. Compreendido como se fosse um livro publicado em forma de folhetim, o primeiro “capítulo” foi divulgado em 4 de maio de 1944, sendo interrompido após 22 de fevereiro de 1945.<sup>576</sup>

Como acertadamente observou Pereira, a forma dialogada empregada nesse texto por Mário de Andrade, possui diversos pontos semelhantes

<sup>571</sup> PEREIRA, Maria Elisa. **Lundu do escritor difícil – canto nacional e fala brasileira na obra de Mário de Andrade**, op. cit., p. 65.

<sup>572</sup> TRAVASSOS apud PEREIRA, Maria Elisa. **Lundu do escritor difícil – canto nacional e fala brasileira na obra de Mário de Andrade**, op. cit., p. 65.

<sup>573</sup> ROVELL apud PEREIRA, Maria Elisa. **Lundu do escritor difícil – canto nacional e fala brasileira na obra de Mário de Andrade**, op. cit., p. 66.

<sup>574</sup> EGG, André. **O debate no campo do nacionalismo musical no Brasil dos anos 1940 e 1950: o compositor Guerra-Peixe**, op. cit., p. 31.

<sup>575</sup> Idem, p. 37.

<sup>576</sup> PEREIRA, Maria Elisa. **Lundu do escritor difícil – canto nacional e fala brasileira na obra de Mário de Andrade**, op. cit., p. 183.

aos textos teatrais e também aos recitativos de ópera; “[...] mais que estes, porém, ela tem a função de ensinar ou doutrinar, e sua construção propicia esse fim”.<sup>577</sup>

Visando uma publicação futura de *O Banquete*, Mário de Andrade intitulou os “capítulos” com alguns nomes de comidas e bebidas típicas brasileiras, como *Vatapá*, *Doce de coco*, *Café pequeno*, *O aperitivo – a caipirinha*, contrapondo a “[...] esses elementos “nacionais” uma *Salada*, último episódio publicado”.<sup>578</sup> Esse “[...] vale-tudo gastronômico, mistura de muitos países e sabores [...]”,<sup>579</sup> foi reunida no volume *O Banquete*, organizado por Jorge Coli e Luis Carlos da Silva Dantas, em 1977.<sup>580</sup>

Publicada nas orelhas desse livro, uma análise de *O Banquete* de Gilda de Mello e Souza nos oferece uma compreensão sobre as críticas de Mário de Andrade ao meio musical brasileiro do período, o qual fora transferido pelo poeta para “[...] uma cidade fictícia chamada Mentira, situada no país Alta Paulista, fronteiro ao Brasil”.<sup>581</sup> Na trama, cada personagem caracterizaria tipos conhecidos de Mário de Andrade. Além do narrador, foram apresentados personagens como “Sarah Ligth”,<sup>582</sup>

Judia norte-americana, divorciada, que se dizia católica e tinha seus investimentos em Mentira. “Felix de Cima”, político, descendentes de italianos, não escondia sua vasta ignorância; mesmo assim, tinha fama de apoiar as artes, o que fazia sempre por detrás de algum interesse, seu ou da elite. “Siomara Ponga”, cantora descendente de espanhóis, a grande virtuose de Mentira, repleta de arte, sabedoria e vaidade.<sup>583</sup>

A esses três personagens, pertencentes às classes dominantes, se juntaram outros dois:

<sup>577</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>578</sup> Idem, p. 184. Estes textos carregam marcas profundas dos folhetins musicais, típicos do século XIX, nos quais eram elaboradas críticas musicais. O próprio fato de o autor pensar na sua publicação como livro, no futuro, é indicativa desta prática. Um outro indicativo desta proximidade é o fato de Martins Pena chamar os folhetins de “sarrabulho lítero musical”, utilizando uma imagem gastronômica para os mesmos nos anos 1840. Para este assunto ver, dentre outros, MEYER, Marlyse. **Folhetim: uma história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

<sup>579</sup> PEREIRA, Maria Elisa. **Lundu do escritor difícil – canto nacional e fala brasileira na obra de Mário de Andrade**, op. cit., p. 184.

<sup>580</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>581</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>582</sup> Maria Elisa Pereira esclarece que o nome *Light* pertencia à principal companhia estrangeira “[...] de força e luz atuante no Brasil; esse termo remetia à pressão das empresas multinacionais, e não somente a luz e leveza. PEREIRA, Maria Elisa. **Lundu do escritor difícil – canto nacional e fala brasileira na obra de Mário de Andrade**, op. cit., p. 184.

<sup>583</sup> Idem, *ibidem*.

“Janjão”, um compositor nacionalista inseguro quanto ao seu futuro pessoal, ao futuro da arte, e cheio de contradições próprias de sua personalidade burguesa, como a conciliação entre seu aristocracismo intelectual e seu proletarismo vivencial. [...] “Pastor Fido”, estudante de direito/vendedor de seguros/jovem e ardente, manifestando-se ora como “Sancho Pança”, ora como o “Grilo Falante”, pois, se às vezes secundou as falas de Janjão na defesa da nacionalidade, também não deixou de chamar-lhe a atenção quando preciso.<sup>584</sup>

Através desses personagens e dos assuntos abordados, os pensamentos de Mário de Andrade são revelados, mesmo que de maneira difusa, como constatou Gilda de Mello e Souza, evidenciando certa falta de coesão entre as partes.<sup>585</sup> O narrador de *O Banquete* revelava

[...] as carências de Mentira, como a má-formação musical, a instabilidade e precariedade dos corpos orquestrais e corais, a valorização do virtuosismo e a desvalorização do compositor nacional, bem como as mazelas pessoais das personagens: sensibilidade, neuroses, carências, fraquezas.<sup>586</sup>

Particularmente nos pareceu interessante a análise feita por Pereira sobre a personagem, “Siomara Ponga”, cantora hispano-mentireNSE, como a ela se referiu a pesquisadora. Segundo Pereira, Mário de Andrade registrou no verbete *canto* de seu *Dicionário musical brasileiro*: “[ao ato] de emitir sons com o órgão vocal; inflexão da voz”.<sup>587</sup> No verbete *cantor*, após a descrição “[aquele] que canta; poeta”,<sup>588</sup> o autor apresentou um trecho de um artigo jornalístico de 1930, tratando de superstições populares. A saber:

[...] Quem quiser ter boa voz, mate uma araponga, como cru seu coração e laringe, jogue o seu corpo num rio e cante [...] as seguintes trovas:

Araponga, minha amiga,  
Pra ter voz te matei,  
Busca em paz teu jazigo,  
De ti não me esquecerei.

Dói-me n’alma o sacrifício,

<sup>584</sup> Idem, p. 185.

<sup>585</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>586</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>587</sup> ANDRADE apud PEREIRA, Maria Elisa. **Lundu do escritor difícil – canto nacional e fala brasileira na obra de Mário de Andrade**, op. cit., p. 186.

<sup>588</sup> Idem, *ibidem*.

Que te impus com tanta dor,  
Choro assim o malefício,  
Treinando pr'a trovador.

Vai em paz ó boa amiga,  
Deixa a mim a tua voz,  
Que embala, cresce e mitiga,  
Té do rio a sua foz.

Adeus, amiga que vai,  
Louvarei com esta canção,  
Junto às noites estivais,  
De meu bem, o coração. [...] <sup>589</sup>

Através desse texto, selecionado por Mário de Andrade provavelmente em meio a tantos outros materiais relacionados ao assunto, o autor indicou que das “[...] arapongas (dos cantores?) aproveitar-se-iam coração e laringe. Na ave da credence apenas o sentimento e a fisiologia eram importantes”. <sup>590</sup> Contudo, como sublinhou Pereira, “Siomara Ponga” de *O Banquete* foi caracterizada como detentora de um cérebro privilegiado, fazendo com que sua culpa se tornasse ainda maior: “viajara por muitos países, conhecera os escritos de Mário, estudara estética, línguas e outras humanidades”. <sup>591</sup> Mesmo com tanta sabedoria, capacidade e possibilidade de fazer arte interessada, “[...] engolfada pelo círculo vicioso da vaidade, preferira ser ‘virtuose’ a ser ‘virtuosa’”. <sup>592</sup>

Seu próprio nome traz consigo as características de sua personalidade. Com as letras de “Siomara Ponga” podemos encontrar palavras como *araponga*, presente no canto citado acima, referência a uma “[...] ave conhecida por seu canto metálico e penetrante”, <sup>593</sup> e também o verbo *pongar*, que significa pegar um veículo em movimento, o qual aplicado à personagem indica que ela “[...] ia para onde os ventos sopravam, desde que os ventos fossem públicos. Não que ela aderisse, [... mas] se ela não aderiria, ela concedia”. <sup>594</sup> Como analisou Pereira,

<sup>589</sup> Idem, p. 187.

<sup>590</sup> PEREIRA, Maria Elisa. *Lundu do escritor difícil – canto nacional e fala brasileira na obra de Mário de Andrade*, p. 187.

<sup>591</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>592</sup> Idem, p. 188.

<sup>593</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>594</sup> ANDRADE apud PEREIRA, Maria Elisa. *Lundu do escritor difícil – canto nacional e fala brasileira na obra de Mário de Andrade*, op. cit., p. 188.

Ao fazer suas escolhas, apostava no certo, e pongava: cantava apenas o repertório tradicional, exibindo suas habilidades de virtuose. Com a desculpa de estar “servindo seu público”, como dizia, amansara-se, academisara-se, vítima de sua vaidade de artista.<sup>595</sup>

Através de “Siomara Ponga”, Mário de Andrade criticava, além do academicismo presente no ensino musical, os músicos brasileiros que, vítimas de uma vaidade e em busca de reconhecimento pessoal, prejudicavam a construção e fortalecimento de uma almejada música nacional. Era necessário que o artista se envolvesse por completo com as questões de seu tempo e de sua sociedade, as quais, para Mário de Andrade, se relacionavam naquele momento com a produção da arte nacional, objetivando a transformação social pela chamada alta cultura.

Na análise de Gilda de Mello e Souza, os assuntos tratados por Mário de Andrade nessa obra se caracterizam por conter uma “Poética” e uma “Estética”. Com relação a esta última, o autor teria desenvolvido “[...] uma reflexão desinteressada, de caráter filosófico e especulativo [..., analisando os] elementos permanentes da arte”,<sup>596</sup> da mesma forma quando, segundo Pereira, Mário de Andrade,

[...] distinguiu inovação de academismo; estética (reflexão filosófica sobre a arte) de estesia (sensibilidade à beleza); ou quando classificou os gênios ou estabeleceu o conceito do *inacabado* para as artes não conclusivas.<sup>597</sup>

Por sua vez, a “Poética”, “[...] uma normatização de um programa artístico [...]” apresentaria

Uma doutrina “programática e operativa”, ligada a um momento determinado da história, que tenta traduzir em normas um programa definido de arte [...], marcada pelo que Mário de Andrade chamou a sua atitude “pragmática e utilitária” e [...] que] incluiria a pregação em favor de uma arte nacional e de uma arte de combate; a reflexão sobre arte popular e arte erudita, arte individualista e arte empenhada.<sup>598</sup>

<sup>595</sup> PEREIRA, Maria Elisa. **Lundu do escritor difícil – canto nacional e fala brasileira na obra de Mário de Andrade**, op. cit., p. 188.

<sup>596</sup> SOUZA apud PEREIRA, Maria Elisa. **Lundu do escritor difícil – canto nacional e fala brasileira na obra de Mário de Andrade**, op. cit., p. 185.

<sup>597</sup> PEREIRA, Maria Elisa. **Lundu do escritor difícil – canto nacional e fala brasileira na obra de Mário de Andrade**, op. cit., p. 186.

<sup>598</sup> SOUZA apud PEREIRA, Maria Elisa. **Lundu do escritor difícil – canto nacional e fala brasileira na obra de Mário de Andrade**, op. cit., p. 185.

Arte interessada e utilitária; crítica ao virtuosismo, individualismo e à pedagogia adotada para o ensino de música no país, estes são alguns pontos que aparecem tanto no discurso de Mário de Andrade quanto no de Koellreutter.

Em 1945 o flautista alemão publicou na revista *Leitura* uma série intitulada *Nos domínios da música – a propósito de “O banquete” de Mário de Andrade*,<sup>599</sup> na qual apresentou suas reflexões sobre a obra de Mário de Andrade enfatizando as ideias e pressupostos que ambos compartilhavam à época. Escreveu ele na primeira parte da série:

Os conceitos emitidos por Mário de Andrade na série de artigos intitulada "O Banquete", e publicada na "Folha da Manhã" de São Paulo, significam um apelo e uma advertência aos artistas de nossa época e, em especial, ao músico no Brasil.

Um autêntico lutador, Mário de Andrade nunca vivia afastado da vida. Consciente da sua responsabilidade como artista, sempre era pronto a agir e nunca se recusou aos novos. Mário de Andrade, um mestre das novas gerações, punha sua fé na mocidade, que tantas vezes o decepcionou. Sempre sincero, falava com franqueza e sua obra é a obra honesta de preocupação constante das atitudes nobres e de pureza moral.<sup>600</sup>

Nessas primeiras linhas, Koellreutter colocou em evidência a importância do poeta para a transformação social através das artes. As últimas reflexões de Mário de Andrade, publicadas em *O Banquete*, são classificadas pelo maestro alemão como algo a ser tomado como advertência, servindo também como inspiração para ações em prol da arte interessada, utilitária.

Como observou Pereira, Koellreutter recuperou e ampliou conceitos e citações de Mário de Andrade, inserindo neles seus comentários e pensamentos, sobretudo no que se referia à “[...] arte interessada, educação musical, princípio de utilidade da música, artesanato e arte, nacionalismo e internacionalismo, crítica musical, e outros”.<sup>601</sup> Em várias passagens o maestro alemão fundiu seus pressupostos de combate com as reflexões de Mário de Andrade, evidenciando sua intenção de mostrar o quanto sua causa se assemelhava à dele:

<sup>599</sup> Ver anexo IV deste trabalho, p. 180.

<sup>600</sup> KOELLREUTTER, H. J. *Nos domínios da música – a propósito de “O banquete” de Mário de Andrade*, parte I. 03/1945. Disponível em: [http://www.atravez.org.br/ceem\\_6/dominio\\_musica\\_1.htm](http://www.atravez.org.br/ceem_6/dominio_musica_1.htm), p. 01.

<sup>601</sup> PEREIRA, Maria Elisa. *Lundu do escritor difícil – canto nacional e fala brasileira na obra de Mário de Andrade*, op. cit., p. 186.

[...] Mário de Andrade exige que o músico abandone, como ideal, a preocupação exclusiva de beleza, de prazer desnecessário e "*principalmente essa intenção estúpida, pueril mesmo e desmoralizadora de criar obra-de-arte perfeitíssima e eterna*". O artista moderno, adotando assim os princípios de arte-ação, chegará a ser um "trabalhador intelectual", cujo postulado principal é servir a uma causa comum, sabendo que a sua arte é apenas a sublimação dos sentimentos e das idéias da coletividade. Sacrificando as suas supostas liberdades, as veleidades e pretensõezinhas pessoais, o artista deve colocar como cânone absoluto da sua estética o princípio de utilidade. "*Toda arte brasileira de agora, que não se organizar diretamente do princípio de utilidade, mesmo a tal dos valores eternos, será vã, será diletante, será pedante e idealista*".<sup>602</sup> [grifos no original]

Esses dois personagens da história da música brasileira, fundamentalmente pouco teriam em comum em relação à utilização de técnicas composicionais de vanguarda, como a dodecafônica, muito criticada por Mário de Andrade,<sup>603</sup> e ao nacionalismo musical. Contudo, Koellreutter salientou as ideias que os aproximavam, "[...] e que seriam a de uma visão organizada e planejada de educação musical e do artista como operário da humanidade".<sup>604</sup>

Interessante também sublinhar a forma como Maria Elizabeth Lucas caracteriza e analisa esse texto. Segundo ela,

"Leituras cruzadas" poderia bem ser o mote deste comentário, pois se "Nos Domínios da Música" se inter-textualiza com um dos set [sic] de crônicas de O Banquete, intercepta também um outro texto, que parece ser uma das pontes entre os dois citados: o manifesto do Grupo Música Viva, de quem Koellreutter era o líder, lançado no Rio de Janeiro a 1º de novembro de 1946.<sup>605</sup>

De fato, como observou Lucas, muitos dos pressupostos do manifesto de 1946, *Declaração de Princípios*, aparecem já no ano em que Koellreutter escreve *Nos domínios da música*, 1945. Nesse ano, segundo Carlos Kater, foi redigido pelo Música Viva o *Manifesto 1945*, que seria considerado o mais longo dos documentos do grupo. Esse texto serviu como um elo na maturação entre

<sup>602</sup> KOELLREUTTER, H. J. Nos domínios da música – a propósito de "O banquete" de Mário de Andrade, parte I. 03/1945, op. cit., p. 05.

<sup>603</sup> Como lembra Pereira, Mário de Andrade criticou indiretamente Koellreutter ao falar da técnica dodecafônica e o germanismo na música, em artigos da mesma coluna, Mundo Musical, "[...] preparando assim a *Carta aberta aos músicos e críticos do Brasil*, cuja autoria se atribuiu a Camargo Guarnieri". PEREIRA, Maria Elisa. **Lundu do escritor difícil – canto nacional e fala brasileira na obra de Mário de Andrade**, op. cit., p. 186.

<sup>604</sup> Idem, ibidem.

<sup>605</sup> LUCAS, Maria Elizabeth. Comentário. In: KOELLREUTTER, H. J. Nos domínios da música – a propósito de "O banquete" de Mário de Andrade, parte I – 03/1945. Disponível em: [http://www.atravez.org.br/ceem\\_6/ dominio\\_musica\\_1.htm](http://www.atravez.org.br/ceem_6/ dominio_musica_1.htm), pp. 05. Acessado em 13 de janeiro de 2012.

“[...] as posições e os princípios adotados pelos membros do Música Viva nos conhecidos manifestos de 44 e 46”.<sup>606</sup> Importante ressaltar que Kater considera a hipótese desse documento ser um esboço preparatório do *Manifesto 1946*, uma vez que não se pode assegurar se efetivamente houve publicação e divulgação do manifesto de 1945, visto que, como afirmou Kater, nem mesmo Koellreutter lembrou desse documento em anos posteriores.<sup>607</sup>

Fato é que esse texto já apontava para algumas questões que diretamente se aproximavam das idealizações de Mário de Andrade, evidenciando que Koellreutter, bem como o grupo Música Viva, além de levar adiante a difusão da música de vanguarda como expressão de seu tempo, necessária ao novo contexto, também partilhavam o pressuposto de que sua época correspondia “[...] ao primado social, levando vantagem sobre o do individual; à anarquia por sua vez corresponderia a organização em sua forma mais absoluta”.<sup>608</sup> E, assim sendo, “[...] a música deveria deixar de ser a expressão pessoal de um indivíduo, de uma classe social particular, a fim de poder representar a humanidade mais amplamente”.<sup>609</sup>

Muito embora o *Manifesto 1945* contenha os principais pontos de orientação para uma atuação social do grupo, somente em 1946 com a publicação da *Declaração de Princípios*<sup>610</sup> é que se fortaleceu uma

[...] posição ideológica autêntica, tendente à consolidação da personalidade do movimento, onde a participação na realidade contemporânea terá seu significado modulado para a responsabilidade de transformação dessa sociedade em direção a uma nova, pautada em novos valores sociais, culturais e humanos.<sup>611</sup>

Essa nova orientação caracterizou o terceiro momento do grupo Música Viva. Com as assinaturas de Heitor Alimonda, Egídio de Castro e Silva, Guerra Peixe, Eunice Katunda, Hans-Joachim Koellreutter, Edino Krieger, Gení Marcondes, Santino Parpinelli e Cláudio Santoro, a *Declaração de Princípios* ou *Manifesto 1946* marcou de forma militante e engajada, em janeiro de 1947, o retorno das publicações dos boletins que foram interrompidas em 1941, sendo os números

<sup>606</sup> KATER, Carlos. *Música Viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade*, op. cit., p. 61.

<sup>607</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>608</sup> Idem, p. 62.

<sup>609</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>610</sup> Ver anexo V deste trabalho, p. 194.

<sup>611</sup> KATER, Carlos. *Música Viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade*, op. cit., p. 62.

10/11 os últimos dessa fase.<sup>612</sup> O Música Viva procurou se impor nesse momento como um “[...] grupo musical na vanguarda estética e um movimento de frente sociocultural, investido de atribuições inusitadas para sua época”.<sup>613</sup>

Esse documento também trouxe à tona divergências internas, as quais, no decorrer do tempo, contribuiriam para o desmantelamento do grupo. Como analisou Kater, antes de uma coerência, a mescla dos enfoques socioeconômicos e estéticos, refletiam “[...] um mosaico de *flashes* intensivos de consciência”.<sup>614</sup> Este quadro de ideias e intenções esboçados pelo grupo, trouxe em si as contradições essenciais, evidenciando os engajamentos assumidos por cada membro.<sup>615</sup> Por essa época, o objetivo interno do grupo era o de definir e aprofundar um

[...] foco latente de questionamento, uma vez que o grupo – assim como fração representativa da vanguarda intelectual e artística contemporânea – acolhia tanto filiados convictos quanto meros simpatizantes de causas político-partidárias vigentes, tanto membros ativos do Partido Comunista Brasileiro,<sup>616</sup> quanto adeptos de linhas de pensamento de tendência esquerdista ou socialista.<sup>617</sup>

Tendo em vista esse dado, torna-se possível compreender, por exemplo, a discordância ideológica entre Koellreutter e Cláudio Santoro, seu discípulo e um dos principais membros do grupo que intensificou suas atividades a partir de 1947, justamente em um período em que Santoro se encontrava fora do país.

Em 1948 Santoro, que por essa época já era filiado do Partido Comunista Brasileiro, entrou em contato com “músicos progressistas” durante o // *Congresso Internacional de Compositores e Críticos Musicais*, ocorrido em Praga, e suas teses fizeram com que o compositor brasileiro se interessasse pelos ideais do

<sup>612</sup> Idem, p. 66.

<sup>613</sup> Idem, p. 67

<sup>614</sup> Idem, p. 68.

<sup>615</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>616</sup> Como analisou Egg, com o fim do Estado Novo em 1945, o meio intelectual e artístico brasileiro promoveu uma espécie de “expurgo” daqueles que haviam colaborado com o regime autoritário. Ocorrido em menor grau no Brasil quando comparado à Alemanha ou à França, esse evento desencadeou um movimento amplo de engajamento político como forma de “inocentação pública”. Ainda segundo o historiador, “O PCB beneficiou-se deste clima favorável. Ao fim da guerra, Stalin, a URSS e o Partido Comunista eram percebidos como heróis da vitória sobre o nazismo. E o movimento comunista mundial, chefiado pelo PCUS, tomou a liderança de uma frente ampla, onde praticou uma política mais aberta que permitia a convivência harmoniosa com outras correntes políticas liberais e socialistas. Assim, em vários países, o Partido Comunista era um lugar aonde um intelectual ou artista encontrava grande espaço de atuação, com razoável liberdade de consciência”. EGG, André. **O debate no campo do nacionalismo musical no Brasil dos anos 1940 e 1950: o compositor Guerra-Peixe**, op. cit., p. 58.

<sup>617</sup> KATER, Carlos. **Música Viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade**, op. cit., p. 70.

“realismo socialismo”.<sup>618</sup> Fora do Brasil, Santoro não participou do debate sobre a redação do *Manifesto 1946*. Por antecipação avalizou o projeto tomando conhecimento do seu conteúdo por meio do próprio boletim *Música Viva* nº 12, publicado em janeiro de 1947. Santoro escreveu para Koellreutter naquele mesmo mês dizendo:

Quanto à Revista fiquei um pouco decepcionado... [...] Quanto ao Manifesto estou em alguns pontos de vista em pleno desacordo. [...] Existem contradições no Manifesto que trarão muito aborrecimento a nós...<sup>619</sup>

Com efeito, Cláudio Santoro desenvolveu nessa carta um diálogo amistoso e aberto com Koellreutter, objetivando um debate que esclarecesse os pontos que considerava incoerentes ou dos quais discordava, lembrando o fato de que ele próprio não havia participado das discussões para a elaboração do documento, mas que, independente disto, o “assinava de qualquer maneira”.<sup>620</sup>

Santoro iniciou seus estudos sobre composição com Koellreutter em 1940, mas ele já produzia composições que traziam a técnica dodecafônica como fundamentação estética, muito embora ainda não a conhecesse profundamente, antes mesmo de iniciar seus estudos com Koellreutter. Ao ser questionado como introduziu a técnica dodecafônica no Brasil, Koellreutter revelou o papel significativo desempenhado pelo jovem compositor nesse processo:

Em 40, quando eu ensinava composição a Cláudio Santoro, ele fazia a "Sinfonia para Duas Orquestras de Cordas", com trechos que já traziam essas técnicas em embrião. Ele me perguntou o que era dodecafonía. Eu não o forcei a fazer. Eu dava aulas de acordo com minha orientação estética. Ele estudou em conservatório e ouviu falar disso, mas não foi informado. No fundo ele me obrigou, com as perguntas que me fez, a estudar mais a coisa. E escrevi “Invenção”, o primeiro trio rigorosamente dodecafônico. Mas quem me levou a fazer isso a sério foi o Santoro.<sup>621</sup>

Cláudio Santoro contribuiu para o fortalecimento da identidade de vanguarda assumida pelo grupo. Dois de seus textos, *Considerações em torno da*

<sup>618</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>619</sup> SANTORO apud KATER, Carlos. *Música Viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade*, op. cit., p. 69.

<sup>620</sup> SANTORO, Cláudio. Carta de C. Santoro a H. J. Koellreutter – 28 de janeiro de 1947. In: KATER, Carlos. *Música Viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade*. São Paulo: Musa Editora: Atravez, 2001, p. 255.

<sup>621</sup> KOELLREUTTER, Hans-Joachim. Entrevista - A revolução de Koellreutter, op. cit., p. 04.

*música brasileira contemporânea*<sup>622</sup> e *Considerações em torno da música contemporânea nacional*,<sup>623</sup> ambos publicados no boletim *Música Viva* em 1941, apresentavam críticas a uma tradição acadêmica que ignorava as modernas técnicas de composição, bem como a uma escola de composição nacional que não se dedicava efetivamente à pesquisa científica do folclore brasileiro. Como analisou Egg, no primeiro texto citado

[...] o compositor afirma a importância da criação de uma escola de composição nacional. Para isso propõe um estudo científico do folclore musical do Brasil, com o objetivo de conhecer seu sistema de criação melódica e rítmica, para então “ampliá-lo ao nível técnico moderno.”<sup>624</sup>

Essa crítica, em muito similar ao ideário de Mário de Andrade publicado em *Ensaio sobre a música brasileira*, desconsiderava, por exemplo, a produção da música nacional de compositores como Villa-Lobos, Lorenzo Fernandez, Francisco Mignone e Camargo Guarnieri, por compreender que estes compositores não “[...] haviam feito a necessária pesquisa científica do folclore, nem procuravam dar-lhe um ‘nível técnico moderno’”.<sup>625</sup>

Em outro texto intitulado *Considerações em torno da música contemporânea nacional*, Santoro apresentou uma postura radical contra os sistemas composicionais empregados pelos compositores ditos nacionalistas. Afirmando que a música no Brasil se encontrava atrasada “[...] uns setenta anos pelo menos [...]”,<sup>626</sup> ele culpava a obsessão pelo folclorismo<sup>627</sup> dizendo:

Não sou contra o nacionalismo musical, acho-o um bem moral para o fortalecimento e o engrandecimento de nossas uniões espirituais, como povo de uma nação tão extensa. Porém, não devemos exagerar, indo ao extremo de só conceber arte no Brasil, quando ouvimos – no meio, em geral, de uma balbúrdia de sons, sem uma determinada lógica para cuja finalidade devíamos senti-la – um tema ou dois já tão explorados, dando com isto o suposto paladar nacional...

<sup>622</sup> Ver: *Considerações em torno da música brasileira contemporânea*. In **Música Viva**, ano I, nº 9, mar 1941, p. 3.

<sup>623</sup> Ver: *Considerações em torno da música contemporânea nacional*. In **Música Viva**, ano II, nº 10-11, abr-mai, 1941, p. 5-7.

<sup>624</sup> EGG, André. **O debate no campo do nacionalismo musical no Brasil dos anos 1940 e 1950: o compositor Guerra-Peixe**, op. cit., p. 43.

<sup>625</sup> Idem, p. 44.

<sup>626</sup> Idem, ibidem.

<sup>627</sup> Idem, ibidem.

Pergunto eu pois: é isto por acaso música brasileira? Assim qualquer um poderá fazer música nacional... Há aí uma expressão nacional? Sentimos por acaso em seu desenvolvimento técnico uma brasilidade?<sup>628</sup>

De fato, já no início da década de 1940 Cláudio Santoro, assim como o Música Viva e Koellreutter, questionavam o nacionalismo musical brasileiro. Contudo, o jovem compositor brasileiro já demonstrava interesse não em extinguir o debate sobre a produção de uma música que se pretendia “verdadeiramente” brasileira, mas em renová-la, introduzindo novos elementos para a definição e caracterização de uma suposta arte nacional, como a pesquisa sistemática do folclore e as novas técnicas de composição, como o dodecafonismo e o serialismo.

Para Santoro, o aproveitamento do folclore deveria ser mediado pelo estudo de suas características técnicas - “pontos culminantes, cadências naturais, resoluções, modulações, intervalos que produzem suas características individuais, escalas, modos pelos quais a melodia é guiada”-,<sup>629</sup> e não desenvolvido pela simples intuição ou de forma espontânea, prática na qual apenas se aproveitariam temas da Folk música. Para Santoro, a compreensão das características técnicas do folclore mescladas e orientadas pelas novas técnicas da música contemporânea, tornaria possível a criação de um sistema composicional legítimo e fundamentalmente brasileiro.<sup>630</sup>

Como bem observou Egg, a crítica de Santoro com relação à banalização do emprego de temas folclóricos nacionais, bem como a ênfase sobre a necessidade de realizar pesquisas sobre as características técnicas da Folk música se aproximavam dos pressupostos elaborados e defendidos por Mário de Andrade ainda em 1928, no *Ensaio*.<sup>631</sup> Na época em que Cláudio Santoro escreveu esses textos, Mario de Andrade já se posicionava criticamente em relação ao nacionalismo musical que então vinha sendo praticado. Sua desilusão com a política cultural do governo Vargas contribuiu para sua percepção negativa sobre a produção musical no Brasil.

Mário de Andrade voltou a defender a “verdadeira” música brasileira no texto *O Banquete*, visto que a música praticada pelos compositores nacionalistas

<sup>628</sup> SANTORO apud EGG, **O debate no campo do nacionalismo musical no Brasil dos anos 1940 e 1950: o compositor Guerra-Peixe**, op. cit., p. 44.

<sup>629</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>630</sup> EGG, André. **O debate no campo do nacionalismo musical no Brasil dos anos 1940 e 1950: o compositor Guerra-Peixe**, op. cit., p. 44.

<sup>631</sup> Idem, p. 45.

era bem diferente do que ele havia proposto. Ele sugeria que se digerisse “[...] o folclore, transubstanciando-o para a música erudita”, e, dessa forma, “essa música nacional seria fruto de uma melódica, uma polifonia e uma rítmica brasileiras”.<sup>632</sup>

Segundo Egg, os nacionalistas alimentavam uma visão diferente da de Mário de Andrade, fato este que ficou perceptível em 1943, quando da comemoração dos seus 50 anos, ocasião em que foram publicados cinco textos em sua homenagem no volume IX da *Revista Brasileira de Música*, cujos autores foram

[...] o musicólogo norte-americano Carleton Sprague Smith, o professor catedrático de folclore da Escola Nacional de Música Luiz Heitor, e o diretor da mesma instituição Antônio Sá Pereira, cujos textos destacam em Mário de Andrade suas pesquisas sobre folclore, apontando-o como pioneiro do nacionalismo musical e escamoteando sua relação crítica com esta corrente.<sup>633</sup>

Os outros dois textos que completam a série são de autoria dos compositores Francisco Mignone e Camargo Guarnieri, que ressaltaram a relação pessoal que mantiveram com Mário de Andrade, “[...] considerado um mestre cujos conselhos seguiam”.<sup>634</sup> Interessante é a observação de Egg a respeito destes artigos:

Nestes textos escritos para o Boletim *Música Viva*, Cláudio Santoro aproxima-se das idéias de Mário de Andrade, sem citá-lo, e critica a relação dos nacionalistas com o folclore. Já os nacionalistas citam Mário de Andrade para justificar seu modo de abordar o folclore, desconsiderando vários aspectos do seu pensamento inclusive a posição crítica deste autor em relação ao folclorismo dos nacionalistas.<sup>635</sup>

Apesar das divergências estéticas, Santoro se aproximava das orientações de Mário de Andrade com relação ao aproveitamento e pesquisa da música folclórica, ao passo que aqueles que se declaravam seus seguidores e discípulos, “distorciam” suas teorizações para justificar a música que produziam.

O *Banquete* trouxe à tona a reflexão que estava sendo negligenciada pelos compositores nacionais. A questão colocada no *Ensaio* esteve relacionada ao compositor e à forma como ele deveria pesquisar e utilizar o folclore

---

<sup>632</sup> Idem, p. 35.

<sup>633</sup> Idem, p. 45.

<sup>634</sup> Idem, p. 46.

<sup>635</sup> Idem, ibidem.

durante o processo criativo da música erudita nacional. Quase duas décadas depois, após verificar que muitos compositores vinham tentando produzir a partir de suas orientações, Mário de Andrade percebeu que as dificuldades para tal eram maiores por conta de graves problemas estruturais.<sup>636</sup>

Observando a atuação dos músicos brasileiros, afirmou o poeta: “O Brasil conta com alguns compositores de muito valor, mas a música brasileira vai pessimamente porque não são os picos isolados que fazem a grandeza da cordilheira”.<sup>637</sup> Era preciso, desestimular o individualismo do artista, pois essa prática, em sua concepção, não era o parâmetro de medida da grandeza musical de uma nação. Para tanto, Mário de Andrade notou que estavam em falta no Brasil “escolas, ensino, literatura, crítica, elementos de execução, [...] um público, [...] impressão de músicas”,<sup>638</sup> dirigindo sua crítica mais uma vez à política cultural varguista, que abortou muitos de seus projetos voltados para a transformação da estrutura sociocultural brasileira.

Em diversos aspectos as novas orientações do movimento Música Viva se aproximavam das reflexões de Mário de Andrade sobre questões que envolviam a produção musical brasileira. Essas críticas de Santoro revelam que havia um diálogo constante entre esses dois grupos de compositores, no qual o nacionalismo não só era problematizado como também era o centro da questão. A preocupação sobre o nacionalismo musical brasileiro apareceu no *Manifesto 1946*, como podemos verificar nesse trecho:

“MÚSICA VIVA” acredita no poder da música como linguagem substancial, como estágio na evolução artística de um povo, combate, por outro lado, o falso nacionalismo em música, isto é: aquele que exalta sentimentos de superioridade nacionalista na sua essência e estimula as tendências egocêntricas e individualistas que separam os homens, originando forças disruptivas.  
 “MÚSICA VIVA” acredita na função socializadora da música que é a de unir os homens, humanizando-os e universalizando-os.<sup>639</sup>

Enfatizando a ideia de que a música é sempre uma linguagem conectada com o seu tempo, elemento em constante processo de evolução, tal

<sup>636</sup> Idem, p. 35.

<sup>637</sup> ANDRADE apud EGG, André. **O debate no campo do nacionalismo musical no Brasil dos anos 1940 e 1950: o compositor Guerra-Peixe**, op. cit., p. 35.

<sup>638</sup> Idem, ibidem.

<sup>639</sup> MÚSICA VIVA. Manifesto 1946. Declaração de princípios. In: KATER, Carlos. **Música Viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade**. São Paulo: Musa Editora: Atravez, 2001, p. 65.

como a própria sociedade, o grupo também assumiu uma frente de combate contra aquilo que seria um “falso nacionalismo em música”, um elemento “desagregador da força coletiva” e essencialmente “individualista”. Pode-se deduzir que se o “falso nacionalismo” possui essas características citadas, que são, na concepção do grupo negativas, por outro lado, o “verdadeiro” nacionalismo em música seria seu oposto equivalente, fortalecendo o espírito coletivo através da “função socializadora da música”, extirpando “tendências egocêntricas” e estimulando valores humanistas e universais, o que remete novamente à coletividade, de forma mais ampla.

Novas orientações político-partidárias e ideológicas evidentemente estimularam as divergências entre os membros do Música Viva sobre questões envolvendo a música nacional, as quais tornaram-se perceptíveis em muitos de seus textos. Como observou Kater,

[...] a textura turva que vai permeando as relações internas do grupo produzirá – a partir do descompasso entre o engajamento de tendência partidária liderado por Santoro e a filosofia imprimida por Koellreutter ao movimento – a radicalização de pontos de vista, estuário original do processo desagregador do núcleo.<sup>640</sup>

Santoro de fato, muito embora já demonstrasse preocupações políticas e estéticas à época de sua ida para a Europa, em 1947, só assumiu posicionamento claro em favor de um *nacionalismo progressista*<sup>641</sup> após sua participação no Congresso de Praga.<sup>642</sup> Fundamentalmente, como mostra o texto *Apelo*,<sup>643</sup> decorrente daquele encontro, os músicos envolvidos com o *nacionalismo progressista* diagnosticaram uma crise musical na contemporaneidade, sendo problemática também a oposição entre esta e a música popular<sup>644</sup> e a segregação

<sup>640</sup> KATER, Carlos. *Música Viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade*. op. cit., p. 83.

<sup>641</sup> O termo “progressista” foi empregado pelos compositores comunistas para designar uma produção musical baseada não nas técnicas de vanguarda, mas nos elementos da cultura popular, vinculados às classes trabalhadoras. Dessa forma o nacionalismo progressista combatia a produção cultural subordinada à classe dominante (burguesia). Cláudio Santoro escreveu: “Se a sociedade socialista constitui um progresso sobre a capitalista, se a classe proletária é a classe revolucionária, é necessário que a arte reflita os anseios da nova classe para que seja uma arte progressista”. (SANTORO apud EGG, André. *O debate no campo do nacionalismo musical no Brasil dos anos 1940 e 1950: o compositor Guerra-Peixe*, op. cit., p. 103). Para o compositor, existiam dois tipos de culturas antagônicas: sendo a primeira um produto da classe dominante, da burguesia, portanto, e a segunda produzida pelos trabalhadores explorados. A segunda cultura representava o futuro, pois “[...] ela apóia e desenvolve as melhores tradições da cultura nacional, porque precisamente ela é capaz de contrapor-se ao desmoronamento e degradação da cultura exploradora da burguesia na época do imperialismo”. (idem, *ibidem*)

<sup>642</sup> KATER, Carlos. *Música Viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade*, op. cit., p. 85.

<sup>643</sup> Ver KATER, Carlos. *Música Viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade*, op. cit., pp. 85-88.

<sup>644</sup> APELO apud KATER, Carlos. *Música Viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade*, op. cit., p. 86.

das massas populares em função do conteúdo excessivamente subjetivo e da forma complicada da música erudita. Podemos observar alguns de seus pressupostos ideológicos nas orientações que se acreditava possibilitaria a superação dessa crise:

Parece-nos possível sobrepujar a crise musical atual:

1) Se os compositores adquirirem consciência da crise; se eles tentarem escapar das tendências do extremo subjetivismo e fazer exprimir em sua música os sentimentos e as altas ideias progressistas das massas populares.

2) Se os compositores, em suas obras, se prenderem mais estreitamente à cultura nacional de seu país e defenderem-na das falsas tendências cosmopolitas; pois, o verdadeiro internacionalismo da música decorre do desenvolvimento dos diversos caracteres nacionais.

3) Se a atenção dos compositores se dirigir para as formas musicais que lhes permitam atingir esses objetivos – sobretudo para a música vocal, óperas, oratórios, cantatas, coros, canções, etc.

4) Se os compositores, críticos e musicólogos trabalharem prática e ativamente para liquidar o analfabetismo musical e educar musicalmente as massas.<sup>645</sup>

Esse texto sugeria algumas indicações para a produção de uma música que se pretendia de caráter nacional, na qual deveriam ser observados os “sentimentos e as idéias” progressistas das massas populares, sendo o compositor o principal responsável por “liquidar o analfabetismo musical” dessas massas. Cabia a ele, também, proteger a “cultura nacional de seu país das falsas tendências cosmopolitas”. Interessante é o pressuposto de que “o verdadeiro internacionalismo da música” decorreria “do desenvolvimento dos diversos caracteres nacionais”, pois lembra uma peculiar reflexão de Mário de Andrade, sobre o ideal de “civilização” e “universalidade”:

---

<sup>645</sup> Idem, p. 87.

[...] nós só seremos civilizados em relação às civilizações o dia em que criarmos o ideal, a orientação brasileira. Então passaremos da fase do mimetismo, pra fase da criação. E então seremos universais, porque nacionais.

[...] O direito de vida universal só se adquire partindo do particular para o geral, da raça para a humanidade, conservando aquelas suas características próprias, que são o contingente com que se enriquece a consciência humana. O querer ser universal desraçadamente é uma utopia. A razão está com aquele que pretender contribuir para o universal com os meios que lhe são próprios e que lhe vieram tradicionalmente da evolução do seu povo. Tudo mais é perder-se e divagar informe, sem efeito.<sup>646</sup>

Nesse processo, o papel desempenhado por artistas dispostos a fazer arte interessada foi considerado fundamental. Da mesma forma, o *Apelo* insistia na participação ativa dos músicos para a transformação de sua realidade social, aproximando elementos da música erudita e popular, agindo pedagogicamente para o fortalecimento dos caracteres da música nacional, o que asseguraria o “verdadeiro” internacionalismo da música.

Apesar das muitas aproximações entre as orientações estético-ideológicas do Música Viva com as reflexões de Mário de Andrade, Cláudio Santoro, ao contrário de Koellreutter, não reconhecia “[...] nenhuma virtude nas formulações políticas e estéticas, do poeta modernista [...]”.<sup>647</sup> Atestando seu desprezo, escreveu a Koellreutter em 1948: “você não ignora como ele (Mário) foi ‘picareta’ em matéria de conceito político e estético...”.<sup>648</sup> Envolvido com as novas tendências político-partidárias, Santoro posicionava-se criticamente com relação à produção da música contemporânea. Como observou Kater:

Assim como os demais compositores progressistas, [Santoro] considera a música contemporânea falsamente moderna, decadente – pois associada à classe burguesa declinante –, formalista – pois desprovida em seu conteúdo de uma sólida base de cultura popular –, desligada enfim da realidade social em sua evolução. Isolados em universo à parte, nas problemáticas da arte em si, os artistas “não-progressistas”, a seu ver, fazem o jogo da classe dominante, desacreditando da nova força emergente que é o proletariado e ignorando assim a dinâmica de seu próprio momento social.<sup>649</sup>

<sup>646</sup> CONTIER, Arnaldo D. O Nacional na música erudita brasileira: Mário de Andrade e a questão da identidade cultural, op. cit., p. 20.

<sup>647</sup> KATER, Carlos. *Música Viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade*, op. cit., p. 93.

<sup>648</sup> SANTORO apud KATER, Carlos. *Música Viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade*, op. cit., p. 93.

<sup>649</sup> KATER, Carlos. *Música Viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade*, op. cit., p. 94.

Santoro enfatizava a necessidade de se combater a opressão da classe dominante frente o proletariado e para tanto, era necessária a ação do artista nacional. Em seu artigo intitulado *Problemas da Música Contemporânea Brasileira em face das Resoluções e Apelo do Congresso de Compositores de Praga*, de 1948, Santoro escreveu:

Sejamos conseqüentes com nossas ideias na nossa arte, e não tenhamos receio de proclamar que não é do alto da torre de marfim que falamos ao povo, é participando de suas lutas que poderemos refletir, em nossa arte, um conteúdo verdadeiramente democrático e progressista, na defesa dos justos ideais de desenvolvimento social, em prol da humanidade, da paz e da verdadeira nacionalidade.<sup>650</sup>

Essa passagem explicita bem o espírito combativo presente em boa parte do cenário artístico nacional desde as primeiras décadas do século XX, sobretudo no que tange à função social do artista e à problematização das diversas concepções de nação, música nacional e do “verdadeiro” nacionalismo, evidenciando o constante diálogo entre as diferentes gerações. Na sequência do texto, Santoro reforçou a ideia de se efetivar a pesquisa e o emprego do folclore brasileiro como forma de fortalecer a coletividade e proteger o patrimônio musical, que em grande medida se encontrava ameaçado pela dependência econômica do país, além de apontar o novo e temido inimigo da humanidade:

Isto mostra que mesmo para a defesa do nosso patrimônio musical, a solução do problema da nossa independência econômica é o único meio de sair desta escravidão a que estamos sujeitos, imposto pelo mais audaz e cínico imperialismo que conhece a nossa história. Apelo daqui ao nosso povo para que reaja na defesa da nossa cultura popular, para que ela não seja despedaçada pelo novo inimigo da humanidade: o fascismo disfarçado, o imperialismo americano. [...] Só será universal a arte que estiver ligada à tradição e ao povo, porque os povos compreendem-se melhor quando ligados pelas suas manifestações espontâneas e livres, traduzidas na sua simplicidade numa manifestação de arte, que os une ao mesmo sentimento de coletivismo e alevantamento, pelo progresso, pela paz e bem estar de seu semelhante.<sup>651</sup>

Nesse artigo, Santoro questionou os rumos estéticos adotados pelo próprio movimento Música Viva, e voltou-se “[...] à busca de um estilo composicional

<sup>650</sup> SANTORO apud KATER, Carlos. *Música Viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade*, op. cit., p. 94.

<sup>651</sup> Idem, ibidem.

mais condizente com seus princípios atuais<sup>652</sup> [...]”, fato esse que contribuiu para que músicos e a crítica especializada do período afirmassem “[...] sua adesão à corrente nacionalista tradicional”.<sup>653</sup> Contudo, o que o compositor propôs era diferente dessa vertente nacionalista. Primeiramente, Santoro se colocava em oposição “[...] ao imperialismo americano, à classe dominante, à burguesia e seus valores [...]”<sup>654</sup> e a partir disso é que, para ele, se operariam as mudanças estéticas. Convicto de que o nacionalismo contemporâneo alinhava-se aos interesses das classes dominantes, Santoro pretendia-se “progressista”.<sup>655</sup> Em sua perspectiva, o nacionalismo que vinha sendo praticado resultava de

uma mentalidade burguesa de aproveitar do elemento nacional como se explora o indivíduo em seu benefício próprio e não em intenção de contribuir para o engrandecimento da cultura popular, procurando o equilíbrio perdido entre música ‘popular’ e ‘erudita’.<sup>656</sup>

Santoro expressava suas opiniões através da carta endereçada à Koellreutter, em 1948, na qual ainda afirmou que:

[...] nossa cultura popular quase inexplorada está esperando que se dê um passo definitivo, lançando bases ideológicas de conteúdo, diferenciando dos ‘nacionalistas’ pelo conteúdo que devemos introduzir e pela compreensão formal a que devemos levá-la.<sup>657</sup>

Assim, Santoro esboçava o contraponto ao discurso nacionalista das três primeiras décadas do século XX. Na observação de Kater, ele definiu um novo tipo de nacionalismo a ser praticado, bem como também expôs as características da missão que se propôs, aproximando o desenvolvimento de seu trabalho a uma linha similar ao nacionalismo estético.<sup>658</sup>

Nesse ponto do trabalho devemos considerar as reflexões de Carlos Kater sobre nacionalismo estético e nacionalismo político. Observando os relatos de

---

<sup>652</sup> Segundo Kater essa fase se estendeu de meados de 1948 até por volta de 1960. “A partir dessa data C. Santoro volta a orientar sua produção com base nos problemas internos da linguagem musical e, em especial, num experimentalismo amplo, realinhando-se assim às estéticas de vanguarda de caráter ‘universalista’”. KATER, Carlos. **Música Viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade**, op. cit., p. 85.

<sup>653</sup> KATER, Carlos. **Música Viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade**, op. cit., p. 95.

<sup>654</sup> Idem, ibidem.

<sup>655</sup> Idem, ibidem.

<sup>656</sup> SANTORO apud KATER, Carlos. **Música Viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade**, op. cit., p. 95.

<sup>657</sup> Idem, p. 96.

<sup>658</sup> KATER, Carlos. **Música Viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade**, op. cit., p. 96.

Webern sobre as “[...] perseguições artísticas impostas aos dodecafonistas em seu país [...]”, as quais o compositor atribuiu ao “[...] contexto político, à nova ordem social recém-instalada pelo nazismo”,<sup>659</sup> o pesquisador observou que

Entre alguns dos artistas e intelectuais brasileiros, no entanto, se manifestou uma tendência aparentemente oposta, cabendo em última instância aos núcleos de orientação comunista<sup>660</sup> – um dos alvos originais do nazismo – o papel de opositores da nova estética.<sup>661</sup>

Esse fato levou Kater a distinguir nacionalismo estético de nacionalismo político. O primeiro se caracterizaria por comportar “[...] flexibilidade de acolhimento e desenvolvimento de experimentações técnicas”.<sup>662</sup> Em suas conclusões Kater afirmou:

[O nacionalismo estético] Possui intrinsecamente tais condições enquanto movimento pretendido no sentido de implantar uma nova situação – tema nacional –, por sua própria modernidade contemporânea e pelo impulso reorientador, modificador da estética vigente. E o nacionalismo, como sabemos, surge nos diferentes centros impregnado do desejo reformulador – na conquista do novo – implícito ao desenvolvimento das artes no processo de modernização da sociedade.<sup>663</sup>

O nacionalismo político, por sua vez, almejaria a unidade nacional, sendo associado frequentemente “[...] ao estabelecimento de um regime forte e rígido, de cunho ditatorial, que para se justificar no poder, [...] teve de buscar legitimidade”.<sup>664</sup> Como observou Kater, valendo-se de um texto de José Miguel Wisnik, se por um lado

<sup>659</sup> Idem, p. 114.

<sup>660</sup> Sobre a relação do Partido Comunista Brasileiro com a cultura, e sobre a produção musical e a perseguição das experiências estéticas na Alemanha e URSS (país onde as experiências estéticas foram limitadas pela influência das “sociedades proletárias” “[...] que perseguiram os artistas modernos impondo um gosto conservador”), ver: EGG, André. **O debate no campo do nacionalismo musical no Brasil dos anos 1940 e 1950: o compositor Guerra-Peixe**, op. cit., pgs. 53 e 69, respectivamente. Também sobre esse último ponto, ver: WILLET, John. Arte e revolução. In HOBSBAWN, Eric. (ed.) **História do Marxismo**. vol. IX – O marxismo na época da terceira internacional: problemas da cultura e da ideologia. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. pp 77-108.

<sup>661</sup> KATER, Carlos. **Música Viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade**, op. cit., p. 114.

<sup>662</sup> Idem, ibidem.

<sup>663</sup> Idem, ibidem.

<sup>664</sup> Idem, p. 115.

[...] o ciclo modernista do nacionalismo musical compreende assim uma pedida estético-social: sintetizar e estabilizar uma expressão musical de base popular, como forma de conquistar uma linguagem que concilie o país na horizontalidade do território e na verticalidade das classes,<sup>665</sup>

a tentativa de implantação de novas linguagens e técnicas de vanguarda pelo Música Viva, como o dodecafonismo, não só colocava em questão o ideário nacionalista como também acentuava “[...] as contradições fundamentais já tão visíveis no interior da sociedade brasileira do pós-guerra”.<sup>666</sup>

César Guerra Peixe, um dos discípulos de Koellreutter e membro do Música Viva, assim como Santoro, além de se opor ao nacionalismo tradicional, fortalecido pelo “ciclo modernista do nacionalismo musical”, também desenvolveu reflexões acerca do nacionalismo a ser efetivado no país, de acordo com suas convicções estético-ideológicas. O primeiro ponto que Guerra Peixe critica na vertente tradicional do nacionalismo é a suposta confusão estabelecida pelos compositores entre “música popular” e “folclore”. Em artigo publicado no boletim *Música Viva*, em 1947, *Aspectos da música popular*, o autor discorreu objetivando comprovar a qualidade da dita música popular, opondo-se aos seus críticos. Denominando essa manifestação artística de “nosso populário”, Guerra Peixe afirmava que esses críticos deveriam tomar conhecimento sobre “as ATUAIS condições em que ele se encontra e desenvolve”.<sup>667</sup> [Grifo no original]

Segundo suas observações, o problema se encontrava no fato de a crítica especializada e os músicos concentrarem sua atenção apenas no estudo do folclore, deixando de lado a música popular atual.<sup>668</sup> Arranjador de programas radiofônicos, Guerra Peixe se aproximava desse gênero musical, “[...] recusando a visão congelada de folclore, e apresentando a música popular como criativa e dinâmica”.<sup>669</sup>

O compositor também criticava a situação do ensino musical no Brasil, o qual, em seu entendimento, contribuía para a falta de formação musical dos

<sup>665</sup> WISNIK apud KATER, Carlos. *Música Viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade*, op. cit., p. 115.

<sup>666</sup> KATER, Carlos. *Música Viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade*, op. cit., p. 115.

<sup>667</sup> GUERRA PEIXE apud EGG, André. *O debate no campo do nacionalismo musical no Brasil dos anos 1940 e 1950: o compositor Guerra-Peixe*, op. cit., p. 46.

<sup>668</sup> EGG, André. *O debate no campo do nacionalismo musical no Brasil dos anos 1940 e 1950: o compositor Guerra-Peixe*, op. cit., p. 46.

<sup>669</sup> Idem, ibidem.

compositores populares. Guerra Peixe apontou as falhas dos ensinamentos oferecidos nos conservatórios:

O ensino, nos nossos conservatórios, é todo submisso a uma rotina que nos veio dos conservatórios europeus. Se o nosso compositor popular quiser estudar a teoria dos sons, terá de se conformar em imitar (muito mal) Bach e Beethoven, durante os longos anos do curso. Será difícil para ele ter que se subordinar a um programa estandardizado e todo fundamentado em fórmulas, para imitar desde a harmonia até a orquestração o que redundará em um verdadeiro suplício chinês. Ora, para o compositor popular nada adianta copiar as fugas e as sonatas dos citados autores, porque muito outra é a sua formação espiritual. Diferentemente dos autores tomados para modelo, o nosso compositor popular vive em outro meio, em outra época, e, ainda o seu gênero é muito diferente. Que estude a teoria musical, está certo. Mas, sob orientação pedagógica mais próxima da atualidade, longe dos [sic] “fôrmas” acadêmicos. Estudar sob uma orientação que lhe permita dar livre curso à sua imaginação, criar seu próprio estilo e, também investigar, no intento de alargar os horizontes da arte popular, dando novos rumos ao gênero a que se dedicar.<sup>670</sup>

Enfatizando a importância de respeitar a “formação espiritual” do compositor popular, Guerra Peixe admitiu a necessidade e a relevância dos estudos teóricos para aprofundar o conhecimento sobre a arte popular, desde que esses estudos fossem orientados por uma pedagogia contemporânea, no sentido de proporcionar ao compositor liberdade de criação do seu próprio estilo. Essa constatação crítica, na afirmação de Egg, foi um dos principais fatores que fizeram com que Guerra Peixe e boa parte do Música Viva recorressem à Koellreutter a fim de se formarem compositores modernos, escapando deste “[...] academicismo estéril<sup>671</sup> e desligado da realidade local”.<sup>672</sup>

Recém diplomado em composição pelo Conservatório Brasileiro de Música (CBM), em 1944, Guerra Peixe tornou-se participante dos cursos ministrados pelo maestro alemão, recebendo do novo mestre “[...] aulas de análise musical, história da música, estética, harmonia, acústica e técnica dodecafônica”,<sup>673</sup>

<sup>670</sup> GUERRA PEIXE apud EGG, André. **O debate no campo do nacionalismo musical no Brasil dos anos 1940 e 1950: o compositor Guerra-Peixe**, op. cit., p. 46.

<sup>671</sup> Em carta a Curt Lange Guerra Peixe escreveu em 1946: “[...] O professor Koellreutter (antes de tudo amigo de todos) cada vez se torna mais admirado pelos que o conhecem mais de perto. Graças a ele muitos jovens de talento não se perdem em estéril academicismo, como os paulosilvas de cá, e, graças a ele já se compõe muito melhor no Brasil”. ASSIS, Ana Cláudia. César Guerra-Peixe: entre músicas e músicos (1944-1949). In: **Revista do Conservatório de Música da UFPel**, Pelotas, nº3, 2010, p. 59.

<sup>672</sup> EGG, André. **O debate no campo do nacionalismo musical no Brasil dos anos 1940 e 1950: o compositor Guerra-Peixe**, op. cit., p. 47.

<sup>673</sup> ASSIS, Ana Cláudia. César Guerra-Peixe: entre músicas e músicos (1944-1949), op. cit., p. 58.

afirmando posteriormente que Koellreutter foi “[...] a única pessoa que chegou ao Brasil para transmitir informações sobre a música contemporânea da época”.<sup>674</sup> Conforme a observação de Neves,

O papel de Koellreutter na evolução musical de Guerra-Peixe foi fundamental. Este compositor estava por demais ligado à linguagem tonal (e modal) para poder libertar-se dela sem o impulso e o estímulo que lhe dava o “Grupo Música Viva” (ao contrário de Santoro, que já tendia naturalmente para um atonalismo forte). E o caráter apaixonado do compositor deveria completar o trabalho: com pouco tempo ele dominava a nova técnica, usava-a com total espontaneidade e fazia-se o representante máximo da nova escola e seu defensor mais ardente.<sup>675</sup>

De fato, como declarou Edino Krieger em depoimento, dos compositores do grupo Música Viva Guerra Peixe foi “o mais rigoroso na sua visão teórica, [...], ele realmente foi fundo na questão do serialismo, muito mais do que qualquer um de nós”.<sup>676</sup> Unindo os recém adquiridos conhecimentos sobre a nova técnica de composição com sua formação não-acadêmica, aperfeiçoada na prática por conta de sua profissão de arranjador em programas de rádio, Guerra Peixe logo desenvolveu conceitos estético-ideológicos para a produção de uma música erudita nacional, considerando que, excluindo-se aqueles que chamou de maus compositores, a música popular estava “[...] melhor orientada que a música erudita nacionalista”,<sup>677</sup> e enfatizava a importância desse gênero para a música brasileira. Em sua concepção, os compositores de música popular se empenhavam em fazer boa música enquanto os compositores de tradição nacionalista se limitavam a fazer cópia de “uma música popular que já não se faz”,<sup>678</sup> objetivando estampar uma identidade brasileira às suas composições. Disse ele:

<sup>674</sup> GUERRA PEIXE apud ASSIS, Ana Cláudia. César Guerra-Peixe: entre músicas e músicos (1944-1949), op. cit., p. 59.

<sup>675</sup> NEVES apud ASSIS, Ana Cláudia. César Guerra-Peixe: entre músicas e músicos (1944-1949), op. cit., p. 59.

<sup>676</sup> KRIEGER apud ASSIS, A. C. de. Compondo a “cor nacional”: conciliações estéticas e culturais na música dodecafônica de César Guerra-Peixe. In: *Per Musi*, Belo Horizonte, n.16, 2007, p. 34.

<sup>677</sup> EGG, André. **O debate no campo do nacionalismo musical no Brasil dos anos 1940 e 1950: o compositor Guerra-Peixe**, op. cit., p. 48.

<sup>678</sup> GUERRA PEIXE apud EGG, André. **O debate no campo do nacionalismo musical no Brasil dos anos 1940 e 1950: o compositor Guerra-Peixe**, op. cit., p. 48.

Os compositores de música erudita produzem é peças musicais bem fraquinhas... porque fabricadas e não inspiradas. E a favor desta fraca música surgem os críticos defendendo as toadinhas, serestinhas e valsinhas dos que julgam ter iniciado uma *ESCOLA*.<sup>679</sup>  
[grifo no original]

Segundo Egg, a afirmação de Guerra Peixe de que os compositores ditos nacionalistas “fabricavam” músicas, foi uma crítica direta aos detratores do dodecafonismo que constantemente se valiam desse mesmo argumento, considerando a música orientada por essa técnica “fabricada” “[...] por seguir regras composicionais mais ou menos rígidas ao usar uma série de notas como elemento gerador de toda a obra”.<sup>680</sup>

Com essas afirmações, Guerra Peixe reforçava a linha de combate contra um tipo de nacionalismo “plástico”, “fabricado”, “não-natural”. Apoiado pelas ideias de vanguarda do grupo Música Viva, o compositor propunha uma estética na mesma linha do nacionalismo estético adotado por Santoro, buscando reorientar a produção vigente implantando uma nova situação, como o acolhimento da música popular, assumindo também a flexibilidade com relação às experimentações técnicas. De acordo com Assis,

Apropriando-se de práticas musicais que se tradicionalizaram na cultura brasileira e conciliando-as com outras práticas estranhas a esta cultura, Guerra-Peixe tentou criar, no período entre 1944 e 1949, uma música cujas perspectivas sonoras renovadoras não comprometessem o diálogo com o público, mas, ao mesmo tempo, contribuísse para despertar uma nova sensibilidade musical na sociedade de sua época.<sup>681</sup>

Dessa forma, o intuito do discípulo de Koellreutter era o de produzir uma música erudita nacional a partir da união entre elementos da música popular e a técnica dodecafônica. Assim surgiria uma música nacional cujo objetivo era “despertar nova sensibilidade musical” e difundir novas linguagens sem, no entanto, comprometer o diálogo com o público, já que este reconheceria muitos elementos sonoros empregados nesse tipo de produção.

<sup>679</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>680</sup> EGG, André. **O debate no campo do nacionalismo musical no Brasil dos anos 1940 e 1950: o compositor Guerra-Peixe**, op. cit., p. 48.

<sup>681</sup> ASSIS, A. C. de. Compendo a “cor nacional”: conciliações estéticas e culturais na música dodecafônica de César Guerra-Peixe, op. cit., p. 33.

Para Guerra Peixe, uma das estratégias para facilitar o diálogo com os ouvintes seria o emprego de combinações rítmicas familiares visto que, como observou Assis, “[...] as combinações rítmicas ‘exóticas’ das manifestações afro-brasileiras foram convertidas em símbolo de cultura nacional”,<sup>682</sup> estas atuariam como “sinalizadores”, ou seja, elementos identificáveis que facilitariam o entendimento e possibilitariam o diálogo entre músico e ouvinte.

Guerra Peixe escreveu uma carta à Curt Lange<sup>683</sup>, datada de 9 de maio de 1947, em que refletia sobre a problemática do ritmo em música dodecafônica. O texto é relativamente longo, mas consideramos interessante reproduzi-lo pois ele nos ajuda a compreender de que maneira Guerra Peixe construiu sua estética nacionalista:

[...]. Sobre a rítmica nos 12 sons [...], este é um ponto fraco que venho apontando, mas que meus colegas e amigos parecem discordar. O que me atrapalhou até agora foi o preconceito de evitar sequências, principalmente rítmicas. Tenho a impressão de que a gente começa a se embriagar de ideias filosóficas, acabando por esquecer de lado a música. Pois, meu amigo, no Quarteto Misto e no Noneto cheguei ao ponto de não repetir nunca uma ideia melódica ou rítmica. Como resultado compliquei tanto estas peças que o Quarteto Misto já foi ensaiado várias vezes em Buenos Aires e não conseguiram executá-lo – segundo me contou o Eitler. Veja em minhas obras do seu arquivo, a diferença que existe, neste sentido. A partir do Duo para flauta e violino (ou seja, a partir de 1947) a rítmica começa a tomar estabilidade. No Quarteto e na Peça pra dois minutos, parece-me que já há ritmo. Mas continuo desenvolvendo esta parte. Existem, porém, muitas sequências rítmicas e melódicas. Vejo, todavia, que na maioria (para não dizer todas) das obras nos doze sons a sequência não tem morada. Faz-se a “propaganda” estética de que a música atonal é arrítmica. O que me diz disto? Escreva duas linhas a este respeito, dando-me o seu parecer. Para mim, julgo mais uma incapacidade construtiva do que “conceito” estético. Porque se pode dar ritmo à obra sem recorrer aos exageros de abusar das sequências. Confio na sua cultura e na sua sinceridade, para me tirar de uma dúvida muito grande. Diga francamente, porque não revelarei a sua opinião a ninguém – se por acaso supõe que ela possa ferir aos demais, que ainda não se preocuparam com este problema. Tenho discutido sobre o assunto. Mas a minha opinião não encontrou acolhida. Dizem, filosoficamente, que a música atonal tem que ser assim porque o mundo hoje está desequilibrado, torturado! Ora, o mundo sempre esteve mais ou

<sup>682</sup> Idem, p. 35.

<sup>683</sup> Francisco Curt Lange (1903-1997), musicólogo alemão radicado no Uruguai desde o início da década de 1930. ASSIS, Ana Cláudia. **Os Doze Sons e a Cor Nacional: Conciliações estéticas e culturais na produção musical de César Guerra-Peixe (1944-1954)**. Tese (Doutorado em História) – Departamento de História, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006, p. 21.

menos neste estado. A fase de nossos dias apenas se apresenta sob outro aspecto – mas a luta, o motivo, ou a meta é a mesma de todas as épocas, não acha? Ou será que estou dizendo bobagem? Os compositores atonalistas, parece, ainda não repararam que as músicas populares das sociedades de hoje são mais ritmadas (swing, samba, tango, rumba, conga, quaracha, valsas mexicanas, para falar especialmente das Américas) do que as das épocas anteriores. Ora, se os povos sentem tanto o fator rítmico, por que nossa música não há de refletir este sentimento?<sup>684</sup>

Guerra Peixe criticava o preconceito com relação à repetição de combinações rítmicas por parte de alguns de seus colegas adeptos da técnica dos doze sons, os quais fundamentavam sua opinião e opção filosoficamente, afirmando que, assim como a música produzida a partir dessa técnica, o mundo também se encontrava desequilibrado e torturado. Na compreensão desse compositor, a falta de repetições das sequências rítmicas não só tornaria difícil o entendimento da música pelo público como dificultaria sua execução, como lembrou citando seu próprio caso. Guerra Peixe atribuía esse “preconceito” mais à “incapacidade construtiva” do compositor do que a um “conceito estético-filosófico”. Questionava-se, pois, se em um mundo torturado e desequilibrado, a música popular estava mais ritmada, sobretudo a música das Américas, por que ignorar esse fator rítmico na música erudita, visto que por ele seria possível chegar ao povo? Em sua opinião era possível empregar a repetição sem que houvesse exageros.

Na carta à Lange, o compositor demonstrou insatisfação com sua experiência rítmica em música dodecafônica. Após a apresentação de sua obra *Quarteto n° 1*, na qual foram também executadas as peças de Santoro e Koellreutter, Guerra Peixe se mostrou decepcionado com a reação do público. Escreveu ele:

[...]. Tivemos uma platéia regular em número, graças ao prestígio (não da arte) do Renato Almeida. O Nogueira França foi aos USA, o Andrade Muricy esteve doente e a “panelinha” do Villa não nos deu confiança [...]. O Quarteto do Santoro teve prós e contras, nas opiniões. O do Koellreutter escandalizou o pessoal, por causa das pausas. É algo estranho, inclusive para o pessoal de MÚSICA VIVA. Gostei muito. [...] o Quarteto é muito expressivo, e, como disse, algo novo. Não gostei do meu Quarteto [1947]. Perto da sinfonia ele é uma droga. Creio estar muito carregado. Penso que perdi muito de expressão, por causa da mania de querer escrever de um modo mais

<sup>684</sup> ASSIS, A. C. de. Compondo a “cor nacional”: conciliações estéticas e culturais na música dodecafônica de César Guerra-Peixe, op. cit., p. 35.

fácil para o público entender. Neste sentido consegui alguma coisa, creio. Mas perdi em expressão. A parte de *RITMO*, que certa vez falei, foi resolvida, no quarteto, como pensei. Mas não foi difícil porque tem muitos motivos rítmicos repetidos. O mais interessante é que já estão vendo “nacionalismo” em demasia na minha música. Não é nada disso. E o pior é que, justamente, o pessoal “sente” o “nacionalismo” onde não cuidei disto: nos IIº e IVº movimentos! O quarteto agradou (o que é muito mal sinal), assim como já me falaram de ser proposto para *IMORTAL* da Academia B. de Música. Veja, Dr. Lange, a que ponto chegou minha decadência em 1947!... Será que me tornarei compositor “oficial”?<sup>685</sup> Vejo que preciso começar de novo, e deixar de lado estas idéias de “cor” nacional, assim como a tal de simplificação [...].<sup>686</sup> [grifos no original]

Descrevendo a recepção das suas obras e as de seus colegas, Guerra Peixe queixava-se por ter se rendido a facilitar o diálogo entre sua peça e o público a tal ponto de perceberem “nacionalismo em demasia” em sua música dodecafônica, o que, na sua concepção, não ocorria. O compositor observou que curiosamente as pessoas sentiam nacionalismo onde na realidade ele pouco se preocupou com a questão. Tendo refletido sobre a problemática inserção de motivos rítmicos e sua repetição, Guerra Peixe acreditava ter atingido os ouvintes pela facilitação da linguagem musical a partir da utilização de elementos familiares a eles, o que acarretou na perda de expressão e na confusão sobre o caráter nacionalista de sua obra. A boa recepção de sua música indicava para ele sua “decadência”, temendo ser considerado “compositor oficial”.

Assis nos chama a atenção para o fato de que o

público frequentador dos concertos do Grupo *Música Viva* era formado essencialmente por músicos de correntes estéticas diferentes, artistas, escritores, críticos de música, musicólogos, bem como, parentes e amigos. O público leigo em música, propriamente dito, correspondia à minoria. Quem julgava e/ou respaldava as obras dodecafônicas brasileiras eram os próprios pares - músicos, críticos e musicólogos -, que, naquela ocasião, mantinham maior sintonia com a ala dos compositores nacionalistas.<sup>687</sup>

Nesse sentido, o que preocupava Guerra Peixe era o fato de sua obra ser aceita por esse público, visto que em sua busca pela cor nacional, os

<sup>685</sup> Como lembra Assis, “[...] Guerra Peixe passou a integrar, de fato, a Academia Brasileira de Música após sua conversão definitiva à estética da música nacionalista, a partir de 1950, como sucessor de Newton Pádua na cadeira nº 34”, de quem fora aluno. ASSIS, Ana Cláudia. César Guerra-Peixe: entre a *cor nacional* e a *expressão dodecafônica*. Disponível em: [http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso\\_anppom\\_2007/musicologia/musicol\\_ACAssis.pdf](http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/musicologia/musicol_ACAssis.pdf), p.05.

<sup>686</sup> Idem, p.04.

<sup>687</sup> Idem, p. 05.

elementos de comunicabilidade empregados o aproximavam da ala conservadora dos compositores nacionalistas. Ao mesmo tempo em que facilitou o diálogo e a compreensão, Guerra Peixe também despertou uma correspondência entre sua estética e a “[...] linguagem da música nacionalista, uma vez que ambas, embora em proporções diferentes, recorriam aos elementos da música popular como fonte de inspiração”.<sup>688</sup>

Fortemente influenciado pelo movimento Música Viva e os ideais de vanguarda, Guerra Peixe se encontrava em um profundo dilema estético em fins da década de 1940. De acordo com Assis,

A identificação com a estética nacionalista representava um retrocesso ao conservadorismo musical, carente de expressão. Configura-se, então, o conflito do compositor: continuar no caminho da comunicabilidade correndo o risco de se tornar um compositor anacrônico ou, “deixar de lado estas idéias de ‘cor’ nacional, assim como a tal de simplificação” e recuperar, por meio de um dodecafonismo mais justo, a expressão perdida.<sup>689</sup>

Vários fatores contribuíram para que Guerra Peixe optasse por seguir o primeiro caminho, encerrando sua fase dodecafônica a partir da década de 1950. Além de acontecimentos como “[...] a saída de Cláudio Santoro do *Música Viva* e o enfraquecimento dos movimentos de renovação musical em toda América Latina”,<sup>690</sup> decorrentes do Congresso realizado em Praga no ano de 1948, contribuíram para sua mudança estético-ideológica, três fatores essenciais:

[...] a insatisfação pessoal do compositor quanto à recepção de suas músicas dodecafônicas pelo público brasileiro; o envolvimento cada vez mais intenso com a música popular; o convite para trabalhar como arranjador e orquestrador na Rádio Jornal do Comércio de Recife.<sup>691</sup>

Sobretudo o terceiro fator, ocorrido em 1949, fez com que o compositor, “[...] vivendo em meio à música popular pernambucana [...]”, se visse em um universo sonoro novo, completamente desconhecido e sedutor.<sup>692</sup> Em observação de Assis,

<sup>688</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>689</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>690</sup> ASSIS, Ana Cláudia. César Guerra-Peixe: entre músicas e músicos (1944-1949), op. cit., p. 76.

<sup>691</sup> Idem, p. 77.

<sup>692</sup> Idem, p. 76.

Nesta nova fase, distante do ambiente musical no qual ele se formou e do qual recebia fortes influências, Guerra-Peixe estava livre para reavaliar sua trajetória e seus conceitos sobre música nacional *versus* música universal, até então representada pela *música nos doze sons*. Nesta reavaliação, optou também pelo novo assim como o fizera com o dodecafonismo, porém agora, o novo e o “desconhecido” constituem parte de sua própria cultura.<sup>693</sup>

Novamente imbuído de um espírito renovador, Guerra Peixe optou pelo novo e pela transformação do cenário musical brasileiro, dessa vez, a partir do aproveitamento dos elementos considerados constituintes da cultura nacional. Nessa fase, o compositor em muito se aproximou dos pressupostos de Mário de Andrade, sobretudo quando afirmou anos mais tarde que a “fidelidade à música popular em nada impede que o compositor realize obra de valor considerável de plena aceitação internacional. O problema é, sem dúvida, como fazê-lo”.<sup>694</sup>

Como observou Egg, havia surgido no seio do Música Viva e com Koellreutter, principalmente a partir de seus alunos César Guerra-Peixe e Cláudio Santoro, novas concepções sobre a ideia de nacionalismo musical, não mais supervalorizando o folclore brasileiro, mas sim dedicando uma importância às técnicas de vanguarda, à música contemporânea e à nova música popular urbana:

O grupo Música Viva passou a defender um novo nacionalismo, baseado na pesquisa científica do folclore para compreensão de sua estrutura técnica (Santoro) e na assimilação da nova música popular urbana (Guerra Peixe). Folclore e música popular urbana deveriam, na ótica destes dois compositores, ser devidamente reelaborados mediante uma lógica composicional coerente e com técnicas atualizadas.<sup>695</sup>

Nesse sentido, não havia uma negação da necessidade de se produzir uma música nacional; o conflito girava em torno de por quais padrões estéticos ela deveria ser orientada. Para Egg, as críticas de Guerra Peixe e Santoro

[...] à relação dos compositores nacionalistas com o folclore eram motivadas por uma tentativa de redefinir o nacionalismo musical em novas bases no País. O conflito aberto por eles não era um conflito contra o nacionalismo musical, mas um conflito dentro do nacionalismo musical.<sup>696</sup>

<sup>693</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>694</sup> Idem, p. 78.

<sup>695</sup> EGG, André. O grupo Música Viva e o Nacionalismo musical. In: **Anais, III Fórum de pesquisa científica em arte**. Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Curitiba. 2005, p. 69.

<sup>696</sup> Idem, *ibidem*.

Mesmo Koellreutter, um homem que viveu e sobreviveu ao nacionalismo extremado empreendido pelo nazismo, afirmava em meados da década de 1940, parafraseando Mário de Andrade,<sup>697</sup> “somos necessariamente primitivos, filhos de uma nacionalidade que se afirma e de um tempo que está principiando”,<sup>698</sup> enfatizando a necessidade de o artista engajar-se na luta pela transformação sociocultural, transmitindo novos valores a partir da conscientização do caráter evolutivo da sociedade e das linguagens artísticas.

Do que aqui foi dito, pode-se perceber que havia grande preocupação de artistas e intelectuais pela produção musical nacional naquele contexto, isto é, da produção de uma versão musical que definisse os novos tempos vivenciados pelo país. Diretamente envolvidos com as questões políticas e socioculturais de sua época, compositores e críticos musicais se debruçaram sobre a problemática da definição da música erudita brasileira, e, em decorrência disso, da própria ideia de nação que ela deveria representar.

---

<sup>697</sup> Mesmo com certa divergência estética é possível perceber uma aproximação entre os ideais de Koellreutter e Mário de Andrade. Flavio Silva comentou: “ Koellreutter se proclama um seguidor de Mário [...], das] visões dogmático-totalitárias que deitam raízes no *Ensaio* de 1928, constituem uma das vertentes de *O banquete* e atingem seu ápice no “Prefácio” ao *Shostakovitch*. “Passei vinte anos mergulhado no *Café*”, declarou Koellreutter; mas este é, como o “Prefácio”, um “texto unilateral [...] uma proposição sem contradições”, (em referência à ópera de Mário de Andrade *O Café*). SILVA apud PEREIRA, Maria Elisa. **Lundu do escritor difícil – canto nacional e fala brasileira na obra de Mário de Andrade**, op. cit., p. 173.

<sup>698</sup> KOELLREUTTER apud KATER, Carlos. **Música Viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade**, op. cit., p. 92.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao analisarmos os debates sobre o nacionalismo musical no Brasil da primeira metade do século XX, nos deparamos com um ponto que esteve no cerne dessa questão, a saber, como definir a cultura e nação brasileira? Em outras palavras, “quem somos nós enquanto nacionalidade?”. Essas indagações mobilizaram grupos de artistas e determinados segmentos da sociedade que, inseridos em contextos socioculturais específicos, se autoatribuíram a missão de definir não só a música erudita nacional, mas também e através dela, a nação e cultura brasileiras.

Tomando essa reflexão como pressuposto, esta pesquisa analisou dois discursos sobre o nacionalismo musical construídos e propalados anos após a Independência do Brasil, primeiramente com Mário de Andrade, por volta da década de 1920 e posteriormente, com os membros do grupo Música Viva, em 1940.

Levando-se em consideração que a necessidade de se produzir sentido sobre o nacional não é uma invenção e característica particular do século XX, procuramos nesse trabalho evidenciar o constante diálogo entre as diferentes gerações envolvidas com a missão de construção de uma suposta “genuína” cultura brasileira, um exercício que tornou necessária uma observação do ambiente cultural brasileiro da segunda metade do século XIX. Afinal, foi neste período que pela primeira vez a busca pela definição de uma cultura nacional foi um assunto que mobilizou muitos intelectuais que se empenharam em definir os atributos que identificassem coisas nacionais, dentre outros espaços, na música aqui produzida.

Mário de Andrade foi um dos personagens principais de nosso texto. Transitando por diferentes campos do conhecimento que iam da filosofia à ciência passando pela antropologia, artes, música, poesia, fotografia, pintura e política, Mário de Andrade foi, de fato, um polígrafo e, para além disto, um dos principais representantes do movimento modernista brasileiro e o responsável pela construção de uma versão musical da nação brasileira e de uma avaliação sobre o nosso passado musical que tiveram vida longa.<sup>699</sup>

---

<sup>699</sup> Como acertadamente observou Martha Abreu, muitas visões sobre a música brasileira “do final do século XIX e início do XX ainda são tributárias de concepções produzidas no calor das discussões sobre a nação e a brasilidade, nos anos 1920 e 1930”, capitaneadas por Mário de Andrade. Ver ABREU, Martha, **Histórias musicais da Primeira República**, artigo apresentado no Seminário “A invenção de um Brasil Musical, 1857-1900”, realizado no Centro Cultural do Banco do Brasil, 2010. P. 01. (mimeo)

O discurso sobre o nacionalismo musical de Mário de Andrade dialogava com as concepções de arte e nação brasileira anteriores, forjadas, em boa medida, pelo Romantismo brasileiro da segunda metade do século XIX. Seu envolvimento com o modernismo foi motivado em boa parte pela necessidade de se renovar o ambiente artístico-cultural, através da utilização de uma linguagem nova e nacional, rompendo dessa forma, com o projeto cultural de uma determinada elite.

Para Mário de Andrade era fundamental que o país se fortalecesse enquanto nação, o que somente seria possível através da “alta cultura”, na qual a música erudita nacional desempenhava função primordial. Para tanto, ele considerou necessário que os artistas se dedicassem a produzir “arte interessada”, assumindo para si a “função social do artista”.

Além do caráter utilitário da arte e da função social do artista, o ideário nacionalista de Mário de Andrade enfatizava o aproveitamento do folclore nacional para a produção de uma música erudita “genuinamente” brasileira. Sua crítica era direcionada a um ambiente artístico-cultural específico, não se restringindo apenas às produções denominadas “nacionais”, mas também aos compositores que, visando apenas reconhecimento individual, faziam uso inadequado do material folclórico brasileiro, favorecendo o simples exotismo.

Em finais da década de 1930 foi formado o grupo Música Viva pelo flautista alemão Hans-Joachim Koellreutter. Com a proposta de “proteger a jovem música brasileira”<sup>700</sup> e divulgar a produção musical contemporânea, o grupo assumia também a função de renovar a ambiente cultural brasileiro. Em um primeiro momento formado por compositores denominados nacionalistas, responsáveis pela modernização da arte naquele contexto, o Música Viva logo passou a representar a vanguarda musical, defendendo a utilização de técnicas de composição, segundo seus membros, condizentes com a nova realidade que se apresentava. Esse fato causou divergências internas, culminando no afastamento da ala do grupo dita “conservadora”, cujos pressupostos estético-ideológicos se fundamentavam em grande parte pelo ideário nacionalista de Mário de Andrade.

A partir da década de 1940, formado em boa parte pelos alunos e ex-alunos de Koellreutter, o Música Viva desenvolveu uma ampla frente de atuação. Através de concertos, publicações de revistas e artigos, conferências e programas

---

<sup>700</sup> MÚSICA VIVA apud EGG, André. **O debate no campo do nacionalismo musical no Brasil dos anos 1940 e 1950: o compositor Guerra-Peixe**, op. cit., p.39.

radiofônicos, o grupo visava à propagação da música de vanguarda através de uma atuação pedagógica, cuja finalidade era iniciar a sociedade e os ouvintes na música nova, sobretudo a produzida a partir da técnica dodecafônica e, assim, solucionar a questão daquilo que os compositores do grupo chamaram de “incompreensão momentânea” dessa linguagem musical.

É interessante observar que esse rompimento entre o grupo denominado nacionalista e a nova geração do Música Viva não representou de fato uma negligência destes últimos com a questão da música erudita nacional, como pode parecer em um primeiro momento. De fato, essa postura de crítica ao nacionalismo musical é assumida visando resignificar os conceitos, a nação, a arte e a cultura brasileiras. Ou seja, não se tratava de extinguir o nacionalismo na música, mas sim de dar-lhe uma versão renovada a partir da nova realidade que então surgia.

Nesse sentido Claudio Santoro e Cesar Guerra Peixe, discípulos de Koellreutter, contribuíram significativamente para a manutenção do diálogo entre as diferentes gerações de “músicos nacionalistas”. De acordo com seu contexto sociocultural e suas experiências político-partidárias, esses compositores produziram sua própria estética nacionalista em oposição à propalada pelos ditos nacionalistas da geração anterior. Fundamentalmente, Santoro defendia a pesquisa sistemática do folclore e a utilização das modernas técnicas composicionais, como o dodecafonismo, ao passo que Guerra Peixe enfatizava a necessidade de se dedicar atenção às técnicas de vanguarda, bem como à música contemporânea e à nova música popular urbana.

As teorizações de Santoro e Guerra Peixe acerca do nacional tinham como pressuposto a transformação e constituição de uma sociedade brasileira. Em suma, sua concepção de arte também estava repleta de utilitarismo, assim como Mário de Andrade havia defendido nas primeiras décadas do século XX. Dessa forma, a relação conflituosa estabelecida entre grupos de compositores orientados pelo ideário de Mário de Andrade e o grupo Música Viva, de fato deixa transparecer uma complexidade maior do que poderíamos supor.

Tanto Mário de Andrade como estes membros citados do grupo Música Viva acreditavam que a música estava revestida do papel de instrumento de educação e formação da sociedade, bem como insistiam na missão do artista de conduzir essa mesma sociedade na esteira da evolução, pois, segundo Koellreutter,

o artista deveria “[...] colaborar ativamente na formação do espírito do povo e da humanidade, porque são os artistas-criadores os arquitetos do espírito humano”.<sup>701</sup>

Mesmo divergindo em muitos aspectos com relação à produção da música erudita nacional, esses agentes históricos apresentavam pontos similares em seus discursos, sobretudo com relação à ação ideal do artista e à função educativa e transformadora social da arte. Observando o debate sobre o nacionalismo musical brasileiro nas primeiras décadas do século XX, podemos perceber que a ideia de nação, arte e cultura nacional se mantém como um debate em aberto, dependendo em grande medida da manutenção de um diálogo entre as diferentes gerações e suas concepções de “nacional”, forjadas de acordo com seu contexto sociocultural, as quais, convergindo e/ou divergindo, evidenciam as permanências e rupturas presentes no processo de produção da história.

---

<sup>701</sup> KOELLREUTTER apud KATER, Carlos. **Música Viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade**. São Paulo: Musa Editora: Atravez, 2001, p. 59.

## REFERÊNCIAS

ABDANUR, Elizabeth F. **Os “ilustrados” e a política cultural em São Paulo: o departamento de cultura na gestão Mário de Andrade (1935-1938)**. 1992. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1992.

ABREU, Martha. **Histórias da "Música Popular Brasileira", uma análise da produção sobre o período colonial**. Disponível em: <<http://www.historia.uff.br/nupehc/files/martha.pdf>>. p. 21.

\_\_\_\_\_. **Histórias musicais da Primeira República**, artigo apresentado no Seminário “A invenção de um Brasil Musical, 1857-1900”, realizado no Centro Cultural do Banco do Brasil, 2010. p. 01. (mimeo)

ALAMBERT, Francisco. Prefácio – o canto de Mário de Andrade. In: PEREIRA, Maria Elisa. **Lundu do escritor difícil – canto nacional e fala brasileira na obra de Mario de Andrade**. São Paulo: editora UNESP, 2006.

ALENCAR, Maria Amélia Garcia de. Cultura e identidade nos sertões do Brasil: representações na música popular. In: **Actas del III Congreso latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular**. (s/d) p. 01-14. Disponível em: <<http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html>>.

ALONSO, Angela. Epílogo do Romantismo. In: **Revista Dados**, Rio de Janeiro, v. 39, n. 1, 1996, p. 139-162.

ANDERSON, B. **Nação e Consciência Nacional**. Tradução de Lourenço de Oliveira. São Paulo: Ática, 1989.

ANDRADE, Ayres de. **Francisco Manuel da Silva e seu tempo – 1808-1865: uma fase do passado musical do Rio de Janeiro à luz de novos documentos**. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro Ltda. 1967, v. 1.

ANDRADE, Mário de. Dados biográficos de Mário de Andrade. In: **Pequena história da música**. 8. ed. Belo horizonte: Editora Itatiaia Limitada, 1980.

\_\_\_\_\_. **Ensaio sôbre a música brasileira**. 3. ed. São Paulo: Martins Editora, 1972.

\_\_\_\_\_. **Pequena história da música**. 8. ed. Belo horizonte: Editora Itatiaia Limitada, 1980.

ASSIS, Ana Cláudia. **César Guerra-Peixe: entre a cor nacional e a expressão dodecafônica**. Disponível em: <<http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongressoanppom2007/musicologia/musicolACAssis.pdf>>.

\_\_\_\_\_. César Guerra-Peixe: entre músicas e músicos (1944-1949). In: **Revista do Conservatório de Música da UFPel**, Pelotas, n. 3, p. 58-79, 2010.

\_\_\_\_\_. Compondo a “cor nacional”: conciliações estéticas e culturais na música dodecafônica de César Guerra-Peixe. In: **Per Musi**, Belo Horizonte, n.16, p. 33-41, 2007.

\_\_\_\_\_. **Os doze sons e a cor nacional:** conciliações estéticas e culturais na produção musical de César Guerra-Peixe (1944-1954). 2006. 268 f. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

AUGUSTO, Antonio José. **A questão Cavalier:** música e sociedade no Império e na República (1846-1914). 2008. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

BOSI, Alfredo. Introdução – aventuras e desventuras de uma ideologia. In: LEITE, Dante Moreira. **O caráter nacional brasileiro – história de uma ideologia.** 5. ed. São Paulo: Editora Ática, 1992. p. 08-14.

CANDIDO, Antonio. **O romantismo no Brasil.** São Paulo: Humanitas /FFLCH / USP, 2002. p. 105.

CARLINI, Álvaro. **Cachimbo e maracá:** o catimbó da Missão (1938). São Paulo: CCSP, 1993.

\_\_\_\_\_. Sessenta anos da missão de pesquisas folclóricas (1938-1998): conversas com Martin Braunwieser. In: SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, 2., 1999, Curitiba. **Anais...** Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1999. p 333-348.

CAVALCANTI, Lauro P. Parte I - Ministérios, o ministério. In: **Moderno e brasileiro:** a história de uma nova linguagem na arquitetura, (1930/60). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2006.

CEZAR, Temístocles. Como deveria ser escrita a história do Brasil no século XIX. Ensaio da história intelectual. In: PESAVENTO, Sandra J. (Org.). **História cultural:** experiências de pesquisa. Porto Alegre: EFRGS, 2003. p. 173-208.

COLI, Jorge. **Música final:** Mário de Andrade e sua coluna jornalística mundo musical. Campinas: Editora da UNICAMP, 1998.

\_\_\_\_\_. **O nacional e o outro.** (s/d), p. 01-04.

CONTIER, Arnaldo Daraya. **Música e ideologia no Brasil.** São Paulo: Novas Metas, 1985.

\_\_\_\_\_. O nacional na música erudita brasileira: Mário de Andrade e a questão da identidade cultural. **Fênix - Revista de História e Estudos Culturais**, v. 1, n. 1, p. 05, out./nov./dez. 2004.

\_\_\_\_\_. Villa-Lobos: o selvagem da modernidade. In: **Revista de História.** n. 135. 2º semestre de 1996.

DE CERTEAU, Michel. A beleza do morto. In: **A cultura no plural.** Campinas: Papyrus, s/d, p. 63.

EGG, André. A carta aberta de Camargo Guarnieri. In: **R. cient./FAP**, Curitiba, v.1, jan./dez. 2006, p. 01-12.

\_\_\_\_\_. **O debate no campo do nacionalismo musical no Brasil dos anos 1940 e 1950:** o compositor Guerra-Peixe. 2004. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2004.

FERLIN, Uliana. **A polifonia das modinhas. Diversidade e tensões musicais no Rio de Janeiro na passagem do século XIX para o século XX.** 2006. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

GINZBURG, Carlo. O alto e o baixo: o tema do conhecimento proibido nos séculos XVI e XVII. In: **Mitos, emblemas, sinais:** morfologia e história. Tradução de Federico Carott. São Paulo: Companhia das letras, 1989. p. 95-117.

\_\_\_\_\_. **O queijo e os vermes:** o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela inquisição. Tradução de Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GOLDBERG, Luiz Guilherme D. **O modernismo musical brasileiro**, p. 62-67. Disponível em: <<http://www.dc.mre.gov.br/imagens-e-textos/revista12-mat9.pdf/view>>. Acesso em: 20 jun. 2010.

GOMES, Angela de Castro. Essa gente do Rio - os intelectuais cariocas e o modernismo. In: **Revista Estudos Históricos.** v.6. n.11. 1993.

\_\_\_\_\_. **História e Historiadores.** 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1999.

GUIMARÃES, Manoel Luís S. A disputa pelo passado na cultura histórica oitocentista no Brasil. In: CARVALHO, J. M. de (Org.). **Nação e cidadania no Império:** novos horizontes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. p. 93-122.

\_\_\_\_\_. Nação e civilização nos trópicos: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o Projeto de uma História Nacional. In: **Estudos Históricos.** Rio de Janeiro, n. 1, 1988, p. 05-27.

HALL, Stuart. **Identidade cultural na pós-modernidade.** Tradução de Tomaz Tadeu da Silva; Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DO&A, 2006.

HAZAN, Marcelo Campos. Raça, Nação e José Maurício Nunes Garcia. In: **Estudios – Resonancias**, n. 24, maio 2009, p. 23-40. Disponível em: <[www.uc.cl/musica/cita/Resonancias/24/Nunes.pdf](http://www.uc.cl/musica/cita/Resonancias/24/Nunes.pdf)>. Acesso: 14 jul. 2010.

HEITOR, Luiz. Carlos Gomes – projeção no exterior. In: SALLES, Vicente (et alli). **Carlos Gomes:** uma obra em foco. Rio de Janeiro: FUNARTE/ Instituto Nacional de Música, Projeto Memória Musical Brasileira, 1987. p. 67-78.

HOBBSAWN, Eric. **Era dos extremos:** o breve século XX: 1914- 1991. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

\_\_\_\_\_. **A era dos impérios 1875-1914.** Tradução de Sieni Maria Campos; Yolanda Steidel de Toledo. Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1998.

\_\_\_\_\_. **Nações e nacionalismo desde 1780**. Tradução de Maria Célia Paoli; Anna Maria Quirino. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008.

HOLANDA, Sérgio B. de. **Raízes do Brasil**. 26. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

KARL, Frederick R. **O moderno e o modernismo – a soberania do artista 1885 1925**. Tradução de Henrique Mesquita. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1988.

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

\_\_\_\_\_. O programa radiofônico “Música Viva”. In: **Atravez - Associação Artístico Cultural**. Disponível em: <<http://www.atravez.org.br/ceem45/programaradio.htm>>. Acessado em: 13 jan. 2012.

KIEFFER, Bruno. **História da música brasileira – dos primórdios ao início do século XX**. 4. ed. Porto Alegre: Movimento, 1997.

KIEFFER, Anna Maria. Apontamentos musicais dos viajantes. In: **REVISTA USP**, São Paulo (30): jun./ago. 1996. p. 134-141.

LEITE, Dante Moreira. **O caráter nacional brasileiro – história de uma ideologia**. 5. ed. São Paulo: Editora Ática, 1992.

LISBOA, Alessandra Coutinho. **Villa-Lobos e o canto orfeônico: música, nacionalismo e ideal civilizador**. 2005. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2005.

LUCAS, Maria Elizabeth. Comentário. In: KOELLREUTTER, H. J. Nos domínios da música – a propósito de “O banquete” de Mário de Andrade, parte I – 03/1945. p. 05. Disponível em: <[http://www.atravez.org.br/ceem\\_6/dominio\\_musica\\_1.htm](http://www.atravez.org.br/ceem_6/dominio_musica_1.htm)>. Acesso em: 13 jan. 2012.

MARTIUS, Carl F. P. Von. Como se deve escrever a história do Brasil. In: MARTIUS, Carl F. P. Von. **O Estado do direito entre os autóctones do Brasil**. BH: Itatiaia/EDUSP, 1982. p. 85-107.

MAYER, Arno J. **A força da tradição: a persistência do Antigo Regime (1848-1914)**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

MEYER, Marlyse. **Folhetim: uma história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

MONTEIRO, John Manuel. **Negros da terra: índios e bandeirantes nas origens de São Paulo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

MORAES, José Geraldo Vinci de. História e música: canção popular e conhecimento histórico. In: **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 20, n. 39, p. 203-221, 2000.

MORAES, J. Jota de. **Música da modernidade: origens da música do nosso tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

NAPOLITANO, Marcos. Fontes audiovisuais – a história depois do papel. In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). **Fontes Históricas**. São Paulo: Contexto, 2005. p. 235-289.

NATTIEZ, Jean-Jacques. Tonal/Atonal. In: **Enciclopédia Einaudi**, v. 3. (artes/tonal-atonal). Lisboa: imprensa nacional/ casa da moeda. 1984. p. 331-356.

NEVES, José Maria das. **Música contemporânea brasileira**. 1. ed. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.

PEREIRA, Maria Elisa. **Lundu do escritor difícil – canto nacional e fala brasileira na obra de Mário de Andrade**. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

RAMOS, Ricely de A. **Música viva e a nova fase da modernidade musical brasileira**. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de São João Del Rei, 2011.

RICUPERO, Bernardo. A independência literária. In: **O romantismo e a idéia de nação no Brasil (1830-1870)**. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 85-111.

\_\_\_\_\_. O indianismo como mito nacional. In: **O romantismo e a idéia de nação no Brasil (1830-1870)**. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 153-178.

SÁ, Dominichi Miranda de. **A ciência como profissão: médicos, bacharéis e cientistas no Brasil (1895-1935)**. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2006. p. 216.

SALLES, Vicente. Carlos Gomes – passagem e influência em várias regiões brasileiras. In: SALLES, Vicente (et alli). **Carlos Gomes: uma obra em foco**. Rio de Janeiro: FUNARTE/ Instituto Nacional de Música, Projeto Memória Musical Brasileira, 1987. p. 07-33.

SCHORSKE, Carl E. **Viena fin-de-siècle: política e cultura**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SCHWARCZ, Lilia M., **O Sol do Brasil – Nicolas-Antoine Taunay e as Desventuras dos Artistas Franceses na Corte de D. João**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SEVCENKO, Nicolau. **A corrida para o século XXI: no loop da montanha russa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

\_\_\_\_\_. Transformações da linguagem e advento da cultura modernista no Brasil. In: **Estudos Históricos**, v.6, n. 11, p. 78, 1993.

SILVA, Francisco Carlos Teixeira da (Org.). **O século sombrio: uma história geral do século XX**. Rio de Janeiro: Elsevier/Campus, 2004.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Identidade e diferença. A perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 73-102.

SOUZA, Silvia C. M. de. **As noites do Ginásio – teatro e tensões culturais na corte (1832-1868)**. Campinas: Editora da UNICAMP, Cecult, 2002.

SQUEFF, Enio. Reflexões sobre um mesmo tema. In: SQUEFF, Enio, WISNIK, José Miguel. **O nacional e o popular na cultura brasileira – música**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 14-127.

TINHORÃO, José Ramos. **História Social da Música popular Brasileira**. São Paulo: Editora 34, 1998.

TRAVASSOS, Elizabeth. **Modernismo e música brasileira**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2000.

VALENTINI, Luísa. **Um laboratório de antropologia: o encontro entre Mário de Andrade, Dina Dreyfus e Claude Lévi-Strauss (1935-1938)**. 2010. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

VENTURA, Roberto. **Estilo tropical: história cultural e polêmicas literárias no Brasil (1870-1914)**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

VIRMOND, M. C. L.; NOGUEIRA, L. W. M. Veni Sancte Spiritus: um moteto de José Maurício Nunes Garcia. In: **Per Musi**, Belo Horizonte, n. 24, p.167-171, 2011.

VIRMOND, Marcos da Cunha Lopes; MOGUEIRA, Lenita Waldige Mendes; MARIN, Rosa Maria Tolón. Exoticismo e orientalismo em Antônio Carlos Gomes. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA. 16., 2006, Brasília. **Anais...** Brasília, 2006, p. 535-541.

WILLET, John. Arte e revolução. In HOBBSAWN, Eric. (Org.). **História do Marxismo**. O marxismo na época da terceira internacional: problemas da cultura e da ideologia. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. p 77-108. v. 9.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

WISNIK, José Miguel. Entre o erudito e o popular. In: **Revista de História**. 157 (2º semestre de 2007), p. 55-72.

#### **Documentos:**

ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira**. 3. ed. São Paulo: Martins Editora, 1972.

\_\_\_\_\_. Mundo Musical, Folha da Manhã: Elsie Houston, 10-6-43. In: COLI, Jorge. **Música final: Mário de Andrade e sua coluna jornalística Mundo musical**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1998. p. 42-45.

\_\_\_\_\_. Mundo Musical, Folha da Manhã: O Pontapé de Mozart, 1-7-943. In: COLI, Jorge. **Música final: Mário de Andrade e sua coluna jornalística Mundo musical**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1998. p. 55-59.

\_\_\_\_\_. **Pequena história da música**. 8. ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1980.

BARBOSA, Francisco de Assis. A música e o sentido coletivista do compositor moderno. In: RAMOS, Ricely de A. **Música viva e a nova fase da modernidade musical brasileira**. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de São João Del Rei, 2011. p. 157-164.

KOELLREUTTER, H. J. Carta de Koellreutter a Camargo Guarnieri, 7 de junho de 1941. In: KATER, Carlos. **Música viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade**. São Paulo: Musa Editora: Atravez, 2001. p. 242-244.

\_\_\_\_\_. Entrevista - A revolução de Koellreutter. In: **Folha de São Paulo**, 1999, p, 07.

\_\_\_\_\_. **Nos domínios da música – a propósito de “O banquete” de Mário de Andrade, parte I – 03/1945**. p. 05. Disponível em: <<http://www.atravez.org.br/ceem6/dominiomusica1.htm>>. Acesso em: 13 jan. 2012.

\_\_\_\_\_. **Nos domínios da música – a propósito de “O banquete” de Mário de Andrade, parte II – 04/1945**. p. 05. Disponível em: <[http://www.atravez.org.br/ceem\\_6/dominio\\_musica\\_2.htm](http://www.atravez.org.br/ceem_6/dominio_musica_2.htm)>. Acesso em: 13 jan. 2012.

\_\_\_\_\_. **Nos domínios da música – a propósito de “O banquete” de Mário de Andrade, parte III – 05/1945**. p. 05. Disponível em: <[http://www.atravez.org.br/ceem\\_6/dominio\\_musica\\_3.htm](http://www.atravez.org.br/ceem_6/dominio_musica_3.htm)>. Acesso em: 13 jan. 2012.

\_\_\_\_\_. **Nos domínios da música – a propósito de “O banquete” de Mário de Andrade, parte IV – 06/1945**. p. 05. Disponível em: <[http://www.atravez.org.br/ceem\\_6/dominio\\_musica\\_4.htm](http://www.atravez.org.br/ceem_6/dominio_musica_4.htm)>. Acesso em: 13 jan. 2012.

\_\_\_\_\_. **Nos domínios da música – a propósito de “O banquete” de Mário de Andrade, conclusão – 07/1945**. p. 05. Disponível em: <[http://www.atravez.org.br/ceem\\_6/dominio\\_musica\\_5.htm](http://www.atravez.org.br/ceem_6/dominio_musica_5.htm)>. Acesso em: 13 jan. 2012.

MÚSICA VIVA. Estatutos. In: KATER, Carlos. **Música viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade**. São Paulo: Musa Editora: Atravez, 2001. p. 217-222.

\_\_\_\_\_. Índice dos boletins Música Viva – “Música Viva, Órgão Oficial do Grupo Música Viva”. In: KATER, Carlos. **Música viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade**. São Paulo: Musa Editora: Atravez, 2001. p. 230-240.

\_\_\_\_\_. Manifesto 1944. In: NEVES, José Maria. **Música Contemporânea Brasileira**. São Paulo: Ricordi, 1981. p. 94.

\_\_\_\_\_. Manifesto 1946. Declaração de princípios. In: KATER, Carlos. **Música viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade**. São Paulo: Musa Editora: Atravez, 2001. p. 63-66.

\_\_\_\_\_. Programa “Música Viva”, 13-8-949. In: KATER, Carlos. **Música viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade**. São Paulo: Musa Editora: Atravez, 2001. p. 327-338.

SANTORO, Cláudio. Carta de C. Santoro a H. J. Koellreutter – 28 de janeiro de 1947. In: KATER, Carlos. **Música viva e H. J. Koellreutter**: movimentos em direção à modernidade. São Paulo: Musa Editora: Atravez, 2001. p. 254-259.

**ANEXOS**

## ANEXO A

Manifesto 1944.

O Grupo Música Viva surge como uma porta que se abre à produção musical contemporânea, participando ativamente da evolução do espírito.

A obra musical, como a mais elevada organização do pensamento e sentimentos humanos, como a mais grandiosa encarnação da vida, está em primeiro plano no trabalho artístico do Grupo Música Viva.

Música Viva, divulgando, por meio de concertos, irradiações, conferências e edições a criação musical hodierna de todas as tendências, em especial do continente americano, pretende mostrar que em nossa época também existe música como expressão do tempo, de um novo estado de inteligência.

A revolução espiritual, que o mundo atualmente atravessa, não deixará de influenciar a produção contemporânea. Essa transformação radical que se faz notar também nos meios sonoros, é a causa da incompreensão momentânea frente à música nova.

Idéias, porém, são mais fortes do que preconceitos!

Assim o Grupo Música Viva lutará pelas idéias de um mundo novo, crendo na força criadora do espírito humano e na arte do futuro.

1º de maio de 1944.

Aldo Parisot, Cláudio Santoro, Guerra Peixe, Egídio de Castro e Silva, João Breitinger, Hans-Joachim Koellreutter, Mirella Vita e Oriano de Almeida.

Disponível em:

KATER, Carlos. **Música viva e H. J. Koellreutter**: movimentos em direção à modernidade. São Paulo: Musa Editora/Atravez, 2001, p. 54.

NEVES, José Maria. **Música Contemporânea Brasileira**. São Paulo: Ricordi, 1981, p. 94.

## ANEXO B

### A MÚSICA E O SENTIDO COLETIVISTA DO COMPOSITOR MODERNO

Francisco de Assis Barbosa

Em seu manifesto, o grupo “Musica Viva” declara que se propõe a divulgar por meio de concertos, irradiações, edições, conferências, etc., a obra dos autores contemporâneos, alguns deles completamente desconhecidos do público brasileiro. São três as correntes principais da música moderna. Há os néo-clássicos, representados por Stravinski, Hindemith e Aaron Copland; os nacionalistas, como Bela Bártock e Villa-Lobos; os expressionistas, com Schoenberg, à frente, seguido por um Ben Werber, nos Estados Unidos, por um Domingo Santa-Cruz, no Chile, por um Juan Carlos Paz, na Argentina, por um Claudio Santoro, no Brasil. Isso sem falar nos compositores soviéticos, como Shostakovitch, Prokofieff, Constantinoff. Muito pouco, quase nada, conhecemos da produção musical contemporânea. Nada se fez, até agora, no sentido de divulgar, de estudar, de procurar conhecer, ao menos, os grandes mestres da música moderna.

No próximo sábado, dia 13, das 20 às 23 horas, na Estação do Ministério da Educação, PRA2, o grupo “Música Viva” dará o seu primeiro concerto, executando peças de Villa-Lobos, Camargo Guarnieri, Claudio Santoro e Guerra Peixe. O grupo quer começar com prata de casa. Já no concerto seguinte, dia 27, às mesmas horas, tocarão, pela primeira vez, no Brasil o texto integral de do famoso “Pierrot Lunaire”, de Arnold Schoenberg, o pai do expressionismo. E assim, sábado sim, sábado não, o grupo “Música Viva” comparecera ao estúdio do Ministério da Educação para divulgar, comentar e interpretar a obra de autores modernos. O que nos admira, em um movimento como esse, é que só agora foi possível reunir um grupo de musicistas competentes, com espírito de luta, dispostos a vencer a apatia do nosso ambiente artístico, decididos a quebrar a resistência feroz do mau gosto dos diretores das estações de rádio, para levar avante um programa de vanguarda como o dos rapazes de “Música Viva”.

Egídio Castro e Silva, Cláudio Santoro, Guerra Peixe, Mirela Vita e H. J. Koellreutter expuseram-me, em meia hora de conversa, os propósitos do grupo. São todos eles compositores e intérpretes de talento. Como estou convencido

que o desinteresse pela música moderna, no Brasil, provém sobretudo da má interpretação, acredito na campanha iniciada por “Música Viva”. A nossa incultura musical é pavorosa. O meio artístico, acanhadíssimo. Precisamos reconhecer esses fatos, honestamente, pondo de lado o sempre nefasto “porque-me-ufanismo”. Onde estão as nossas orquestras? Os nossos conjuntos de música de câmara? As nossas escolas de música? A nossa literatura musical? E certo que existem orquestras, escolas, críticos, livros sobre música mas tudo ainda muito precário, muito deficiente, muito pobre, com raríssimas e honrosíssimas exceções, graças a Deus! Mas as exceções, já o disse o conselheiro Acácio, servem para confirmar a regra.

Hans Joachim Koellreutter, jovem compositor alemão, de origem francesa, e a cabeça mais bem arrumada do grupo “Nova Música” – Koellreutter fundou, em Berlim, o Círculo de Música Contemporânea. Foi combatido, perseguido e afinal expulso do seu país pelo nazismo. A juventude Hitlerista queimou, em autos de fé, como nos tempos da Inquisição, as composições de Koellreutter, uma delas, “O discípulo Benk”, representada diversas vezes em colégios: era uma opereta juvenil, que descrevia a vida estudantil, o convívio de filhos de ricas famílias germânicas e de pobres operários berlinenses. O nazismo mandou queimar “O discípulo Benk” como sendo coisa do diabo, arte degenerada, comunismo, bolchevismo cultural. Hans Joachim Koellreutter andou pela Bélgica, Dinamarca, Finlândia, França, Holanda, Itália, Noruega, Suécia, Suíça, URSS. E veio parar no Brasil em 1937. Desde 1938 é professor de composição do Conservatório Brasileiro de Música. Em 1939, fundou uma revista, “Música Viva”. Em 1941, o Instituto Musical de São Paulo contratou-o para professor de contraponto e composição. E Koellreutter ficou.

Discípulo de Kurt Thomas, H. J. Koellreutter pertence à escola de Schoenberg. Sua “Música 1941” que Juan Carlos Paz considera uma das mais notáveis composições para piano, publicadas na América, foi escrita sobre a técnica Schoenberguiana, forma expressionista, baseada nas variações de uma série de doze tons. O mundo marcha com uma rapidez incrível. As idéias se sucedem no campo da política, da literatura, da arte. O austríaco Schoenberg, exilado nos Estados Unidos, está hoje velho e ... superado. Schoenberg apareceu, revolucionou o mundo musical, entrou em decadência e nós aqui sabemos do homem que abriu caminho para a música chamada “atonal”. Novas escolas surgiram, novos caminhos foram abertos.

## - A SITUAÇÃO NA MÚSICA CONTEMPORÂNEA

Segundo Koellrutter, três são as tendências predominantes nas músicas dos nossos dias: neo-classicismo, nacionalismo, expressionismo.

— O neo-classicismo (Stravinski, Hindemith, Copland) preconiza a volta do estilo aos elementos do período clássico. Os compositores da escola nacionalista pretendem vencer as convenções, penetrando fundo na linha melódica do povo; procuram assim criar um estilo nacional. O nacionalismo de Bela Bartok, na Hungria, e de Vila-Lobos, no Brasil, é um nacionalismo substancial, criador, que nada tem a ver com o pseudo-nacionalismo dos compositores folkloristas, que apenas ambientam melodias populares com processos harmônicos franceses ou alemães. Finalmente, o expressionismo aparece como consequência do alargamento da expressão musical pelo cromatismo (Debussy). Todas essas três tendências são anti-românticas. O neo-classicismo e o nacionalismo respeitam, por assim dizer, a rotina musical, ao passo que o expressionismo representa uma revolução, pois transforma inteiramente a imagem do som (harmonia, contraponto, forma).

Falando sobre a nossa atualidade musical, diz Koellreutter:

— E, claro que no Brasil, país novo, o problema se resume ainda na formação de um estilo nacional, Luciano Gallet, Frutuoso [,] Gnatalli, Camargo Guarnieri, Vila-Lobos são os pioneiros da nova música. Dos compositores citados, quero destacar o nome de Vila-Lobos e Camargo Guarnieri, principalmente o de Vila-Lobos, que significa para o Brasil, ao meu ver, o mesmo que Debussy para a França. Da nova geração, Claudio Santoro e Guerra Peixe; pertencentes ao grupo “Música Viva”, procuram uma expressão ainda mais larga, substituindo o conceito do nacionalismo, pelo conceito do humano, do universal.

## - BONS E MAUS PROFESSORES

Outro problema segue paralelo ao da formação de um estilo nacional brasileiro. É o da nossa educação artística, que Koellreutter considera, todavia ainda, mais grave.

– Creio que há, neste momento, maior precisão de educar professores que virtuosos. Virtuosos surgirão automaticamente [ilegível]. Falta aqui a base. [ilegível]

– O maestro Vila-Lobos compreendeu bem esse aspecto do problema. Tratou de organizar um corpo de professores, que e sem duvida o melhor que possuímos, como equipe. Bons professores fazem bons alunos. Ainda mais no Brasil, que é um país de vocações musicais. Andrade Murici, Itiberê Gomes Grosso, Bráilio Itiberê, Lorenzo Fernandez e outros são musicólogos competentes, capazes de preparar verdadeiros professores de música. E isto o que pretende fazer o nosso maestro Vila-Lobos.

E como quem passa de um extremo ao outro:

– O mesmo não acontece na preparação de compositores. Aliás, a matéria principal do ensino da música é a composição. E, infelizmente, as cadeiras de composição nas escolas musicais brasileiras são ocupadas por professores de teoria, nunca por compositores. Os resultados são lastimáveis. Não se conhece nenhum compositor, que possa ser levado a sério, entre os músicos brasileiros de 20 a 35 anos, formado pela Escola Nacional de Música. Acho que isso demonstra claramente que nada se faz no sentido de preparar verdadeiros profissionais, que se possam dedicar a um mister da mais alta responsabilidade, como a música.

Koellreutter aponta os erros do ensino de composição da Escola Nacional de Música, observando:

– Ensina-se teoria em lugar de prática; regras em vez de criação; análise quando deviam ensinar síntese. O estudante fica cheio de teorias antiquíssimas e acaba por desconhecer completamente os processos modernos de composição. A Escola parou em Debussy e assim mesmo por muito favor. Ora, isso é um absurdo. Imagine um aluno de medicina que aprendesse, na Faculdade, técnica operatória de há cem anos atrás!

## - CURSO DE ESTÉTICA

Falando dos professores, sem descer ao personalismo, Koellreutter fala sobre o dever de cada um deles, perante os seus alunos.

– Em primeiro lugar, o professor tem a obrigação, não apenas o dever, de estudar permanentemente, colocando-se ao par das correntes modernas,

afim de oferecer material sempre novo aos seus discípulos. É obvio que o professor de composição musical, como já salientei, necessita, além disso, ser um autentico compositor, um creador. Por isso mesmo, a cátedra universitária devia estar confiada a um compositor de verdade, nunca a um diletante. Quando falo compositor de verdade, lembro logo, e claro, um Camargo Guarnieri, um Vila-Lobos. Só assim o professor terá possibilidade de renovar o seu próprio estilo, fazendo, por outro lado, com que os alunos participem ativamente da evolução da linguagem musical do mestre. Falta ao Brasil professores competentes, entusiasta da profissão, gente que estuda que trabalhe, que não seja “mestre” simplesmente – existem muitos mestres presunçosos, falsos mestres, por ai – mas camaradas e colaboradores dos alunos. Mestres “tout court”.

Uma outra falha alarmante em nossa educação musical, – a ausência de um curso de estética. – Koellreutter põe em relevo muito oportunamente, agora, que se discute a reforma do ensino superior no país.

– Julgo essencial o curso de estética, não somente para o futuro compositor, como também para o futuro intérprete. Nem quero falar do fato de estudantes diplomados em composição desconhecerem a literatura, os problemas das artes plásticas, filosofia, matemática ... acústica, física, etc ... matérias indispensáveis para a formação do compositor moderno. Aliás, a própria Faculdade de Filosofia, como nos grandes centros europeus, poderia aqui preparar “doutores em música”, criando para esse fim uma cadeira especial de musicologia, folklore e estética musical.

#### - O PROBLEMA DAS BIBLIOTECAS

E agora surge mais outro problema, nesta entrevista: bibliotecas.

– Temos muito poucas bibliotecas, no Brasil, sobre música. E estas, assim mesmo, deficientes. Mas de nada adiantará a criação de novas bibliotecas se elas não forem entregues a técnicos, que conheçam música. Não basta conhecer a complicada ciência biblioteconomica, é preciso esclarecer bem este ponto. A biblioteca da Escola Nacional de Música, que é das poucas que existem no país, especializadas em assuntos de musicologia, era dirigida por um técnico nessas condições, o professor Luiz Heitor Correia de Azevedo. Mas desde que Luiz Heitor deixou de ser o bibliotecário, a coisa caiu numa fase de plena desorganização.

Ninguém mais entende a biblioteca da Escola. Só com muito boa vontade se pode trabalhar ali.

A propósito, conta-me Koellreutter um caso curioso:

— Há tempos, procurei um concêrto para piano e orquestra de Mozart. Responderam-me que tal partitura não constava do catálogo. Estranhei aquilo, pois no tempo de Luiz Heitor havia eu consultado a peça solicitada. A pessoa que me atendeu disse que não era possível, que eu estava enganado, com toda a certeza. O catálogo registrava de Mozart apenas o concêrto para “Klavier” e orquestra. Sorri e disse que servia. “Klavier” e uma palavra alemã que corresponde ao piano, em português. Outra vez, pedi a um aluno meu que fosse procurar a edição original completa das obras de Bach. Tinha certeza de que a biblioteca a possuía. Contudo, o meu aluno foi e voltou, duas vezes, de mãos abanando, dizendo que não encontrara a tal edição, pois as pessoas encarregadas da biblioteca desconheciam totalmente. Indiquei o armário, a prateleira, tudo direitinho, e as obras de Bach foram encontradas, afinal!

#### - COMPOSIÇÃO MICRO-TÉCNICA

[Ilegível]

— Um problema muito importante para o compositor contemporâneo – diz ele, logo a seguir – e o da composição microtécnica, composição especializada para o rádio e o filme sonoro. Tenho notado que os concertos sinfônicos da Radio Nacional e da Orquestra Sinfônica Brasileira, no Rádio Clube, mostram a falta de técnicos com conhecimento de música. O técnico de rádio deve ser técnico e artista, ao mesmo tempo. Deve conhecer, em suma, os problemas da composição, da instrumentação, da interpretação, deve saber ler, pelo menos, a partitura, para fazer o seu serviço direito. Mas não é só no rádio que se observa essa falha. Também no cinema brasileiro, principalmente a produção [Ilegível] indica a necessidade de compositores especializados para a composição original de filmes culturais ou de atualidades. O emprego de discos medíocres, até hoje [Ilegível] não é digno de um país de cultura, [Ilegível].

E sugere [Ilegível] uma iniciativa que não deixa de ser interessante:

— O Ministério da Educação devia organizar um Instituto de Microtécnica, ligado a sua estação PRA-2 ou talvez a Escola Nacional de Musica, a-

fim-de formar técnicos e artistas especializados na técnica do microfone: compositores, regentes, interpretes e técnicos radiofônicos. Acredito que uma tal realização não acarretaria grandes despesas. Um Instituto [Illegível], no qual se ensinasse todas as matérias relacionadas com o microfone – composição, acústica, instrumentação, regência, interpretação, estética, etc. – Seria um instituto de grande futuro.

## - MÚSICA E POLÍTICA

É Hans Joachim Koellreutter um artista consciente, que diz coisas com exatidão, como elas devem realmente ser, não se trata de um apático, de um sonhador, mas de um homem verdadeiramente ao par do movimento político e social que se opera no mundo.

— Enganam-se os artistas – afirma – que se julgam acima dos acontecimentos políticos. Em todos os tempos, a vida política dos povos influenciou grandemente até mesmo determinou certas escolas musicais. Por suas vez a música marchou seguindo as tendências progressistas dos fatos históricos. Foi assim que o espírito humanista da Renascença nos legou a ópera. Que a música polifônica dos flamengos apareceu depois da Reforma. O romantismo, todos o sabem, aconteceu no apogeu do absolutismo. Foi a época do virtuosismo desenfreado. A música moderna reflete necessariamente o estado de espírito do momento presente. Traz consigo as marcas profundas das revoluções sociais de duas guerras. Da catástrofe de 1914, da revolução russa de 1917, da própria guerra atual, que o nazismo moveu contra as democracias, participa evidentemente a evolução da linguagem sonora, a linguagem mais universal que existe.

Define com precisão o papel do compositor moderno:

— Adotamos um estilo “polifônico” ‘contraponto’ em oposição ao estilo “homofônico” ‘harmonia’ do romantismo do século passado. Contraponto, coletividade de vozes, contra harmonia, individualidade de acorde. Coletividade de conjuntos vocais e instrumentais, música de câmara e canto orfeônico, contra o virtuosismo instrumental e vocal. Numa palavra, a coletividade contra o indivíduo. A música não é mais apenas a expressão de um sentimento individual mas a expressão de uma coletividade de um povo, ou melhor, da humanidade.

E Koellreutter finaliza, acentuando:

— A evolução do espírito é fundamental para o desenvolvimento de um povo. E são os artistas que formam o cunho espiritual de uma nação, um grande estadista dos tempos modernos, Josef Stalin, disse uma vez que os “artistas criadores são os engenheiros do espírito humano”. Reconheceu Stalin a importância do artista em face do povo, da humanidade. Por sua vez, o artista deve se compenetrar da obrigação que tem de participar dos acontecimentos políticos, e conscientes do papel que desempenham na sociedade. Ficar indiferente diante dos grandes problemas do momento não é atitude digna de um verdadeiro artista. É para dizer a verdade, um crime contra a cultura do povo, um crime contra a humanidade.

[o texto termina com a reprodução do Manifesto 1944, e o anúncio da apresentação do “Música Viva”, por Curt Lange na PRA-2]

Texto extraído do trabalho de Ricely de Araujo Ramos:

RAMOS, Ricely de A. **Música Viva e a nova fase da modernidade musical brasileira**. 2011. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de São João Del Rei, 2011. p. 157-164.

Entrevista originalmente publicada na Revista Diretrizes em 05 nov. 1944.

## ANEXO C

Roteiro programa Música Viva, 13 de agosto de 1949

*Loc. B – (Paulo)*

*Ouvinte – (Gení)*

*Loc. A – (Assaf)<sup>702</sup>*

Programa: “MÚSICA VIVA”

Característica: Cortina

Data: 13-8-949.

HORÁRIO: 22,30hs.

TÉCNICA: - CORTINA

---

LOCUTOR: - No ar: “MUSICA VIVA”.

---

TÉCNICA: - CORTINA

---

LOCUTOR: - “MUSICA VIVA” grupo de vanguarda, apresenta numa grande antologia de todas as tendências da música contemporânea, as obras dos maiores compositores de todos os países.

- “MUSICA VIVA”, movimento de estímulo e cooperação, apresenta as obras dos mais jovens compositores do Brasil, servindo assim ao progresso e à cultura brasileira.

---

TÉCNICA: - CORTINA

---

LOCUTOR: - Terminando seu ciclo de transmissões, intitulado: “OBRAS PRIMAS DE NOSSA ÉPOCA” “MUSICA VIVA” apresentará hoje o Concerto para violino e orquestra de ALBAN BERG.

---

Intérpretes serão o violinista *Louis Krazner* e a orquestra de *Cleveland* sob a direção de *Arturo Rodzinski*.

---

TÉCNICA: - Gravação: ALBAN BERG, CONCERTO PRIMEIRO TEMPO

<sup>702</sup> Nesse documento Carlos Kater escreve em nota: “As informações em itálico estão manuscritas. Este roteiro encontra-se em 7 folhas de papel de seda datilografadas, contendo do lado esquerdo a impressão em vermelho ‘Correspondência Expedida’. A reprodução feita aqui respeita a ortografia e a formatação geral do documento original, não sendo indicadas apenas as palavras rasuradas”. KATER, Carlos. **Música Viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade**. São Paulo: Musa Editora: Atravez, 2001, p. 327. Com exceção do formato geral, mantemos aqui as indicações em itálico e a ortografia.

ESTÚDIO: - Telefone. Toca duas vezes.

---

LOCUTOR: - Alô, Pronto.

OUVINTE: - Quem fala?

LOCUTOR: - PRA-2, Emissora do Ministério da Educação e Saúde.

OUVINTE: - Aqui fala uma ouvinte do programa “MUSICA VIVA”.

LOCUTOR: - Ah, muito prazer.

OUVINTE: - Hoje, finalmente, depois de ter ouvido o programa “MÚSICA VIVA” durante anos, resolvi telefonar para o snr. Estou simplesmente desesperada. Não compreendo nada dessa música e até nem sei, se se pode chamar essa aglomeração de notas, dissonâncias e cacofonias de toda espécie, de música. Fico irritada e até neurastênica. E é por isso que hoje tomei coragem e lhe telefonei.

Resolvi agora estudar o que se passa com essa música, pois acho que não é possível a gente não compreender a linguagem de seu próprio tempo. Não acha o snr.?

LOCUTOR: - Acho. Sim. E felicito a sna. pela iniciativa que tomou telefonado para cá. A música como tudo neste mundo evolue, e não adianta fechar os olhos em face de um fenômeno que é a consequência de uma lei natural, a não ser em próprio prejuízo.

OUVINTE: - Sem dúvida. É assim que eu penso. E é esta a razão *por que* continuo firmemente a ouvir o programa “MUSICA VIVA” sempre na esperança de, um dia, compreender essas músicas estranhas...

LOCUTOR: - ... o que seria o caminho para aprender a gostar delas.

OUVINTE: - Pois é. Mas veja o snr.: É que acho a maioria dessas composições feias, profundamente feias – o snr. me desculpe a franqueza – e não posso deixar de pensar que a música de hoje vai por um mau caminho. Compare o snr. aquela música que acabamos de ouvir...

LOCUTOR: - ... o Concerto para o violino e orquestra de ALBAN BERG...

OUVINTE: - ...com a música simples e eufônica de um Bach, Haydn, Mozart ou Beethoven.

LOCUTOR: - Pois não. Mas nessa comparação, justamente, reside a conclusão errônea e, se me permite dizer, um erro de raciocínio fundamental.

OUVINTE: - Será que o snr. pode explicar-se melhor?

LOCUTOR: - Como não. Veja a sna.: *porque* se reconhece que a música de um Bach, Haydn, Mozart etc. é bela e a música de hoje são de uma maneira inteiramente diferente, tira-se a conclusão lógica de que a música de hoje não é bela. Eis um trecho de uma Sonata para piano de Mozart e um outro de uma música de Schoenberg:

- exemplo nº 1 ao piano -

O.: - Isso mesmo. O snr. vê: enquanto que a música de Mozart são agradavelmente, harmônica, dando prazer à gente, a música de Schoenberg não satisfaz, irrita e até aborrece com sua falta de melodia e suas constantes dissonâncias.

L.: - É porque o ouvido está submetido à lei do mínimo esforço e habituado com o ideal sonoro dos tempos passados. Somente um esforço maior do ouvido – que naturalmente é o *esforço* do ouvinte – descobrindo as belezas e o interesse propriamente dito que pode proporcionar a música de nossa época poderá resolver essa questão. Assim sem dúvida, o ouvido se habituará e se sentirá igualmente satisfeito. E, em consequência, o ouvinte começará a interessar-se pelas novas criações sonoras.

O.; - Bem, é possível que o snr. tenha razão.

L.: - Igor Strawinsky, o grande compositor russo, conta uma interessante história: no tempo de seus estudos com Rimsky-Korsakow, “L’après-midi d’un faune” de Debussy era uma das músicas mais discutidas da época. Depois de uma audição dessa obra em Petersburgo, o jovem Strawinsky perguntou ao mestre o que se devia pensar de uma obra tão caótica. E Rimsky-Korsakov respondeu: Creio que *seria* melhor não ouvir uma música como essa; pois o ouvido se habituará e finalmente começará a gostar.

O.: - Interessante.

L.: - E não acha a sna. que a música é uma espécie de linguagem, uma linguagem sonora?

O.: Sem dúvida.

L.: - E à sonoridade de uma linguagem nova o ouvido deve habituar-se. Mesmo conhecendo o idioma de uma linguagem estrangeira, a sna. não compreenderá antes que o ouvido se tenha habituado ao som dessa linguagem.

O.: - Sim. O snr. tem razão. Neste caso devia-se, então, primeiro educar o ouvido?

L.: - Isso mesmo. Fazer o ouvinte compreender em que elementos consiste a beleza da nova linguagem musical e como êle deve ouvir e assimilá-la.

E em toda essa questão esquece-se também que se há de contar com relatividade da idéia de beleza e com a variabilidade dos elementos que a compõem. Esquece-se também de que Bach, Haydn, Mozart e Beethoven eram tão modernos para o seu tempo como o são Strawinsky, Hindemith, Bartok, Schoenberg e Villa-Lobos para nós.

O.: - Quer dizer, o snr. acha então, que não é arbitrariamente, mas por necessidade, que os jovens músicos fazem uma música diferente?

L.: - Mas naturalmente. É por necessidade que os jovens fazem uma música diferente. Essa necessidade provém do fato de serem os homens diferentes dos seus antepassados; outro amálgama de sensações germina e vive neles, e a força criadora da vida age precisamente sobre essa mentalidade diferente.

O.: - Muito bem. Compreendo. Mas o snr. não acha que a música de hoje é caótica, um produto sem lógica, sem princípios e sem regras?

L.: - Não acho. Não. É fácil tachar logo uma nova ordem de princípios de caótica, quando não se a compreende. Veja uma vez até que ponto a música de hoje é uma continuação ou uma consequência lógica da música de ontem e quais são os aspectos em que ela se apresenta verdadeiramente como revolucionária.

O.: Bem, talvez tenha razão. Mas o snr. não pode negar que a música de hoje profana arbitrariamente as regras da música clássica?

L.: - Bem, *era* só êsse argumento o que eu ainda esperava. Mas, a sna. me desculpe. Creio mesmo que deve seriamente estudar a história da música e da estética das artes. Como se, precisamente, toda a música do Romantismo não viesse já, desde Beethoven, dando nova significação a essas sacrossantas "regras". Como se um Chopin, um Wagner ou um Mussorgsky tivessem recuado um momento só que fosse em infringir as regras clássicas, criando, ao mesmo passo, outras, quando se tratava de dar expressão verdadeira ao que o seu instinto musical lhes ditava, ao que a sua verdade interior lhes gritava ser a Verdade mesma.

O.: - O snr. *parece que vai* convencer mesmo...

L.: - Não, minha sna., não é esse o fim de minha argumentação. Quero apenas que a sna. *veja* a realidade. Quero apenas abrir-lhe o caminho para a compreensão da música de nossa época. Nem os próprios clássicos têm sido uns respeitadores tão obedientes das assim-chamadas regras.

O.: - Como não?

L.: - A sna. certamente não desconhece a famosa regra da proibição das quintas paralelas?

- O.: - Sim. Naturalmente.
- L.: - Então, escute aqui esses dois compassos da Sonata Apassionata de Beethoven que bem demonstram que o mestre não se prendeu a um academicismo de regras e formulas.
- exemplo nº 2 ao piano -
- L.: - *Alô, alô, a sna. ouviu?*
- O.: - *Ouvi sim, é verdade.*
- L.: - Nem quero falar de Debussy em cuja música esse paralelismo ficou até um característico de seu estilo. Escute esse trecho da ópera “Pelléas et Mélisandre”.
- exemplo nº 3 ao piano –
- L.: - *Alô, alô – está claro o exemplo?*
- O.: - *Claro está. Mas, para que servem então todas áqüelas regras que se aprende no Conservatório?*
- L.: - Servem para alcançar, dentro de determinados princípios, determinados fins. Se os princípios mudam, se o fim que se pretende é outro, as regras deixam, praticamente, de ter razão de existir e passam a ser a matéria morta dos Tratados.
- O.: - Então, também Bach, Mozart, Beethoven etc. violaram tais regras?
- L.: - Naturalmente. Mas criaram outras. Aquelas de que tinham necessidade para realizar seu pensamento. Beethoven *disse* uma vez: Não há regra que não possa ser infringida por amor do belo.
- O.: - Compreendo.
- L.: - Desde a primeira representação de “Pelléas et Mélisande” de Debussy, em 1902, até sua interdição, pelo Terceiro Reich, da execução da Sinfonia “Matias, o pintor” de Hindemith, em 1934, passando pelo escândalo da “Consagração da Primavera”, de Strawinsky, em 1913, e pelo das “Cinco peças para orquestra” de Schoenberg, em 1923, a história da música contemporânea tem sido uma série de lutas e de reações violentas, em virtude *da* cegueira de uns, *da* obstinação de outros e da incompreensão de muitos, contra esse legítimo direito que todo o verdadeiro artista tem que se permitir ir contra as regras, contra a ordem tradicional, justamente pelo amor do mais belo. É aliás, a luta de todos os tempos: é a luta de um Rameau, a de um Beethoven, a de um Wagner, a de um Mussorgsky, a de todos os gênios que ousaram descobrir novos horizontes, desbravar novas terras, comunicar aos homens algo de novo e de fecundo.

- O.: - Compreendo e agradeço ao snr. sua gentileza e paciência que teve comigo.
- L.: - De nada, minha sna. Ao contrário. Sou eu quem deve agradecer à sna. Porque a sna. me sugeriu uma ótima idéia. No sábado próximo iniciaremos uma nova série de transmissões cujo fim será mostrar um caminho a compreensão da nova música, da música que é a verdadeira expressão de nossa época. O fim dessas transmissões será mostrar ao ouvinte como deve ouvir e assimilar as novas composições e também como será capaz de julgar e de distinguir uma boa obra de uma obra má da música contemporânea.
- O.: - Isso mesmo. Esse ponto me parece muito importante. Seria importante mostrar ao ouvinte como pode julgar o valor de uma obra da nova música.
- L.: - Sem dúvida. É isso que faremos. E convidaremos o prof. H. J. Koelreutter, o organizador do programa “MUSICA VIVA” para que ele nos fale sobre o nascimento de uma nova música através da crise da música post-romântica, sobre os elementos de renovação, sobre atonalidade, politonalidade, dodecafonismo, microcromatismo, neo-modalismo, ritmo, jazz e outras tendências que surgem na linguagem musical de hoje, sobre os característicos dos estilos, sobre o conteúdo da música contemporânea e sua função social. E por meio de gravações e exemplos de piano e de música de câmara, o ouvinte aprenderá ouvir e finalmente, compreender. Concursos darão ocasião para verificar o que se tem aprendido.
- O.: - Uma excelente idéia.
- L.: - Espero que sim. E desde já convidamos os ouvintes a colaborarem ativamente enviando suas perguntas e opiniões para o Programa “MUSICA VIVA”, Praça da República 141-A, afim de que as respondamos e debatamos. A sna. entretanto será convidada para participar das transmissões aqui no estúdio representando nos debates os ouvintes.
- O.: - Muito obrigada. É com muito prazer que aceitarei.
- L.: - Esperamos com nossas explicações habilitar os ouvintes de boa vontade a melhor compreender o fenômeno da música contemporânea. E a sna. verá que música de hoje não é essencialmente diferente da de ontem. No fundo, a distinção entre “música moderna” e “música antiga” é mesmo arbitrária e especiosa. A substância da música é sempre a mesma: o que varia são os modos por que ela se manifesta. Para compreender a música de hoje basta compreender as condições novas em que ela se desenvolve, os novos modos por que ela revela a sua substância de sempre. É isso que pretendemos com o ciclo de transmissões intitulado “A música contemporânea ao alcance de todos” que começará no sábado próximo, dia 20 de agosto, as 22,30 hs. E

agora ouviremos a segunda parte do CONCERTO PARA VIOLINO E ORQUESTRA de ALBAN BERG.

-----  
 TÉCNICA: - GRAVAÇÃO  
 -----

LOCUTOR.: - Acabamos de ouvir o CONCERTO PARA VIOLINO E ORQUESTRA de ALBAN BERG, na interpretação do violinista *Louis Krazner* e da orquestra *de Cleveland* sob a direção de Arturo Rodzinski.

-----

TÉCNICA: - CORTINA  
 -----

LOCUTOR.: - Uma cultura é incompleta, viciada, unilateral se só olha para o passado e recusa o presente, se recusa aquilo que o presente tem de vivo, de criador, de fecundo; se não acompanha o presente no seu caminho de descoberta e de conquista para o futuro. “MUSICA VIVA” – movimento que significa: cumprimento de um ideal artístico, serviço a uma causa comum, atitude *afirmativa* e convicção estética – acompanha o presente neste caminho, lutando pelas idéias de um mundo novo, crendo na força criadora do espírito humano e na arte do futuro.

-----

TÉCNICA: - CORTINA  
 -----

LOCUTOR.: - Termina aqui mais um programa “MUSICA VIVA”. “MUSICA VIVA” voltará ao ar próximo sábado, as 22 horas e 30 minutos, inaugurando uma nova série de transmissões, intitulada “*A música contemporânea ao alcance de todos*”.

-----

TÉCNICA: - CORTINA  
 -----  
 -----  
 -----  
 -----

FIM

Texto extraído do trabalho de Carlos Kater:

MÚSICA VIVA. Programa “Música Viva”, 13-8-949. In: KATER, Carlos. **Música viva e H. J. Koellreutter**: movimentos em direção à modernidade. São Paulo: Musa Editora: Atravez, 2001. p. 327-338.

## ANEXO D

Série “Nos domínios da música – a propósito de ‘O banquete’ de Mário de Andrade”

### **NOS DOMÍNIOS DA MÚSICA**

*a propósito de "O Banquete", de Mário de Andrade*

(I)

H.J.Koellreutter

Exemplar datilografado com alterações manuscritas do autor (05p.).  
Publicado na revista: Leitura,03/1945.

Os conceitos emitidos por Mário de Andrade na série de artigos intitulada "O Banquete", e publicada na "Folha da Manhã" de São Paulo, significam um apelo e uma advertência aos artistas de nossa época e, em especial, ao músico no Brasil.

Um autêntico lutador, Mário de Andrade nunca vivia afastado da vida. Consciente da sua responsabilidade como artista, sempre era pronto a agir e nunca se recusou aos novos. Mário de Andrade, um mestre das novas gerações, punha sua fé na mocidade, que tantas vezes o decepcionou. Sempre sincero, falava com franqueza e sua obra é a obra honesta de preocupação constante das atitudes nobres e de pureza moral.

Apaixonado pela idéias e ideais, combatia, ele o mais moço dos moços, a indiferença e a mediocridade. Mas a sua ruptura como tradicionalismo e convencionalismo estéticos foi incompreendida por muitos.

Nesta hora, em que a civilização muda de rumo, em que se processa uma das maiores transformações sociais e espirituais, as palavras de Mário de Andrade apelam para os artistas pela socialização da sua arte: "*Acho que o artista, mesmo que queira, jamais deverá fazer uma arte desinteressada*".

Pereceu o mundo do primado do individual e surgiu um mundo novo, o do primado social. A arte hoje, mais do que nunca, não representa o indivíduo, mas sim a comunidade e, o artista, tornando-se o "homem social", deve procurar o que lhe é direito dentro da sociedade em que vive, porque é o construtor das bases sobre as quais se processa a evolução de um povo e da humanidade.

Daí a grande responsabilidade do artista no Brasil, num país novo, cuja identidade se encontra em organização étnica, na qual não deve constituir problema fundamental a formação de virtuosos e de valores individuais.

*"Arte legítima, eficaz, funcional e representativa"* exige Mário de Andrade do músico brasileiro, o que vale igualmente para o artista estrangeiro radicado vivendo neste país, o qual tem a obrigação de colaborar com a cultura nacional. Um trabalho que sirva à comunidade, levantando assim o nível coletivo, originando automaticamente os valores individuais.

*"O Brasil conta com alguns compositores de muito valor, mas a música brasileira vai pessimamente, por que não são os picos isolados que fazem a grandeza duma cordilheira. A Argentina, talvez o Chile (não conheço bem o Chile), mas garantidamente o México e o próprio Uruguai, não apresentam um músico da riqueza do Villa, ou do equilíbrio de Camargo Guarnieri; mas não tem dúvida que há uma música argentina, há uma música mexicana, muito mais permanentes, muito mais socialmente firmadas que a brasileira. Então, os Estados Unidos, nem se fala!... O que faz a música duma nação é um complexo de elementos: escolas, ensino, literatura, crítica, elementos de execução, orientação consciente e predeterminada de tudo; e também, exigentemente, um público. E também a impressão de músicas e as casas de execução musical... E o que o Brasil pode apresentar de útil e permanente em tudo isso? O Brasil tem, terá, uns cinco ou seis compositores comprovadamente de valor. Terá uns cinco ou seis virtuosos de piano comparáveis até aos virtuosos internacionais, mas... e o resto ?"*

Com estas palavras, o grande escritor desenha a situação da música brasileira, de que tão corajosamente se bate pela arte interessada e pela transformação da personalidade do artista, cujas energias devem estar postas unicamente a serviço de uma cultura comum.

E mais: Mário de Andrade exige que o músico abandone, como ideal, a preocupação exclusiva de beleza, de prazer desnecessário e *"principalmente essa intenção estúpida, pueril mesmo e desmoralizadora de criar obra-de-arte perfeítíssima e eterna"*. O artista moderno, adotando assim os princípios de arte-ação, chegará a ser um "trabalhador intelectual", cujo apostulado principal é servir a uma causa comum, sabendo que a sua arte é apenas a sublimação dos sentimentos e das idéias da coletividade. Sacrificando as suas supostas liberdades, as veleidades e pretensõesinhas pessoais, o artista deve colocar como cânone absoluto da sua

estética o princípio de utilidade. *"Toda arte brasileira de agora, que não se organizar diretamente do princípio de utilidade, mesmo a tal dos valores eternos, será vã, será diletante, será pedante e idealista"*.

Sem dúvida, a socialização do artista contribuirá decisivamente para a resolução de um problema que, desde o século passado, agravou-se seriamente: o afastamento do público da criação viva, e a missão entre a sociedade e o artista criador.

Desde o aparecimento do "grande homem" no sentido romântico, desde Beethoven, a música sempre mais se afasta do público, da sociedade, enquanto que na Idade Média existia uma relação estreita, profunda e de inspiração recíproca entre a produção musical daquela época e o público. Este afastamento da criação viva do público -causado pelo egocentrismo pernicioso e quase amoral, do qual sofreu grande parte da música do fim do século XIX e pelo forte atraso da educação musical-, chegou ao auge em princípios deste século e resultou numa isolação completa da música contemporânea.

Assim, o "grande homem" deve ser substituído pelo músico-artisano da idade média que trabalha com zelo e abnegação por uma causa que considera superior a sua pessoa e à sua arte. Creio, porém, que a socialização do músico, sem uma reforma do ensino musical, significaria um retrocesso, uma concessão a um público atrasado, de uma educação antiquada.

Os princípios de Rameau, baseados em conceitos estéticos passados, continuam sendo o fundamento do nosso ensino teórico musical, tendo eles recebido grandes embates à medida que progredia o romantismo, que se caracteriza por um tratamento harmônico cada vez mais livre. É a criação viva que gera a linguagem sonora de uma época e a teoria, a base do ensino, substitui apenas sua gramática. A expressão musical, porém, evoluiu; os conceitos do belo mudaram e a vontade criadora deu origem a uma nova linguagem musical; mas a gramática, e com ela o ensino, continua a linguagem do século XVIII.

Creio que somente a socialização do artista, com a reforma simultânea da educação musical, sob princípios modernos e atuais, permite uma aproximação do artista-criador com o público num alto nível artístico. A adaptação do compositor ao gosto popular, lançando mão de artifícios arcaicos ou superficiais, sem a renovação do ensino, produziria uma arte reacionária e atrasada, contrária à evolução natural da expressão musical e resultaria em retrocesso e estagnação.

A formação de uma verdadeira cultura depende, em primeiro lugar, da educação dos artistas e do público para o serviço à causa comum e às idéias da comunidade. Os sentimentos individuais e pessoais de um artista não contam, senão na medida em que tomam parte do patrimônio popular, das aspirações e dos problemas do povo. Não pode haver música sem ideologia. É esta uma verdade que se tarda a compreender.

Mas a educação da massa, num sentido moderno, é igualmente imperativa, afim de que o artista possa criar algo de novo, seguindo a lei da evolução, pois toda a arte está classificada de acordo com a teoria marxista dos valores e, segundo ela, a qualidade intrínseca de uma obra de arte depende de sua importância no progresso revolucionário da humanidade.

## COMENTÁRIO

Irresistível o comentário, ainda que soe tão lugar-comum: da "Nos Domínios Música" transpira a inquietude artística, intelectual e social de Koellreutter, marca registrada de sua presença ao longo de quase cinco décadas de Brasil. Mesmo para os que conhecem só a distância, em razão não só de contingências geográficas, mas sobretudo daquelas marcadas pela história e vivências que medeiam as gerações, não deixa de ser instigante pensar o universo de significações possíveis em um texto produzido há quase meio século. Koellreutter na história da música brasileira, Koellreutter fazendo esta mesma história, nós repensando a dialética passado-presente desta e de outras histórias.

"Leituras cruzadas" poderia bem ser o mote deste comentário, pois se "Nos Domínios da Música" se inter-textualiza com um dos set de crônicas de O Banquete<sup>(1)</sup>, intercepta também um outro texto, que parece ser uma das pontes entre os dois citados: o manifesto do Grupo Música Viva, de quem Koellreutter era o líder, no lançado Rio de Janeiro a 1º de novembro de 1946<sup>(2)</sup>. Esta palheta textual aponta para o entrelaçamento das "idéias e ideais" que em determinada conjuntura unem Koellreutter-Mário de Andrade e, escrevem um capítulo das discussões estéticas, ideológicas que interpelaram o sentido da criação musical no Brasil pós-1945. Discussões estas, é bom lembrar, advindas dos desdobres do Movimento Modernista dos anos 20, canalizadas para além dos círculos acadêmicos pelo espírito prosélito de Mário de Andrade e reinterpretadas por seus seguidores e

admiradores em confrontos públicos como foi o caso da polêmica sobre o dodecafonismo envolvendo Camargo Guarnieri e Koellreutter em 1950.

Ao reproduzir e comentar excertos de *O Banquete*, Koellreutter reafirma os princípios ideológicos andradianos a respeito da missão do artista na sociedade, da arte interessada e social, o que leva a pensar em uma forma de sustentação das posições expressas no manifesto do *Música Viva* (ainda a época que deste artigo o grupo talvez já estivesse desfeito), com o aval póstumo da grande figura do intelectual paulista.

Inventariando de forma rapsódica os pontos levantados em "Nos Domínios da Música", chama atenção a questão da contraposição do social coletivo ao individualismo romântico, enquanto meta a ser adotada no campo musical no Brasil. A concepção utilitária da arte, o seu caráter funcional e coletivo na sociedade, são pontos de convergência com a proposta andradiana de "arte-ação" e arte baseada no "princípio da utilidade" (Koellreutter, p.46), expressões citadas no Manifesto de 1946 juntamente com outras idéias expostas no texto original de *O Banquete* <sup>(3)</sup>:

"Musica Viva', adotando os princípios de arte-ação, abandona como ideal a preocupação exclusiva de beleza; pois toda a arte de nossa época não organizada diretamente sobre o princípio da utilidade será é desligada do real".

Os ideais socialistas de ambos autores perpassam as críticas em comum ao virtuosismo musical, às deficiências e inadequações do ensino musical no país, aparecem na defesa de uma educação artística e ideológica do povo e a missão do músico de trabalhar para este objetivo. Apesar destas ressonâncias com o pensamento andradiano, a leitura de Koellreutter silencia, pelo menos neste contexto, os postulados nacionalistas na criação musical brasileira tão fortemente defendidos desde o *Ensaio sobre a Música Brasileira* (1928) e mais uma vez objeto de "exposição de motivos" em *O Banquete*. Mas isto seria tema para um outro tear da história com estes personagens.

#### NOTAS:

1) *O Banquete*, espécie de crônica alegórica e crítica das relações entre arte, sociedade e política na capital paulista dos anos 40, foi publicado em vários capítulos no jornal *Folha da Manhã*. As citações de Koellreutter provém da série "Vatapá - A música brasileira tal como está na composição. Como compor música brasileira" publicada entre novembro de 1944 e janeiro de 1945, pouco antes da morte de Mário de Andrade, ocorrida em fevereiro daquele ano. Um estudo e edição

crítica de toda a série foi preparada por Jorge Coli e Luiz C.S. Dantas (Ver: O Banquete. São Paulo:Duas Cidades, 1977).

2) Publicado na *Revista Música Viva*, nº 12, 1946.

3) Ver na edição crítica (op.cit.,1977),p.128ep.130.

**Maria Elizabeth Lucas**, Etnomusicóloga e Professora do Instituto de Artes/Departamento de Música/UFRGS.

Disponível em: <[http://www.atravez.org.br/ceem\\_6/dominio\\_musica\\_1.htm](http://www.atravez.org.br/ceem_6/dominio_musica_1.htm)>.

Acesso em: 13 jan. 2012.

## NOS DOMÍNIOS DA MÚSICA

a propósito de "O Banquete", de Mário de Andrade

(II)

H.J.Koellreutter

Exemplar datilografado com alterações manuscritas do autor (05p.).  
Publicado na revista: Leitura, 04/1945.

*"O Brasil está em frente do seu futuro. O estado das artes musicais, plásticas, arquitetônicas mesmo (o mesmo, como linguagem, as literárias) no Brasil, não é primitivista, por Primitivismo escola de arte, ou primitivismo diletante de blasés europeus... Os artistas brasileiros são primitivos: mas são 'necessariamente' primitivos, como filhos duma nacionalidade que se afirma e de um tempo que está apenas principiando. Neste sentido é que toda a arte americana é primitiva, mesmo a dos Estados Unidos".*

Com estas palavras Mário de Andrade, em O Banquete, refere-se, não só à situação da música brasileira, mas também à situação espiritual de toda a nossa geração.

O verdadeiro artista brasileiro é primitivo sim, mas não só ele. Toda verdadeira arte de nossa época será primitiva por ser um princípio, a expressão de uma nova sociedade.

Em fins do século XIX (1889 é o ano da composição de **Don Juan** de Ricardo Strauss e da Primeira Sinfonia de Mahler), o romantismo chega ao seu termo, este movimento de expansão destinado a esgotar-se. **Tristão e Isolda** é a sua máxima expressão. A expressão psicológica causa uma última sub-utilização dos elementos musicais: da melodia, do ritmo, da forma e a harmonia chega à conseqüente dissolução das suas funções tonais pelo cromatismo.

Domina na criação dos últimos decênios do século XIX a tendência para o monumental dos meios sonoros. Esgotados os recursos expressivos da linguagem tradicional, o músico se refugia no "grandioso" e no "sobre-humano" sucumbindo sob o peso das formas "cíclicas".

Ainda em 1908, Mahler escreve a sua Oitava Sinfonia, que se enquadra, em seus três últimos movimentos, nos moldes do oratório -exigindo grandes massas de executantes-, é denominada **Sinfonia dos Mil**.

Richard Strauss procura novos meios de expressão na técnica virtuosística de orquestração, levando ao apogeu o tipo de poema sinfônico lisztiano. **Salomé** e

**Electra** são caracterizadas pela excessiva acumulação de dissonâncias românticas e pelas proporções gigantescas dos meios sonoros.

Mesmo as primeiras obras de Arnold Schoenberg, o grande revolucionário, cuja obra construirá o ponto de partida para o novo estilo, encontram-se ainda dentro do espírito novecentista: O sexteto de cordas **Noite Transfigurada** (1899), o poema sinfônico **Pelleas et Mélisande** (1905), o **Primeiro Quarteto de Cordas em Mi Menor** (1907) e os **Gürre-lieder** (1911). Nestes últimos, cuja partitura contém trechos compostos a 48 vozes, Schoenberg dilata a expressão musical ao *non plus ultra* e chega a uma super-polifonia empregando um melodismo de intervalos excessivos, cromatismo e enarmonia refinados, um narrador, cinco solistas, três coros masculinos a 4 vozes, um coro misto a 8 vozes e uma orquestra monumental. O compositor do fim do século passado trabalha com um uso excessivo de material, empregando elementos demasiadamente conhecidos, gastos e até vulgarizados, como o demonstra uma grande parte das obras de Gustav Mahler, por exemplo. O artista se esqueceu, que a maior arte consiste num máximo de expressão por um mínimo de meios.

Forças dissolventes e um turbilhão de idéias confusas chegam ao seu ponto mais crítico, entrando assim definitivamente em decomposição o romantismo e, com ele, toda uma grande tradição artística. As duas grandes guerras mundiais marcam uma época de transição e de transformação. Encontramo-nos novamente num princípio, no limiar de uma nova época da História e de uma nova cultura. Enquanto a cultura europeia se acha em franca decadência e os expoentes mais representativos do velho continente são obrigados a viver no exílio, a cultura americana está principiando, atingindo personalidade e coerência.

A arte desta época, na madrugada de uma nova cultura é caracterizada por um fenômeno universal de renovação de valores e meios artísticos, um novo primitivismo.

Já em princípios deste século -no *Sacre du printemps* com suas sonoridades descarnadas e seus ritmos elementares, em **Wozzek** e **Pierrot Lunaire**- ansiando crescer e expandir-se dentro de uma nova organização formal, irrompem forças elementares que anunciam uma era primitivista.

Em 1918 Stravinsky escreve a **História do Soldado**, onde a orientação estética é típica da nova concepção. A "orquestra" consiste de um clarinete, de um fagote, um pistão, um trombone, um violino, um contrabaixo e percussão. Dez anos depois da

criação da **Sinfonia dos Mil**, a estrutura musical da **História do Soldado** apresenta um máximo de concentração, e a música se compõe de uma série de pequenas peças individuais, organizadas em forma de suíte. Acabaram-se as formas gigantescas: A primeira audição da **História do Soldado** de Stravinsky, a 28 de setembro de 1918, sob a direção de Ansermet, em Lausanne, pode ser considerada um símbolo para o novo ideal criador.

O primitivismo na arte aparece assim como consequência lógica na evolução da expressão musical, e só ele pode ser construtivo e constituir a base de uma nova cultura. O artista de nossa época só contribuirá para a renovação tendo a coragem de ser simples e primitivo.

E realmente, a arte dos novos, dos pioneiros do novo estilo, alheia a preconceitos e doutrinas -esta música que não pretende ser outra coisa senão música, a expressão dos pensamentos de uma nova sociedade-, é primitiva na sua elementar simplicidade. Chamam as suas obras simplesmente "**Música**", "**Peça**" e exteriorizam já assim sua atitude espiritual. Não têm a obsessão do belo. Pretendem ser unicamente sinceros, verdadeiros. A eles pertence o futuro e são eles que construirão o novo mundo.

## COMENTÁRIO

### **Nada é mais simples: somos Primitivos!**

Numa época em que, na arte, buscava-se saídas para as questões da e conflitos cultura romântica, as feiras internacionais na Europa colocavam em evidência a diversidade cultural da humanidade. Pelos olhos de músicos de formação europeia pôde-se apreciar, mais de perto, a simplicidade que a opulência melódica, harmônica e orquestral do romantismo parecia ignorar.

A arte primitivista do início do século XX é freqüentemente exemplificada pela recorrência das linhas angulosas e sucintas das máscaras africanas nas telas e cerâmica de Picasso, pelas cores chapadas e simplificação de planos nas telas taitianas de Paul Gauguin, nos ritmos tribais de uma Rússia imaginária na Sagração da Primavera de Stravinsky.

Apesar da orquestração monumental, Stravinsky aponta, na Sagração da Primavera, para uma nova direção na música: a emancipação do ritmo enquanto objeto sonoro autônomo. Esse aspecto em Stravinsky se desdobrou, dentro da associação

primitivo= primeiro, aqui apresentada por Koellreutter, em novos principiares. Alguns exemplos são a valorização dos instrumentos de percussão na paleta orquestral de Varése e, mais tarde, a ampliação do conceito de som musical na música concreta. Nos dois casos, buscou-se uma valorização rítmico-timbrística em detrimento da decantada abordagem melódico-harmônica.

A genialidade de Stravinsky, já dentro da economia claudicante do entre-Guerras voltou, a simplificar a música com os sete instrumentos e peças curtas da História do Soldado, onde reduz a orquestra em número, mas não em recursos expressivos. A simplicidade primitiva na História do Soldado também coloca lado a lado ritmos populares antigos - a valsa e marcha européias -e novos- o ragtime e o tango das Américas.

"O Brasil está em frente do seu futuro (...)" pois "O verdadeiro artista brasileiro e primitivo (...)". Koellreutter, revisitando Mário de Andrade, exorciza a sensação de que, por sermos primitivos, somos atrasados. Não, podemos ser primeiros, ao dizer que, numa época quando se pergunta sobre o futuro da música brasileira, que os caminhos podem ser muitos, mas sua essência estará sempre na simplicidade.

**Fausto Borém de Oliveira**, Contrabaixista e Professor da Escola de Música/UFMG.

Disponível em: <[http://www.atravez.org.br/ceem\\_6/dominio\\_musica\\_2.htm](http://www.atravez.org.br/ceem_6/dominio_musica_2.htm)>.

Acesso em: 13 jan. 2012.

## **NOS DOMÍNIOS DA MÚSICA**

*a propósito de "O Banquete", de Mário de Andrade*

(III)

H.J.Koellreutter

Exemplar datilografado com alterações manuscritas do autor (05p.).

Publicado na revista: *Leitura*, 05/1945.

Dentro desse primitivismo natural do Brasil em face do seu futuro, a música brasileira -no conceito de Mário de Andrade-, tem de ser brasileira. Um nacional de vontade e de procura. Nacional que digere o folclore, e um nacional que digere as tendências e pesquisas universais, por que o Brasil é atual e não uma entidade fixada no tempo, e "*por se tratar sempre de arte erudita que, por definição, acolhe o internacional*".

Mário de Andrade refere-se ao nacionalismo substancial, que não constitui um fim, mas apenas um estágio. Em seguida, o grande escritor brasileiro denuncia a deficiência da nossa crítica musical, a qual considera totalmente vesga: *"pedante, ensimesmado, partidária, incapaz de assumir qualquer orientação normativa: gratuita, incapaz de qualquer compreensão pragmática do seu papel educativo e da sua função nacional"*.

O crítico que apenas elogia ou critica, perdeu, em nossa época, o direito de existência. O crítico musical moderno -intermediário entre o artista e o público-, tem uma missão muito mais alta, uma das mais importantes na vida cultural de um povo, uma função social: a de julgar e de orientar as relações entre o homem e a música, entre música e sociedade, dedicando-se inteiramente ao efeito vital da obra, precisa, ao mesmo tempo, mobilizar todas as forças espirituais ativas para poder compreender e julgar forma, conteúdo e valor da composição e também da interpretação. A crítica da ópera exige ainda experiências e conhecimentos dos especiais problemas musicais em relação ao teatro, ao canto e à arte de apresentação, de problemas acústicos e óticos.

Conceitos superficiais e diletantes, como sempre aparecem na imprensa, desorientam o público e constituem um sério perigo para o desenvolvimento cultural de um país. Assim lemos sobre as magníficas sinfonias de Brahms a seguinte frase: *"As suas sinfonias são de mau germanismo megalomaniaco e vazio"*. Ou sobre uma obra-prima da música contemporânea de um dos maiores compositores da atualidade, frases que denunciam a má vontade do crítico em face da música contemporânea e afastam o público brasileiro da criação nova: *"Nenhum acorde tonal, mas, sim coisas que parecem meros agregados harmônicos; nenhum desenho sobre o velho e repusante tear da melodia quadrada e orgânica; nenhuma repetição dos períodos anteriores; nenhum desenvolvimento, no sentido tradicional. Cada compasso encerra uma novidade... decepcionante. O ouvido não encontra pontos de apoio e referência. Terminada a execução, o espírito, fatigado pela incessante renovação do esforço de atenção, recusa-se a recompor a arquitetônica geral da peça"*.

E confundindo o atonalismo com a técnica dos 12 sons, técnica de composição criada por Schoenberg, o crítico lança a confusão entre o público que pede esclarecimento e explicação dos múltiplos problemas da música moderna e da nova linguagem sonora. O cronista continua escrevendo sobre a obra não escrita na

técnica dos 12 sons e cujo autor nunca aderiu à técnica Schoenberguiana. *"A técnica dos 12 sons está ainda, parece-me, no período da conquista do 'material'; a música atonal no seu período técnico, e dentro de preocupação que se diria, como em arquitetura moderna, funcional. O que é evidente é a intenção cuidadosa, minuciosa de não chegar a nenhuma consonância, e sobretudo (salvo no caso de inevitáveis probabilidades...), a qualquer aproximação do sistema harmônico. E a época do ortodoxismo a todo custo; a época heróica. Pena é que, visualmente, aquilo tudo seja tão parecido com música tonal... O ouvido, porém, afirma que música não é arte cerebrina, mas som"*.

*"Este pianista não é escravo de nenhum 'estilo'. Não esperem das suas interpretações a obediência passiva a essa praxe infecciosa que se denomina o estilo de Beethoven -e que deturpa Beethoven, tornando-o massudo e soporífero-, que infantiliza Mozart fazendo-o arquiteto de ninharias sensboronas"*, lê-se numa crítica sobre um célebre pianista, crítica que não hesita em negar os eternos fundamentos da estética e da interpretação.

Um crítico pretendendo provar que a Sinfonia Pastoral de Beethoven não deve ser considerada descritiva, argumentou que o compositor, se já estava surdo, não podia imitar o gorjeio dos pássaros no segundo tempo da sinfonia.

Disponível em: <[http://www.atravez.org.br/ceem\\_6/dominio\\_musica\\_3.htm](http://www.atravez.org.br/ceem_6/dominio_musica_3.htm)>

Acesso em: 13 jan. 2012.

## **NOS DOMÍNIOS DA MÚSICA**

*a propósito de "O Banquete", de Mário de Andrade*

(IV)

H.J.Koellreutter

Exemplar datilografado com alterações manuscritas do autor (05p.).  
Publicado na revista: *Leitura*, 06/1945.

Essencial para a educação do público é a organização dos programas. Estes são geralmente de uma indiferença cultural irremissível. A rotina, a monotonia, e, principalmente, os interesses financeiros em jogo pelo sucesso público e fácil triunfo, dominam inteiramente. Desculpam-se os virtuosos, regentes e conjuntos de câmara, afirmando que as obras de Beethoven, Chopin, etc, são as que possuem maiores valores estéticos. Mas, em verdade, não estão se preocupando muito com estes, aos quais, na maioria das vezes, desconhecem.

A preocupação dos intérpretes é de si mesmo, do seu sucesso, pois Beethoven e Chopin já são conhecidos pelo público, compreendidos e aplaudidos... Há de considerar também a... preguiça de estudar e interpretar. Porque Béla Bartók, Hindemith, Schoenberg ou Stravinsky, exigem muito mais conhecimento técnico de música e muito mais esforço. Não que um Beethoven seja mais fácil que um Schoenberg. Mas é que a linguagem sonora de um Stravinsky ou de um Schoenberg é nova e, portanto, problemática para o intérprete, educado na música dos séculos XVIII e XIX. Uma obra de concepção nova pode ser destruída, ao passo que nem um Beethoven, nem um Haydn podem ser destruídos, mesmo numa interpretação medíocre. E isso porque o público já escuta de cor.

Um programa de conteúdo exageradamente variado, composto de obras de toda espécie, as quais não têm nenhuma relação entre si, é, sem dúvida, uma prova de falta de cultura, da mesma forma como é a colocação arbitrária de determinados objetos de arte num museu.

Kakuse Okakura, no seu belo "Livro de Chá", descreve magnificamente como os chineses organizam a arquitetura anterior das suas residências, concebendo uma determinada obra de arte como ponto central, cujo efeito não deve ser prejudicado por nenhum outro objeto.

Assim, também, cada composição tem a sua vida própria, não suportando a vizinhança de obras que não pertençam ao mesmo círculo estilístico. Por isso, os

programas de estilo são os mais artísticos e mais educativos. Eles encerram características comuns a determinadas criações individuais. Poderão ser organizados por estilos nacionais -com as características de um país ou de uma raça-, ou por estilos históricos -as características comuns a todas as obras de uma certa época.

Programas que demonstram uma evolução de estilo ou de expressão -assim, por exemplo, um concerto sinfônico, com uma sinfonia do "clássico" Beethoven, uma obra de Brahms, romântico de tendências classicistas, a Sinfonia em Dó do neoclassicista Stravinsky-, ou programas de obras contrastantes, bem inteligentemente selecionadas, também são de alto valor para a educação do público.

A organização cronológica, em que as peças "modernas"-geralmente não passam de Debussy e Ravel e do compositor nacional, se obrigatório-, encontram-se no fim do programa, não garantem uma realização de valor estético.

Um programa intercalando um autor contemporâneo de tendências classicistas entre obras clássicas, por exemplo, demonstra muito mais unidade artística de que a simples ordem cronológica de composições esteticamente variadas.

O programa é o cartão de visita de um artista, demonstrando sua cultura, sua atitude espiritual e estética.

A ausência de obras de compositores do continente latino-americano ou norte americano chama a atenção de quem se interessa sinceramente pela evolução cultural destes continentes.

No Brasil, a música brasileira é executada apenas por obediência à uma lei contraproducente, "patrioteira" mas sem sentido nacionalizador. Para a música norte-americana, chilena, argentina, mexicana, porém, não existe lei nenhuma, e assim os compositores destes países -em parte músicos de renome mundial-, ficarão eternamente desconhecidos.

O desinteresse pela evolução cultural do continente e do Brasil, em particular, por parte dos virtuosos e regentes, é alarmante.

Em lugar de executar a Primeira Sinfonia de um Camargo Guarnieri ou um dos grandes Choros de um Villa-Lobos, o regente pede uma peça pequena, bem curta, fácil, para que não lhe dê trabalho, a qual ele possa decorar logo e, portanto, esquecer mais depressa ainda. Sobre este problema, Mário de Andrade escreveu em "O Banquete":

*"Depois de obras célebres e de longa minutagem, que tomam as duas primeiras partes do concerto, vem uma terceira parte, composta de obras menores, mas de brilho grande e sucesso garantido. E é no meio dessa brilhação da terceira parte que se imiscui, metediça e desavergonhada, uma berceuse, uma modinha, uma ciranda, um ponteio de compositor brasileiro, pecinha bem pequenininha, ordinária: meio minuto apenas de miséria tímida, só e exclusivamente sujando a pompa espertalhona do programa. Pois é em obediência a uma lei brasileira que se consegue semelhante desprestígio do Brasil. Não é que essas coisas não adiantem nada à música brasileira; e pior é que a prejudicam, a destroçam. Se incute no próprio público, com amostras clamorosas, a pobreza, a inferioridade, a feiúra das músicas e dos compositores do seu próprio país. Nasce um complexo de inferioridade justo, justificado, provado que vai prejudicar qualquer isenção futura de julgamento, mesmo de obras importantes e de grande valor. E por causa disso, esse mesmo público, quando vê no anúncio dum concerto uma obra grande brasileira, que toma toda uma parte do programa, se lembrando daquela obrinha suja, besta, infecta, que até lhe deu vergonha, no concerto passado, foge do concerto novo, convencido da porcaria que vai ouvir".*

Eis a verdade pura sobre essa parte, vitalmente decisiva para a educação do público e a evolução cultural de um país.

#### NOTICIÁRIO:

Foi executada, em Moscou, pela primeira vez, a nova ópera de Prokofiev intitulada "Guerra e Paz".

A Sinfonia nº 1 do compositor tcheco Bohuslav Martinú foi, pela primeira vez, executada na Europa, pela Orquestra Sinfônica, em Genebra, sob a direção de Ernest Ansermet.

O jovem compositor uruguaio Tosar Errecart, foi apresentado pelo grupo "MúsicaViva", na PRA 2, Rádio do Ministério da Educação e Saúde, como intérprete das suas próprias obras.

No primeiro e segundo concertos de uma série de recitais dedicados à criação deste continente e organizados pela Escola Nacional de Música e pelo Instituto Interamericano de Musicologia, foram estreadas obras de Rey Harris, Shepherd, Jacobo Fischer, Domingo Santa Cruz, Fençe, Everett Helm e Camargo Guarnieri.

## COMENTÁRIO

O alvo da crítica de Koellreutter é, aqui, mais especificamente, o caráter rotineiro e estilisticamente indiferente dos programas de concertos, em sua maior parte organizados segundo o mero critério do aplauso garantido, do sucesso fácil, do êxito de bilheteria. Oferecendo ao público apenas o que ele já "escuta de cor", tais programas, em lugar de educá-lo, simplesmente homologam seus hábitos auditivos. Uma educação musical enrijecida e anacrônica, estruturada em função do "culto" do já consagrado, colabora para tal estado de coisas, formando executantes acríticos, acomodados e despreparados para reagir positivamente diante de linguagens inusitadas, que requerem especial esforço interpretativo e, conseqüentemente, abalam sua "preguiça de estudar e interpretar".

A partir desse delineamento crítico inicial, o autor defende o alto valor artístico e educativo dos programas organizados em torno de um eixo estilístico comum, que não se restrinjam apenas ao tradicional, mas incluam também as novas linguagens e, além disso, divulguem a produção musical de nosso continente, geralmente relegada a um plano secundário.

O enraizamento modernista do discurso de Koellreutter é bem evidente: o "novo", o "original", o ideal de "progresso", a crença na possibilidade de melhora do ser humano, são, para ele, valores determinantes. E, naturalmente, isso suscita questionamentos, sobretudo se considerado do estrito ponto de vista "pós-modernista", que aponta a "crise" não só das categorias acima mencionadas como também de outros conceitos implícitos na argumentação do autor: "história" como curso unitário das vicissitudes humanas (com todos os seus corolários: "progresso", "superação", "homogeneidade de um período", continuidade estilística" e assim por diante). Em relação a essa ótica "pós-moderna", tornam-se especialmente problemáticas as teses de uma necessária organização cronológica e estilística dos programas, com fins educativos (se não existe uma história única, não existe progresso, sendo ilusório pensar em um plano de melhora, de educação do público), e de que programas diversificados, compostos de peças estilisticamente heterogêneas, constituem, "sem dúvida, uma prova de falta de cultura". Certamente existem casos em que se pode falar de "*pastiche*" ou de ausência de perspectiva cultural, mas é preciso ter em conta que, nas últimas décadas, o ecletismo, o pluralismo, a falta de unidade, a incoerência, passaram a apresentar uma outra

possibilidade significativa, explicando-se muitas vezes, não como indícios de uma indiferença cultural, mas de uma postura consciente de crítica "desconstrucionista" contra a autoridade do sentido, contra a existência de um *telos* e de um significado central e a favor de um fluxo contínuo de valores e de uma semiose ilimitada.

Entretanto, para medir o alcance e a atualidade das considerações de Koellreutter, é preciso deixar entre parênteses o plano da estrita guerra entre "modernistas" e "pós-modernistas" e verificar a pertinência de suas observações em relação ao nosso contexto, atentando especialmente à atmosfera acrítica e repetitiva que ainda vigora em nossas práticas musicais. É diante da persistência da falta de perspectiva cultural, do conformismo, da alienação no passado, que o modernismo de Koellreutter ganha força e atualidade, conservando-se as suas denúncias sempre vivas e fecundas para uma reflexão.

**Sandra Neves Abdo**, Filósofa e Professora da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas/UFMG.

Disponível em: <[http://www.atravez.org.br/ceem\\_6/dominio\\_musica\\_4.htm](http://www.atravez.org.br/ceem_6/dominio_musica_4.htm)>.

Acesso em: 13 jan. 2012.

## **NOS DOMÍNIOS DA MÚSICA**

*a propósito de "O Banquete", de Mário de Andrade*

*(Conclusão)*

H.J.Koellreutter

Exemplar datilografado com alterações manuscritas do autor (05p.).  
Publicado na revista: *Leitura*, 07/1945.

Pouco fala Mário de Andrade sobre o ensino musical, talvez o problema mais sério que enfrenta o Brasil no terreno da música. Mário de Andrade considera o ensino musical do Brasil "não só paupérrimo, mas principalmente errado, antiquado, ignorante, que só não é nulo porque é prejudicial, por incompleto, incompetente e desnacionalizador".

Sim, a orientação do nosso mesmo ensino musical é, atrasadíssima, anacrônica, é numa palavra -deslocada do nosso tempo. Neste momento, não deve constituir problema fundamental a formação de virtuosos, malabaristas de instrumentos musicais, mas sim a formação de artistas com verdadeira cultura que possam, integrados no ritmo da época, vir a ser úteis ao povo como artistas conscientes de sua missão na sociedade. Há, neste momento, maior precisão de educar professores que virtuosos. Estes surgirão automaticamente num ambiente de cultura mais elevada.

Faltam, para muitos instrumentos professores que devem ser contratados no estrangeiro a fim de que formem especialistas e professores nacionais. A organização de cursos de iniciação musical no gênero dos cursos de Liddy Chiafarelli e Geni Marcondes e a educação rítmica, constituem fatores fundamentais para um ensino moderno e para a preparação da mocidade, do público e dos artistas do futuro.

Surge, no ensino musical propriamente dito, a necessidade de substituir o ensino do antigo baixo cifrado, que servia de fundamento para uma linguagem sonora de duzentos anos atrás, por um sistema harmônico mais amplo: a harmonia funcional. Esta, compreende todos os complexos harmônicos do sistema tonal e corresponde, não somente à produção que se baseou no baixo cifrado, mas também à criação do século passado.

O ensino de regras teóricas, doutrinárias e acadêmicas -prejudiciais à criação artística deve ser substituído por um ensino tolerante que estimule e anime a

vontade criadora. Ensino este, baseado na acústica e não em antigos princípios estéticos que constantemente mudam. Como a arquitetura, também a construção musical é baseada nas ciências exatas, fornecedoras de leis, as quais garantem a homogeneidade e o equilíbrio da construção musical. Quinta e oitavas paralelas não são critério, mas sim apenas restos de um sistema de regras motivado por determinados conceitos estéticos! Somente as leis, baseadas nas ciências, na acústica, têm valor duradouro para todos os estilos e possibilitam um julgamento seguro e objetivo da obra musical.

O antigo sistema de se ensinar em separado a harmonia e o contraponto precisa ser modificado e substituído por um sistema que permita ao aluno uma profunda compreensão da arquitetura musical e da compensação do elemento melódico horizontal pelo harmônico-vertical e vice versa.

O estudo do folclore ainda é pouco explorado no ensino musical. Aproveita-se geralmente o material folclórico, ambientando-se melodias populares por processos harmônicos franceses ou alemães, mas não se penetra no fundo do *melos* e não se chega às fontes primitivas do verdadeiro folclore musical. Deve-se estudar e assimilar a *essência* destes elementos para criar algo de realmente novo e original, sem consideração a formas e convenções, se for necessário.

O estudo da estética deve tornar-se obrigatório assim como o de outras matérias complementares, mesmo o daquelas que não estejam diretamente ligadas à música como: literatura, artes plásticas, filosofia, matemática, física etc., matérias essas indispensáveis à formação do artista moderno e construtoras de um nível artístico mais alto.

Recomenda-se a realização de cursos de verão, fora da cidade, durante os quais os estudantes participantes terão oportunidade de ouvir conferências sobre pintura, literatura, filosofia, sociologia etc. estudando, ao mesmo tempo, as matérias principais de seu aprendizado musical e se associando belamente em atividades coletivas como: conjuntos instrumentais e canto orfeônico. Atividades esportivas trarão a necessária compensação para o esforço intelectual.

Deste modo, os jovens aprenderão a integrar-se com a vida social, a servir a um todo e deixarão o individualismo, tão prejudicial ao desenvolvimento cultural no Brasil.

O ante-projeto da reforma do ensino musical no Brasil promete uma mudança radical e uma orientação moderna e progressista. Será ela o acontecimento musical mais importante deste ano.

Não nos preocupemos com a imortalidade, mas sim com o estudo, o trabalho e a produção artística!

#### NOTICIÁRIO

A Orquestra Sinfônica de Boston sob a regência de Serge Koussevitsky executou "*Tema e Variações*" de Arnold Schoenberg.

A Orquestra Sinfônica da "Eastman School of Music" em Rochester realizou um Festival incluindo no programa o número "*Brasileiro*" com música de Camargo Guarnieri.

Foi executada na "*Agrupacion de la Nueva Musica*" em Buenos Aires a *Sonata* para flauta e clarinete do compositor brasileiro Guerra Peixe.

O compositor inglês Vaughan Williams escreveu, por encomendada da "British Broadcasting Company", uma antífona a ser cantada para comemorar a vitória dos Aliados, intitulada "*Ação de graças pela vitória*", para soprano solo, coro misto, coro infantil, orquestra e órgão.

Alfredo Casella terminou a composição de uma "*Missa Solene*" pela Paz.

O compositor Aram Khatchaturian escreveu na Fazenda dos Compositores, na Rússia Soviética, o Hino Nacional Armênio.

A nova estação de rádio da Prefeitura do Distrito Federal, PRD 5 foi inaugurada pela *Sonata* para flauta e piano do jovem compositor brasileiro Claudio Santoro cuja "*Música Concertante*", para piano e orquestra será executada, em primeira audição pelo pianista chileno Claudio Arrau nos Estados Unidos.

**Sergio Prokofiev**, prêmio Stalin deste ano, compôs um novo bailado: "*Zabrushka*", tendo por argumento um conto popular.

Disponível em: <[http://www.atravez.org.br/ceem\\_6/dominio\\_musica\\_5.htm](http://www.atravez.org.br/ceem_6/dominio_musica_5.htm)>

Acesso em: 13 jan. 2012.

## ANEXO E

Manifesto 1946

Declaração de princípios

A música, traduzindo idéias e sentimentos na linguagem dos sons, é um meio de expressão; portanto, produto da vida social.

A arte musical - como todas as outras artes - aparece como super-estrutura de um regime cuja estrutura é de natureza puramente material.

A arte musical é o reflexo do essencial na realidade.

A produção intelectual, servindo-se dos meios de expressão artística, é função da produção material e sujeita, portanto, como esta, a uma constante transformação, à lei da evolução.

Música é movimento.

Música é vida.

"MÚSICA VIVA", compreendendo este fato combate pela música que revela o eternamente novo, isto é: por uma arte musical que seja a expressão real da época e da sociedade.

"MÚSICA VIVA" refuta a assim chamada arte académica, negação da própria arte.

"MÚSICA VIVA", baseada nesse princípio fundamental, apóia tudo o que favorece o nascimento e crescimento do novo, escolhendo a revolução e repelindo a reacção.

"MÚSICA VIVA", compreendendo que o artista é produto do meio e que a arte só pode florescer quando as forças produtivas tiverem atingido um certo nível de desenvolvimento, apoiará qualquer iniciativa em prol de uma educação não somente artística, como também ideológica; pois, não ha arte sem ideologia.

"MÚSICA VIVA", compreendendo que a técnica da música e da construção musical depende da técnica da produção material, propõe a substituição do ensino teórico-musical baseado em preconceitos estéticos tidos como dogmas, por um ensino científico baseado em estudos e pesquisas das leis acústicas, e apoiará as iniciativas que favoreçam a utilização artística dos instrumentos rádio-eléctricos.

"MÚSICA VIVA" estimulará a criação de novas formas musicais que correspondam às idéias novas, expressas numa linguagem musical contrapontístico-harmônica e baseada num cromatismo diatônico.

"MÚSICA VIVA" repele, entretanto, o formalismo, isto é: a arte na qual a forma se converte em autônoma; pois, a forma da obra de arte autêntica corresponde ao conteúdo nela representado.

"MÚSICA VIVA", compreendendo que a tendência "arte pela arte" surge num terreno de desacordo insolúvel com o meio social, bate-se pela concepção utilitária da arte, isto é, a tendência de conceder às obras artísticas a significação que lhes compete em relação ao desenvolvimento social e a super-estrutura dela.

"MÚSICA VIVA", adotando os princípios de arte-ação, abandona como ideal a preocupação exclusiva de beleza; pois, toda a arte de nossa época não organizada diretamente sobre o princípio da utilidade será desligada do real.

"MÚSICA VIVA" acredita no poder da música como linguagem substancial, como estágio na evolução artística de um povo, combate, por outro lado, o falso nacionalismo em música, isto é: aquele que exalta sentimentos de superioridade nacionalista na sua essência e estimula as tendências egocêntricas e individualistas que separam os homens, originando forças disruptivas.

"MÚSICA VIVA" acredita na função socializadora da música que é a de unir os homens, humanizando-os e universalizando-os.

"MÚSICA VIVA", compreendendo a importância social e artística da música popular, apoiará qualquer iniciativa no sentido de desenvolver e estimular a criação e divulgação da boa música popular, combatendo a produção de obras prejudiciais à educação artístico-social do povo.

"MÚSICA VIVA", compreendendo que o desenvolvimento das artes depende também da cooperação entre os artistas e das organizações profissionais, e compreendendo que a arte somente poderá florescer quando o nível artístico coletivo tiver atingido um determinado grau de evolução, apoiará todas as iniciativas tendentes a estimular a colaboração artístico-profissional e a favorecer o estado de sensibilidade e a capacidade de coordenação do meio.

Consciente da missão da arte contemporânea em face da sociedade humana, o grupo "MÚSICA VIVA", acompanha o presente no seu caminho de descoberta e de conquista, lutando pelas idéias novas de um mundo novo, crendo na força criadora do espírito humano e na arte do futuro.

1º de novembro de 1946.

Heitor Alimonda, Egídio de Castro e Silva, Guerra Peixe, Eunice Katunda, Hans-Joachim Koellreutter, Edino Krieger, Gení Marcondes, Santino Parpinelli, Cláudio Santoro.

KATER, Carlos. **Música viva e H. J. Koellreutter**: movimentos em direção à modernidade. São Paulo: Musa Editora: Atravez, 2001. p. 63.

Disponível em: <<http://www.latinoamerica-musica.net/historia/manifestos/2-po.html>>.

Acesso em: 13 jan. 2012.