

André Acastro Egg

**O DEBATE NO CAMPO DO NACIONALISMO MUSICAL NO BRASIL DOS ANOS 1940 E 1950: O  
COMPOSITOR GUERRA PEIXE**

Dissertação de Mestrado apresentada ao curso de Pós-Graduação em História, do Departamento de História, do Setor de Ciências Humanas Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em História.

Orientador: Prof. Dr. Marcos Napolitano

Curitiba, 2004



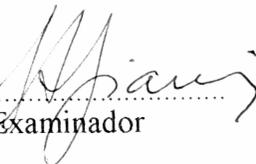
**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ**  
**SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES**  
COORDENAÇÃO DOS CURSOS DE PÓS GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA  
Rua General Carneiro, 460 6º andar fone 360-5086 FAX 264-2791

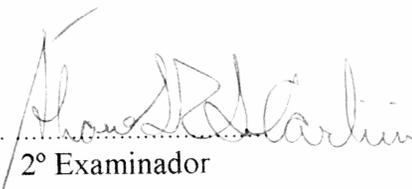
## PARECER

Os Membros da Comissão Examinadora designados pelo Colegiado dos Cursos de Pós-Graduação em História para realizar a arguição da Dissertação do candidato André Acastro Egg sob o título “O Debate no Campo do Nacionalismo Musical no Brasil (Anos 40 e 50): o compositor Guerra Peixe” para obtenção do grau de **Mestre em História**, após haver realizado a atribuição de notas são de Parecer pela ~~reprovação~~ sendo-lhe conferidos os créditos previstos na regulamentação dos Cursos de Pós-Graduação em História, completando assim todos os requisitos necessários para receber o grau de **Mestre**.

Curitiba, 21 de setembro de 2004

Prof. Dr.   
Presidente

Prof. Dr.   
1º Examinador

Prof. Dr.   
2º Examinador

## RESUMO

Este trabalho estuda as mudanças ocorridas no nacionalismo musical no Brasil dos anos 1940 e 1950. Procura demonstrar como, a partir do início dos anos 1940, o grupo Música Viva passou a propor um novo tipo de nacionalismo associado a técnicas de vanguarda, entrando em conflito com o grupo nacionalista que havia se consolidado nas décadas de 1920 e 1930, e que já havia se tornado dominante passando a contar com apoio oficial do governo Vargas. Este conflito agravou-se pela filiação político-partidária: os nacionalistas eram ligados ao Estado Novo e os jovens vanguardistas militavam no Partido Comunista. Formulado na URSS o realismo socialista tornou-se a doutrina estética oficial do movimento comunista, passando a ser aplicado no Brasil em 1948. Coincidindo com esta interferência política no meio musical, os compositores Cláudio Santoro, Guerra Peixe e Eunice Catunda decidiram abandonar o dodecafonismo, técnica de composição que caracterizava a vanguarda, e passaram a adotar um discurso de defesa do nacionalismo musical baseado no folclore. O trabalho estuda os textos dos protagonistas analisando as formulações estéticas e sua motivação político-ideológica. Analisa também a trajetória do compositor Guerra Peixe, e algumas de suas obras, procurando compreender sua relação com as questões culturais e históricas da época e como sua composição musical relacionou-se com elas.

### PALAVRAS CHAVE:

Guerra-Peixe, nacionalismo musical, grupo Música Viva.

## AGRADECIMENTOS

Como todo trabalho de pesquisa, este não poderia ter sido realizado sem a colaboração de diversas pessoas e instituições. Em primeiro lugar a CAPES, que concedeu uma bolsa durante parte da duração do curso de mestrado. Este apoio foi imprescindível para dedicarmos o tempo necessário à pesquisa. O Departamento de História da UFPR dá as condições necessárias aos alunos de pós-graduação, começando pelo atendimento da secretaria, nas pessoas da Luci e da Doris, que resolvem prontamente as questões burocráticas e nos liberam tempo precioso para a pesquisa. Os professores e os colegas proporcionam um ambiente intelectual estimulante, que é de grande valor.

Agradeço a professora Marion Brephol por ter lido uma versão parcial deste trabalho para a qualificação, dando sugestões que procurei incorporar a esta versão final. Agradeço também os professores Álvaro Carlini e Luis Antonio Giani por terem aceitado compor a banca de defesa, trazendo sua contribuição de especialistas em temas relacionados com esta pesquisa.

Meu orientador Marcos Napolitano conduziu magistralmente o processo de transformar em pesquisador de história um aluno graduado em música, sendo sempre acessível e presente. Os colegas pesquisadores de assuntos e períodos afins debateram diversas questões e forneceram sugestões, críticas e imprescindível apoio. Menciono especialmente Marcos Gonçalves, Lorena Beghetto, Sirlei Nass, e Fábio Poletto.

A pesquisa histórica não vai muito longe sem um bom atendimento nos arquivos. Isso foi proporcionado pela equipe da Divisão de Música e Acervo Sonoro da Biblioteca Nacional, chefiada por Marta Maria Duboc, que atendeu prontamente em diversas ocasiões. O Acervo Curt Lange da UFMG também forneceu um atendimento exemplar, especialmente o musicólogo André Guerra Cota, responsável pelo arquivo e a arquivista Joicely. A colega pesquisadora Miliandre Garcia de Souza realizou inestimável trabalho de transcrição de documentos no Arquivo Edgar Leuenroth da UNICAMP.

Vários colegas e amigos forneceram outros tipos de apoio, e não poderia deixar de mencionar o Allan de Paula, grande amigo, interlocutor inteligente e questionador. Ele deu grande ajuda na realização do projeto de pesquisa.

Finalmente, não teria feito nada disso sem o apoio incondicional e irrestrito de minha esposa Maris, com quem sempre posso contar para qualquer desafio.

Dedico este trabalho a minha filha Mariana, nascida durante a realização desta pesquisa.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	3
CAPÍTULO I – O SURGIMENTO DO NACIONALISMO MUSICAL NO BRASIL.....	10
I.1. A CONSOLIDAÇÃO DO NACIONALISMO MUSICAL NAS DÉCADAS DE 1920 E 1930.....	10
I.2. O GRUPO MÚSICA VIVA E A RE-ELABORAÇÃO DO NACIONALISMO.....	38
CAPÍTULO II – A MÚSICA E A CULTURA DE ESQUERDA NO BRASIL.....	53
II.1. O PCB E A CULTURA.....	53
II.2. REALISMO SOCIALISTA E MÚSICA SOVIÉTICA .....	68
II.3. MÚSICA E COMUNISMO NO BRASIL.....	83
CAPÍTULO III – O DEBATE ESTÉTICO-POLÍTICO DOS ANOS 1940 E 1950: MÚSICA DODECAFÔNICA VERSUS NACIONALISMO MUSICAL.....	89
III.1. GRUPO MÚSICA VIVA: CONJUGAÇÃO ENTRE VANGUARDA ESTÉTICA E VANGUARDA POLÍTICA.....	89
III.2. O REALISMO SOCIALISTA: RUPTURAS NO GRUPO MÚSICA VIVA.....	98
III.3. REDEFINIÇÕES NO CAMPO DO NACIONALISMO MUSICAL A PARTIR DE 1950.....	116
CAPÍTULO IV – VANGUARDA E NACIONALISMO NA MÚSICA DE GUERRA PEIXE.....	150
IV.1. GUERRA PEIXE COMPOSITOR DE VANGUARDA (1944-1947).....	150
IV.2. SOBRE A MÚSICA DODECAFÔNICA.....	163
IV.3. DA VANGUARDA AO NACIONALISMO.....	176
CONCLUSÕES.....	190
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	195
ANEXOS.....	207
ANEXO I – MANIFESTO 1946.....	207
ANEXO II – CARTA ABERTA AOS MÚSICOS E CRÍTICOS DO BRASIL .....	209
ANEXO III - CATÁLOGO DE OBRAS DE GUERRA PEIXE ATÉ 1956.....	213
ANEXO IV - TEXTOS DE GUERRA PEIXE ENVIADOS A CURT LANGE.....	222
ANEXO V – TEXTOS DA SINFONIA Nº 2 DE GUERRA PEIXE.....	230
ANEXO VI – PARTITURAS.....	236

## INTRODUÇÃO

A partir da revolução de 1930 um grupo de personalidades do meio musical, que incluiu compositores, críticos musicais e musicólogos,<sup>1</sup> passou a colaborar com o governo Vargas, assumindo cargos nas instituições públicas de ensino, produção e divulgação de música. Este engajamento político dos compositores era uma novidade no Brasil, sendo Villa-Lobos o exemplo paradigmático. Estes compositores encontraram espaço no governo porque seu projeto de criação de uma música erudita nacional coincidia com o projeto geral que orientou o governo Vargas no período de 1930-1945, de criação de um Estado moderno, consolidando uma identidade nacional brasileira. A música de concerto servia a este projeto, coincidindo com seu viés conservador, ao favorecer valores como ordem e disciplina, e ao promover uma visão paternalista da música das classes populares.

Este grupo, a que chamaremos de nacionalistas, defendia o projeto de criação de uma linguagem brasileira de composição baseada no folclore. O que se pretendia era uma “substituição de importações”: o consumidor de música de concerto deveria trocar a preferência pelo repertório europeu do século XIX, principalmente ópera, por um gosto pela música feita por compositores nacionalistas brasileiros.

O principal formulador teórico do nacionalismo musical foi Mário de Andrade, que defendeu o estudo do folclore musical como base para a construção de uma música erudita nacional. Esta proposta foi formulada em vários escritos, mas principalmente em seu livro *Ensaio sobre a música brasileira*, de 1928. Este texto serviu de base para vários compositores e críticos nacionalistas. Mas após atuações frustradas em cargos públicos ao longo da década de 1930, Mário de Andrade tornou-se um crítico do regime Vargas e do próprio movimento nacionalista. Em seu texto *O banquete*, publicado em fascículos a partir de 1943, o autor demonstrou sua discordância com a superficialidade da política cultural varguista e com a falta de pesquisa dos músicos nacionalistas, que preferiam aceitar cargos públicos e conformar-se com um nacionalismo fácil e padronizado.

Este projeto nacionalista foi problematizado por uma nova visão modernizante, surgida no início da década de 1940 em torno do grupo Música Viva. O grupo era formado por jovens compositores e instrumentistas que tinham dificuldade em construir sua carreira no meio musical brasileiro, onde os poucos espaços de música de concerto eram ocupados ou pelo repertório tradicional europeu ou pelos nacionalistas brasileiros. Assim o grupo Música Viva construiu sua identidade em torno da defesa da música moderna, entrando em confronto

---

<sup>1</sup> Utilizamos o termo musicólogo para designar aquele que produz reflexão teórica sobre música, envolvendo questões de estética composicional, análise de obras, história da música, etc. Em geral o trabalho com música que não envolve composição ou execução de obras musicais.

com os compositores nacionalistas. Liderado por Koellreutter, o grupo incluía seus alunos Cláudio Santoro, Guerra Peixe, Eunice Catunda, Edino Krieger, entre outros.

Desde a fundação do grupo em 1939, já ficava claro o conflito gerado entre seus integrantes mais jovens e modernistas com a geração nacionalista já consagrada no meio musical. Os jovens compositores defendiam uma nova forma de nacionalismo baseado numa nova utilização da música popular (tanto a folclórica como a urbana), associada ao uso de técnicas modernas de composição. Eles adotavam a técnica dodecafônica de composição, que passou a ser o pivô de um grande debate estético-ideológico. O debate organizou-se nos pólos dicotômicos “nacionalismo” e “vanguarda”. Num primeiro momento, entre 1944 e 1948, havia entre estes dois grupos uma clara oposição: os nacionalistas concebiam a música como uma arte que expressava a identidade nacional através dos sons, e os vanguardistas consideravam que a música estava em constante evolução técnica e que os compositores deveriam acompanhar esta evolução.

Mas, ao contrário do que pode parecer, o vanguardismo do grupo Música Viva não excluía uma preocupação nacionalista. Os textos e as obras destes compositores demonstram que eles buscavam um nacionalismo de vanguarda, surgido da associação entre música popular e técnicas composicionais de vanguarda. Com estas idéias, o grupo provocou uma redefinição do campo nacionalista, incluindo o vetor modernizante como diferencial em relação aos nacionalistas já consagrados.

O ingrediente político aumentou muito esta rivalidade. Os integrantes do grupo Música Viva foram em geral ligados ao movimento comunista, enquanto os nacionalistas tinham fortes ligações com o Estado Novo. De certa forma, o próprio engajamento dos jovens compositores no movimento comunista surgia como resultado de uma revolta contra as precárias condições de atuação profissional para os músicos no Brasil, exceto para aqueles que conseguiam receber benesses e cargos do regime autoritário. Estes compositores comunistas produziram nos anos 1940 uma interessante mistura de militância política comunista e utilização de técnicas composicionais de vanguarda, o que se tornaria inviável com a chegada da doutrina do realismo socialista ao país, por volta de 1948.

A lógica própria do movimento comunista interagiu com as questões do meio musical brasileiro levando a uma série de mudanças importantes. Surgido do entusiasmo com a revolução de 1917, o movimento comunista brasileiro ganhou força no meio cultural na década de 1930, quando vários artistas importantes entraram no partido. Em 1945 o PCB aumentou sua influência no contexto da redemocratização após o Estado Novo, e da vitória dos aliados contra o nazismo. Este momento foi o ápice da relevância política do partido no Brasil, e coincidiu com a adesão maciça de intelectuais. Com a chegada da doutrina do

realismo socialista ao país – por volta de 1948, os compositores ligados ao partido foram pressionados a abandonar as técnicas de vanguarda e buscar a construção de um nacionalismo “progressista” para usar o termo empregado pelos comunistas para designar esta nova produção musical.

Os dois principais compositores desta geração – Cláudio Santoro e Guerra Peixe – já vinham na verdade modificando seus processos de criação desde meados da década, buscando maior identidade nacional e maior comunicabilidade em suas obras. Em 1948 quando surgiram as primeiras formulações do realismo socialista através das revistas do PCB, estes dois compositores já haviam praticamente consolidado uma mudança estética em direção a um nacionalismo folclorista e abandonado a técnica dodecafônica de composição.

Nas revistas comunistas *Fundamentos* e *Para Todos*, entre 1948 e 1952 foram publicados vários textos importantes sobre a música, abordando principalmente a questão da música nacional e da música moderna, vistas como opostas e excludentes. Os autores destes textos foram: Koellreutter, que se posicionou em defesa da música de vanguarda e de uma reformulação no sistema de produção e divulgação da música erudita; Santoro, primeiro autor a difundir os conceitos do realismo socialista para a música, e que criticou a música de vanguarda e defendeu a criação de uma música erudita baseada na música do povo; Guerra Peixe e Eunice Catunda, que explicaram porque haviam abandonado a técnica dodecafônica e porque ela era inadequada à criação de uma música nacional. Além dos textos destes autores, um outro que não foi escrito para a revista comunista, mas que foi reproduzido por ela – de autoria de Camargo Guarnieri, causou grande impacto. Foi a famosa *Carta aberta aos músicos e críticos do Brasil*, escrita em dezembro de 1950, na qual o autor marca a posição do campo nacionalista, procurando diferenciar-se das novas idéias dos jovens compositores que abandonavam o dodecafonismo e criticar os que ainda se propunham a defendê-lo (Koellreutter e seus alunos mais novos).

Dentre todas estas discussões estético-políticas, destaca-se o compositor Guerra Peixe. Formado no Conservatório Brasileiro de Música dentro das técnicas tradicionais da composição européia, buscou a partir de 1944 as técnicas modernas de composição. Estudando com Koellreutter, fez do dodecafonismo um modo de se diferenciar em relação aos nacionalistas já consagrados, e obteve uma razoável divulgação do seu nome como compositor de vanguarda. Quando sua obra começou a ganhar projeção internacional, Guerra Peixe decidiu abandonar as técnicas de vanguarda em busca de uma linguagem de composição nacional mais compreensível ao grande público. Esta mudança consolidou-se em 1949, e neste ano o compositor foi morar em Recife para estudar de perto a música popular do nordeste.

A decisão de abandonar a técnica dodecafônica não surgiu para Guerra Peixe como consequência do realismo socialista. As bases teóricas que procurava, o compositor encontrou no pensamento de nacionalistas musicais como Mário de Andrade e Mozart de Araújo. O movimento comunista colaborou como pano de fundo na motivação de uma busca mais intensa pelo nacionalismo musical baseado no popular, mas não forneceu a reflexão teórica na qual o compositor procurava se embasar.

A obra de Guerra Peixe é estudada aqui como uma rica fonte para se perceber como a música articulou com importantes questões sócio-políticas do momento. Procuramos destacar a importância do compositor como figura que transitou entre diversos ambientes culturais, constituindo-se como uma figura ímpar na história do período. Guerra Peixe flutuou entre a música popular e a música erudita, trabalhando como arranjador de rádio e compositor de música de salão, além de apresentar-se como compositor “sério” de música de concerto. Iniciou a carreira de compositor erudito dentro de um estilo neo-clássico muito próximo dos nacionalistas da geração anterior, mas tornou-se um compositor de vanguarda usando a técnica dodecafônica com a qual se consolidou nacional e internacionalmente. Quando a consagração parecia chegar para sua música de vanguarda, Guerra Peixe abandonou a técnica dodecafônica de composição, passando a buscar um nacionalismo que não abandonava certa identidade de vanguarda. Por todas estas características, a música de Guerra Peixe chama a atenção para o desenvolvimento de estudos que possam lançar uma luz sobre a história cultural do Brasil dos anos 1940 e 1950.

Pelas limitações inerentes a uma pesquisa de mestrado, este trabalho não avança na discussão teórica sobre o nacionalismo. Nacionalismo e nação, são termos de difícil definição conceitual.<sup>2</sup> Pode-se situar o surgimento das nações e dos nacionalismos simultaneamente à formação do Estado moderno, numa linha que vai das revoluções inglesas, passa pela independência dos Estados Unidos e culmina com a Revolução Francesa, consolidando-se no século XVIII.

Para José Gil,<sup>3</sup> os nacionalismos possuem uma alta carga emocional, e o conceito de nação possui grande plasticidade semântica, o que permite que seja utilizado com muitas finalidades políticas. Para este autor, o conceito de nação surgiu durante o processo de modernização. À medida que a industrialização destrói os modos de vida e as sociedades tradicionais, o nacionalismo surge como modo de garantir a coesão perdida: a nação substitui a cultura ou a religião como elos de identidade entre as pessoas. Esta identidade nacional é

---

<sup>2</sup> Esta característica é ressaltada por estudiosos do nacionalismo como Eric Hobsbawm (*Nações e nacionalismos desde 1780. Programa mito e realidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.) e José Gil (“Nação” in *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1989. volume 14, pp 276-305.)

<sup>3</sup> “Nação”, op. cit.

formulada pelas elites, que procuram construir a alta cultura nacional através da reelaboração da cultura do povo. Ainda segundo o autor, o discurso nacionalista é refratário a construções teóricas. Sua doutrina baseia-se em elementos compreensíveis à população que quer atingir, como a língua ou traços culturais comuns, que podem ser inventados.

Ao contrário do que aconteceu na Europa, onde o processo de formação do Estado e da nação foi simultâneo, o autor demonstra que nos países periféricos coube ao Estado construir a nação.

Dito por outras palavras, o drama das nações saídas da descolonização consiste no fato de, muitas vezes, não o serem. Estes países viram-se compelidos a produzir artificialmente, bruscamente, estados e nações, estados-nações sem “maturação” histórica suficiente.<sup>4</sup>

Esta explicação parece aplicar-se ao processo iniciado no Brasil com a revolução de 1930, perpassando as décadas de 1940 e 1950. O nacionalismo musical era permeado por uma sensação de atraso em relação à Europa. Conforme este pensamento, o Estado deveria promover a música nacional dentro de um processo de construção simbólica da nação.

A pesquisadora Lúcia Lippi Oliveira<sup>5</sup> estuda o movimento nacionalista no Brasil desde o início da República, mostrando suas origens no nacionalismo conservador da “Ação Francesa” e sua ligação com a corrente de pensamento do catolicismo conservador, destacando o papel de Olavo Bilac. A autora aponta o período da Primeira República como o momento em que foi construída a história da nação, com a escolha dos símbolos e dos heróis nacionais, e sua universalização através da escola primária.

Stella Bresciani<sup>6</sup> identifica um ressentimento com a colonização portuguesa como pano de fundo para as tentativas de formulação da identidade nacional brasileira em obras de Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda, Caio Prado Jr., Oliveira Viana e Paulo Prado, publicadas nos anos 1920 e 1930. Para ela, estes autores deslocaram a questão nacional das instituições para o homem, através do estudo de usos e costumes. Eles abandonaram a tradicional história política dos “tratados e batalhas” para encontrar novas abordagens baseadas na psicologia social, sociologia e antropologia.

É neste contexto que procuramos inserir o nacionalismo musical no Brasil. Se o nacionalismo militante teve seu início com a Primeira República, foi no governo Vargas que ele tornou-se uma política de Estado, com todas as implicações que isto acarreta para o meio

---

<sup>4</sup> José Gil, “Nação”, op. cit. p. 294.

<sup>5</sup> *A questão nacional na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

<sup>6</sup> “Identidades inconclusas no Brasil do século XX – fundamentos de um lugar comum”. In BRESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia. *Memória e (res)sentimento. Indagações sobre uma questão sensível*. Campinas: UNICAMP, 2001. pp 403-429.

cultural. Pode-se se dizer que a idéia de representar a nação através da música surgiu como consequência deste contexto histórico.

Os termos “nacionalismo” e “vanguarda” serão empregados neste trabalho, apesar de não virem desvendados pelos necessários estudos teóricos. Assim, assumimos mais ou menos o senso comum ao empregarmos estes termos em relação à música ou aos músicos: nacionalismo é entendido como a tentativa de representação da identidade nacional através da música, e vanguarda como a busca da inovação através do desenvolvimento de novas e mais complexas técnicas composicionais. Na fala dos protagonistas estes termos aparecem geralmente como opostos e excludentes, mas procuraremos demonstrar que muitas vezes são interligados e interdependentes.

O primeiro capítulo do nosso trabalho estuda a consolidação do grupo nacionalista ao longo dos anos 1920 e 1930, tendo em Mário de Andrade seu principal formulador teórico e em Villa-Lobos seu principal representante musical. Investiga a atuação dos nacionalistas no governo Vargas, quando seu projeto de música como representante da identidade nacional foi parcialmente apoiado pelo governo. Estuda a constituição do grupo Música Viva, num primeiro momento como agremiação heterogênea que incluía vários nacionalistas e cujo objetivo era difundir a cultura musical. Investiga como, a partir de 1944 o grupo constituiu sua identidade como divulgador da música de vanguarda, entrando em conflito com os nacionalistas já estabelecidos no meio musical. Neste capítulo são analisados alguns textos teóricos de Mário de Andrade, além de outros textos dos nacionalistas. Também são analisados os boletins *Música Viva*, órgão impresso de divulgação do grupo, onde suas idéias vinham claramente expressas.

O capítulo 2 traça um panorama da atuação do movimento comunista no meio cultural brasileiro, estudando o engajamento de vários intelectuais e artistas no PCB durante os anos 1930 e 1940. Estuda a formulação da doutrina do realismo socialista na URSS, e seu impacto na música daquele país. Investiga a ligação dos jovens vanguardistas do grupo Música Viva com o movimento comunista, num contexto de luta por abertura política no fim do Estado Novo. Neste capítulo são analisados alguns textos soviéticos sobre música, publicados nas revistas do PCB.

O capítulo 3 analisa os textos teóricos sobre música, estudando o debate entre nacionalismo e vanguarda no momento em que os dois campos estavam em re-elaboração. Os primeiros textos analisados são os das revistas comunistas, antes e depois da chegada do realismo socialista ao país. Outros textos analisados são aqueles produzidos pelos nacionalistas, defendendo a música nacional contra a música universal, incluindo os textos de

Guerra Peixe escritos no momento em que ele passou a argumentar contra a música de vanguarda.

O capítulo 4 analisa a trajetória de Guerra Peixe, sua consolidação como compositor de vanguarda entre 1944 e 1947, sua mudança em direção ao nacionalismo musical a partir de 1949, e a consolidação desta nova linguagem de composição ao longo dos anos 1950, quando o compositor consagra-se como nacionalista. Para estas análises utilizamos as correspondências do compositor com o musicólogo Curt Lange, e as partituras de algumas de suas obras, procurando entender como o compositor realizou em sons seu pensamento estético. Neste capítulo abrimos um parêntese para algumas questões relativas à técnica dodecafônica de composição, analisando como ela foi sistematizada pelos compositores austríacos Schoenberg, Webern e Berg.

É necessário dizer que ainda não existe uma metodologia consolidada para o estudo da música sob um ponto de vista histórico. Muito se tem escrito sobre música de diversos ângulos de observação: estudos nas áreas de letras, ciências sociais, história, musicologia, semiótica. É muito comum que estes trabalhos produzam uma visão parcial, analisando a letra de uma canção, ou a inserção de um compositor e de suas obras em certos ambientes sociais, ou as questões históricas envolvidas na produção musical, ou ainda a obra musical em si – como elemento alheio ao que ocorre no mundo em redor. Nosso trabalho procurou pautar-se por dois tipos de fontes e análises – textos e partituras. Ambos são tratados de forma complementar, procurando demonstrar como os textos discutiam conceitos e visões sobre o som musical, e como as obras musicais manifestavam através dos sons as idéias e visões de mundo que motivavam o compositor.

## CAPÍTULO I – O SURGIMENTO DO NACIONALISMO MUSICAL NO BRASIL.

## I.1. A CONSOLIDAÇÃO DO NACIONALISMO MUSICAL NAS DÉCADAS DE 1920 E 1930.

A Revolução de 1930 marcou na política brasileira uma série de rupturas. Uma ruptura política caracterizada pelo 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.

No meio cultural, as idéias de renovação já foram fortes durante a década de 1920, quando a República Velha enfrentou fortes crises políticas. Movimentos reformadores, como o dos tenentes, pretenderam mudar o sistema econômico baseado na exportação agrícola (café e açúcar), e desenvolver a indústria local e o mercado interno. Politicamente estes movimentos procuraram derrotar o regime liberal que se apoiava em uma democracia controlada pelas oligarquias regionais e baseada no chamado “voto de cabresto” (coronelismo). O meio intelectual lutou contra a importação de bens culturais da Europa e pretendeu incentivar o surgimento de uma cultura nacional com o apoio institucional do governo.

O historiador Arnaldo Contier demonstra como o grupo modernista concebeu um projeto de música nacional.<sup>7</sup> Músicos e intelectuais como Mário de Andrade, Heitor Villa-Lobos, Luciano Gallet, Andrade Muricy e Renato Almeida pretendiam mudar a situação da música no Brasil. Na sua atuação cultural estas personalidades defendiam a criação de uma linguagem artística nacional, indo contra o gosto dominante da burguesia cosmopolita da 1ª República, que preferia consumir e patrocinar música romântica italiana, francesa, germânica e russa. Além do repúdio do público de elite por uma música feita com uma linguagem nacional baseada em elementos originários das músicas das camadas populares, o projeto nacionalista também se via limitado pelo despreparo dos intérpretes para executar música

---

<sup>7</sup> *Brasil novo. Música nação e modernidade: os anos 20 e 30*. Tese de livre docência. FFLCH-USP, 1988.

brasileira. Eles eram formados num sistema de ensino inadequado, concebido para perpetuar a tradição romântica européia.

Os modernistas criticavam a omissão do governo no financiamento da cultura e da arte, que, deixadas ao sabor do mercado ficavam reféns de obras de gosto duvidoso mas de garantido sucesso de público. A presença do Estado na manutenção da atividade musical era defendida como a única maneira de fazer frente aos gastos necessários para criar um circuito de música nacional. Este circuito deveria incluir conservatórios, teatros, corais, orquestras e público.

A Semana de Arte Moderna, realizada em fevereiro de 1922 no Teatro Municipal de São Paulo, foi um marco deste movimento. 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. Nos diversos concertos realizados na Semana, foi executada principalmente música de compositores modernistas franceses. O único compositor brasileiro a ter obras executadas foi Heitor Villa-Lobos.

As obras de Villa-Lobos apresentadas durante a Semana eram ainda muito influenciadas pela estética da música francesa de antes da 1ª Guerra.<sup>8</sup> O ambiente em que ocorreu a Semana – que ficou caracterizada como uma guerra entre conservadores e modernistas, tanto durante a programação como nos debates ocorridos na imprensa – não favorecia uma escuta atenta das músicas tocadas. A impressão de modernidade de Villa-Lobos ficou mais por conta de fatos anedóticos como os chinelos que usou por causa de um acúmulo de ácido úrico nos pés, ou pela instrumentação inusitada de seu *Quarteto simbólico* para flauta, saxofone, celesta e piano. A atenção despertada por Villa-Lobos na Semana levou a uma série de concertos com suas obras nos dois meses seguintes, nos quais o compositor pode ser melhor avaliado, conforme demonstra José Miguel Wisnik:

Como se vê, há nessa espécie de desdobramento da Semana uma sensível queda no grau de controvérsia que provoca, fazendo emergir, agora de maneira mais saliente, os traços românticos do pianismo e do descritivismo que estavam latentes nas amostras contraditórias da Semana. (...) e Villa-Lobos apresenta peças sinfônicas mais

---

<sup>8</sup> Esta influência está bem documentada por Bruno Kiefer em seu livro *Villa-Lobos e o modernismo na música brasileira*. Porto Alegre: Movimento, 1981.

antigas, nas quais, se despontam algumas inovações, prevalecem muito mais os trechos “admiráveis, sonoros, cantantes” permeados de intenções programáticas.<sup>9</sup>

“Pianismo”, “descritivismo” e “intenções programáticas” mencionadas pelo autor são características tipicamente românticas da música de Villa-Lobos, e estavam em total desacordo com os ideais pregados pelos modernistas. Mário de Andrade, em sua crítica musical exercida na imprensa da época,<sup>10</sup> combateu o romantismo como inimigo do modernismo. Ele enfatizou questões relativas aos intérpretes, ao repertório e ao público, pois a programação musical da Semana deixou claro que a expansão da música moderna ficava limitada pelo gosto romântico do público e pelo despreparo dos intérpretes para executá-la. Mário de Andrade se opunha ao que considerava características românticas: o sentimentalismo dos intérpretes, a preferência pelo piano e seus virtuosos e a escuta programática<sup>11</sup> da música.

No momento da eclosão do movimento modernista, nos anos próximos à Semana de Arte Moderna, Villa-Lobos era um jovem músico em processo de afirmação como compositor. Paulo Renato Guérios em seu estudo sobre o compositor, demonstra pelas falas de Villa-Lobos na época e pelas características musicais de suas obras, que ele buscava, conscientemente a influência das técnicas composicionais de nomes consagrados da música europeia, como Puccini, Wagner, Saint-Saëns e D’Indy:

Mas ele não agenciou elementos musicais e propostas estéticas tão díspares quanto os presentes nessas obras apenas para aprender a compor. Ele queria também afirmar que era um bom compositor, ser aceito e aclamado no ambiente musical do Rio de Janeiro. Esses compositores representavam o *establishment* da música nesse ambiente, e conhecê-los constituía prova de capacitação para compor.

Essa é, por exemplo, a explicação para ter composto uma ópera como *Izaht*, que pretendia seguir os moldes tradicionais da ópera italiana.<sup>12</sup>

Ao mesmo tempo em que procurava se basear na técnica dos grandes compositores da tradição europeia, usando este fator como apoio à sua carreira, Villa-Lobos também buscava diferenciar-se de seus contemporâneos apresentando-se como compositor moderno. Neste sentido, buscava a influência de Debussy, compositor que vinha provocando grandes mudanças nas técnicas de composição musical na França da virada do século. Como primeiro

<sup>9</sup> José Miguel Wisnik *O coro dos contrários: a música em torno da Semana de 22*. São Paulo: Duas Cidades, 1977. p. 93.

<sup>10</sup> Mário de Andrade é mais conhecido como um dos principais expoentes do modernismo literário, mas foi também um personagem importante do modernismo musical. Foi ele quem se preocupou em elaborar uma teoria mais sistemática para a música, registrada em sua crítica musical, seus livros, suas aulas e em seu contato pessoal ou epistolar com diversas personalidades do meio musical. O estudo da crítica musical de Mário de Andrade, durante a Semana e logo após, é feito por José Miguel Wisnik em seu livro *O coro dos contrários*, op. cit.

<sup>11</sup> Música programática é um gênero típico do romantismo musical (Lizst, Schumann) no qual a música ilustra imagens de um texto literário (o “programa”). Estas obras musicais programáticas predominavam nos repertórios de concertos no Brasil, tanto em obras de compositores europeus como de autores brasileiros.

<sup>12</sup> Paulo Renato Guérios *Heitor Villa-Lobos. O caminho sinuoso da predestinação*. Rio de Janeiro: FGV, 2003. p. 105.

compositor no Brasil a basear-se nas técnicas criadas por Debussy, Villa-Lobos se destacava entre seus pares, assumindo a figura de compositor moderno.

Após consolidar-se como compositor moderno no Brasil é que Villa-Lobos começou a pensar-se como compositor nacional, por diversos motivos. O trabalho de Paulo Guérios analisa como o compositor construiu sua carreira até tornar-se um mito identificado com a própria idéia de nação na música do Brasil.<sup>13</sup> Para ele o apoio de Artur Rubinstein, um pianista de carreira internacional, ajudou na divulgação do nome de Villa-Lobos como compositor. À medida que o compositor consolidava seu nome no meio musical do Brasil, passou a receber também apoio de várias personalidades da elite social, política e cultural, como Arnaldo Guinle, Antonio Prado, Olívia Penteado, o deputado Arthur Lemos, o poeta Ronald de Carvalho.

Este apoio de figuras da sociedade envolveu inclusive recursos financeiros que possibilitaram a ida de Villa-Lobos a Paris em 1923. Paulo Guérios demonstra a importância que tiveram para carreira de Villa-Lobos suas duas estadas em Paris, a primeira entre julho de 1923 e setembro de 1924 e a segunda do final de 1926 até maio de 1930.<sup>14</sup> Na primeira viagem Villa-Lobos percebeu que não podia ser percebido como moderno em Paris, cidade acostumada a experiências radicais da vanguarda musical desde o início da década de 1910. Nesta viagem ele tomou contato com a música de Stravinski que exerceu grande influência em seu estilo.<sup>15</sup> Na segunda ida a Paris Villa-Lobos foi efetivamente sustentado por Arnaldo Guinle, que inclusive financiou a publicação de suas obras pela editora Max Eschig. Nesta longa estada Villa-Lobos obteve o renome internacional que mantém até hoje. Suas obras foram executadas em diversos concertos, e o compositor conseguiu uma opinião geralmente favorável da crítica.

Foi o contato com a cultura parisiense que levou Villa-Lobos a buscar uma identidade como compositor brasileiro. Villa-Lobos era um compositor de formação autodidata, que teve grande experiência com a música popular urbana do Rio de Janeiro. Até sua viagem a Paris, esta parte de sua formação ainda não havia passado para suas composições eruditas. Foi a partir de sua viagem que o compositor passou a assimilar em sua técnica de composição os sons da rua, a música popular dos grupos de choro nos quais tocara, a música ouvida durante suas viagens pelo interior como músico ambulante. Conforme Paulo Guérios:

Efetivamente, foi em Paris e não ao longo da Semana de Arte Moderna que Villa-Lobos descobriu-se brasileiro. (...) A partir de sua viagem, descobriu-se e passou

---

<sup>13</sup> Paulo Renato Guérios *Heitor Villa-Lobos. O caminho sinuoso da predestinação*. Op. cit.

<sup>14</sup> Paulo Renato Guérios *Heitor Villa-Lobos*. Op. cit. pp. 128-161.

<sup>15</sup> Paulo Guérios afirma que Villa-Lobos era muito orgulhoso e recusava admitir influência de quem quer que fosse. Por isso alterou a data de composição de obras como *Noneto*, *Uirapuru* e *Amazonas*, nas quais a influência da *Sagração da primavera* de Stravinski é notável.

a construir-se como artista brasileiro. Desde então, comporia músicas brasileiras e faria preleções emocionadas sobre sua nação e seu pertencimento ao imaginário nacional. Para que essa verdadeira conversão ocorresse, foi necessário o contato com as impressões européias a respeito da nacionalidade e da própria nação brasileira. Essas impressões foram colhidas em cada pequena interação de Villa-Lobos na capital francesa: a convivência com os artistas brasileiros que inventaram a “arte moderna brasileira” influenciados pelos artistas parisienses; os comentários sobre sua “natureza” brasileira; os elogios dos críticos a suas músicas de caráter “nacional”. Assim, compreende-se que foi em Paris, em 1924, que Villa-Lobos compôs o *Nonetto*, obra em que incluía todos os ritmos da música urbana com que tivera contato através dos chorões e que deixara de lado em suas composições anteriores. Foi também em Paris que compôs os *Choros n° 2*.<sup>16</sup>

Assim, com a imagem já construída de compositor brasileiro, Villa-Lobos passou a ser cada vez mais valorizado pela crítica e pela musicologia modernistas, que passaram a considerá-lo a imagem musical da nação.

Outro compositor que procurava construir esta noção de música nacional era Luciano Gallet, que foi o primeiro compositor a pesquisar o folclore musical no Brasil. Seu interesse pelo folclore como modo de construir uma linguagem nacional baseava-se numa tendência internacional, que se desenvolvia na Espanha com o trabalho de Manuel de Falla, na Rússia por compositores como Modest Mussorgski e na Hungria por Bela Bartók. Estes compositores nacionalistas europeus coletavam e harmonizavam canções do folclore rural de seus países, transformando-as em obras de concerto mas mantendo a “pureza” da melodia original. Conforme essa orientação Luciano Gallet publicou, em 1924 e 1926, os 5 cadernos das *Canções populares brasileiras* onde melodias populares originais recebiam um acompanhamento de piano escrito pelo compositor.

Mário de Andrade, por ser um escritor respeitado no meio modernista, e por ser profundo conhecedor de música, apesar de não ser músico ou compositor de profissão, tornou-se uma das principais referências do nacionalismo musical. A partir do final da década de 1920 seus escritos foram consolidando um discurso sobre a música brasileira que passou a ser repetido pelas principais pessoas envolvidas no projeto de nacionalismo musical. O seu texto de maior impacto neste sentido foi o livro *Ensaio sobre a música brasileira*, publicado em 1928.<sup>17</sup>

Mas estas idéias nacionalistas formuladas por Mário de Andrade começaram a ser sistematizadas num texto escrito em 1925: um manuscrito inédito intitulado *Introdução à estética musical*. O texto consiste em apontamentos para um curso que ministrou no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo e em sua casa, e foi recentemente

<sup>16</sup> Paulo Renato Guérios *Heitor Villa-Lobos*. Op. cit. p. 141-142.

<sup>17</sup> Mário de Andrade. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo/Brasília: Martins/INL, 1972.

publicado.<sup>18</sup> Nesta obra Mário de Andrade procura mostrar a arte como produto de uma formação cultural específica, e defende uma concepção de música como uma arte incapaz de exprimir idéias não-musicais, não podendo ser considerada uma linguagem. Conforme este texto, a música comunica através de sensações, tanto mais compreensíveis quanto mais ligadas a elementos reconhecíveis ao ouvinte. Então a música de caráter nacional é a melhor porque atinge aos ouvintes, enquanto a música de vanguarda é de difícil compreensão por exigir conhecimentos novos, e por isso repudiada.

Mário de Andrade defende a igualdade de importância entre compositor, intérprete e ouvinte, afirmando que não existe música sem que se atinja o ouvinte, e que a necessidade de um intérprete é o principal defeito da música como manifestação artística – portanto o intérprete deve esforçar-se por “desaparecer” diante da obra. Quanto maior a qualidade da composição musical, menos o intérprete se sobressai: o ouvinte admira a obra em si, a qualidade da composição, e não o trabalho do intérprete. Ao contrário, em obras de conteúdo musical mais pobre, o intérprete tem maior espaço para seu exibicionismo, chamando a atenção mais do que a obra. O ouvinte ideal é concebido como um homem puro, que se entrega ao prazer estético ao ter seus sentidos atingidos pela música, e que não procura uma compreensão racional da obra – o homem inculto seria melhor ouvinte porque no homem culto a atividade crítica atrapalha a fruição estética.

O texto procura destacar a função social da arte, contrapondo a cultura popular ao individualismo da criação artística moderna, e critica o formalismo, característico da arte moderna, afirmando a primazia do conteúdo. Esta concepção da função social do artista tornou-se uma idéia central para Mário de Andrade, indo 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. Mônica Pimenta Velloso<sup>19</sup> mostra como esta imagem foi criada por Machado de Assis quando da constituição da Academia Brasileira de Letras, concebida como um espaço de refúgio aonde o intelectual isolava-se no mundo das Idéias. Esta concepção de intelectual isolado do mundo já era problematizada por autores como Euclides da Cunha e Lima Barreto, mas foi o Modernismo que criou a identidade do intelectual como grupo independente, com um forte senso de missão, elegendo-se como consciência iluminada da nação.

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

---

<sup>18</sup> Mário de Andrade, *Introdução à estética musical*. Estabelecimento do texto, introdução e notas de Flávia Camargo Toni. São Paulo: Hucitec, 1995. A maneira como organizou os originais sugere que Mário de Andrade pretendia publicar o texto, que, por causa de diversas outras ocupações, deixou inacabado.

<sup>19</sup> “Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo.” *In* Revista de Sociologia e Política, departamento de Ciências Sociais da UFPR, nº 9, 1997, p 57-74.

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.

Esta idéia de função social do artista era comum a todo o movimento modernista, e motivaria o engajamento político direto na década de 1930. Este engajamento se deu de forma diferente entre os grupos em que se dividiram os modernistas na 2ª metade da década de 1920. O grupo dos antropofagistas reuniu-se em torno da figura de Oswald de Andrade, que entrou para o Partido Comunista. O grupo dos verde-amarelos articulou-se em torno de Plínio Salgado, que liderou o movimento integralista. Mário de Andrade tinha uma posição distinta da dos seus colegas de ambos os grupos, porque propunha uma apreensão da brasilidade através de cuidadosa pesquisa científica das tradições populares, enquanto os dois grupos defendiam uma compreensão intuitiva da brasilidade, recusando o método científico como forma válida de compreender o mundo.<sup>20</sup>

Mário de Andrade combatia o mito ufanista de grande nação, caracterizado pela descrição das riquezas naturais. Este ufanismo estava também ligado ao que ele chamou de “superstição nacional do talento”. Ao contrário da facilidade expressiva do improviso romântico, para Mário de Andrade era a “cuidadosa construção da obra de acordo com parâmetros externos ao indivíduo que lhe confere valor humano”.<sup>21</sup> Para Mário de Andrade, o Brasil padecia de excesso de romantismo, manifesto na pouca pesquisa, na superioridade numérica da poesia sobre a prosa. A principal arma nessa luta era a valorização da técnica. Ao contrário do modo intuitivo como antropofagistas e verde-amarelistas pretendiam sintetizar o caráter nacional brasileiro, Mário de Andrade defendia a pesquisa exaustiva, o trabalho técnico, o método científico-analítico. A razão clássica servia como oposição à intuição romântica.

Mônica Pimenta Velloso<sup>22</sup> compara este nacionalismo ufanista dos verde-amarelistas com o projeto de Mário de Andrade através dos livros “Macunaíma” (Mário de Andrade, 1928) e “Martim Cererê” (Cassiano Ricardo, 1926). A diferença é que o Brasil de Mário de Andrade é um todo, aonde Macunaíma movimenta-se livremente, enquanto na obra de Cassiano Ricardo o herói sai de São Paulo com a missão de tornar o Brasil paulista, e para lá retorna. O personagem de Mário de Andrade é um anti-herói sem caráter, ambíguo,

---

<sup>20</sup> Cf. Eduardo Jardim de Moraes, *A brasilidade modernista. Sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro: Graal, 1978. e Mônica Pimenta Velloso, “A brasilidade verde-amarela: nacionalismo e regionalismo paulista” in *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 6, nº 11, 1993, p 89-112.

<sup>21</sup> Carlos Sandroni, *Mário contra Macunaíma. Cultura e política em Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Vértice/IUPERJ, 1988. p 31.

<sup>22</sup> “A brasilidade verde-amarela: nacionalismo e regionalismo paulista” in *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 6, nº 11, 1993, p 89-112.

conflitante e em constante procura de identidade – corporifica qualidades e fraquezas do ser nacional. O herói de Cassiano Ricardo é apresentado positivamente como um retrato do Brasil pronto, grandiloquente e laudatório. Enquanto a obra de Mário de Andrade aponta para uma abordagem histórica, crítica e universal, a de Cassiano Ricardo reforça a visão geográfica localista. Os “erros” históricos de um Brasil “atrasado” eram compensados pela ênfase nas riquezas naturais, na grandiosidade da sua geografia. Essa imagem ufanista é chamada pela autora de “geografização do Brasil”.

Em 1928 Mário de Andrade publicou o *Ensaio sobre a música brasileira*,<sup>23</sup> que foi sua obra de maior repercussão no meio musical. Nesta obra o autor procurou influenciar o trabalho dos compositores direcionando-os para o seu projeto de criação de uma música erudita brasileira. No *Ensaio* Mário criticou a decadência dos ideais modernistas apontando os problemas da adesão a um nacionalismo fácil, que prescindia da pesquisa das tradições brasileiras:

Nós, modernos, manifestamos dois defeitos grandes: bastante ignorância e leviandade sistematizada. É comum entre nós a rasteira derrubando da jangada nacional não só as obras e autores passados como até os que atualmente empregam a temática brasileira numa orquestra europeia ou no quarteto de cordas. *Não é brasileiro se fala.*

É que os modernos, ciosos da curiosidade exterior de muitos 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-régia.

Mas 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.

(...)

A Europa completada e organizada num estádio de civilização, campeia elementos estranhos pra se libertar de si mesma. Como a gente não tem grandeza social nenhuma que nos imponha ao Velho Mundo, nem filosófica que nem a Ásia, nem econômica que nem a América do Norte, o que a Europa tira da gente são elementos de exposição universal: exotismo divertido.<sup>24</sup>

Esse nacionalismo fácil, recheado de exotismos para o gosto europeu, e feito por uma utilização apressada de elementos da cultura popular era o oposto da concepção de Música Brasileira de Mário de Andrade. Filiado à tradição clássica da filosofia alemã, ele concebia a cultura como “elevação do espírito”, e como principal elemento de distinção de uma nacionalidade. Para ele a maneira correta de o Brasil tornar-se um país importante era criando uma tradição cultural peculiar, do modo como haviam feito as grandes potências europeias ao longo do século XIX.

<sup>23</sup> ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*, op. cit.

<sup>24</sup> Idem. p. 13-15.

Mário de Andrade dá as diretrizes de como deve ser o trabalho de criação de uma música nacional:

Uma arte nacional não se faz com a escolha discricionária e diletante de elementos: uma arte nacional já está feita na inconsciência do povo. O artista tem só que dar pros elementos já existentes uma transposição erudita que faça da música popular, música artística, isto é: imediatamente desinteressada.<sup>25</sup>

Era preciso conhecer a cultura popular a fundo, e tomar dela não apenas elementos superficiais, mas captar o processo de criação e transpô-lo para a criação culta. Aí a importância da pesquisa, do domínio da técnica artesanal, do forte senso de missão que precisava ter o artista brasileiro.

Esta tradição cultural nacional seria baseada numa técnica culta que soubesse pesquisar criteriosamente as tradições populares. A música nacionalista proposta por Mário de Andrade no *Ensaio sobre a música brasileira* era tarefa para compositores que dominassem as técnicas composicionais européias e que se dispusessem a criar um idioma musical brasileiro culto. Ele reclamava do desconhecimento da música popular pelos compositores brasileiros, afirmando que ela devia ser pesquisada para melhor conhecer a cultura brasileira. É somente dela que se poderia tirar o material bruto que, lapidado pelo artista será a “Música Brasileira”. O compositor deveria usar o folclore como “documentação” (material musical a ser trabalhado) e como “inspiração” (procedimentos técnicos utilizados).

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 populário e aproveitamento dele que a música artística se desenvolverá.<sup>26</sup>

Mário de Andrade propunha a compreensão dos processos de criação popular, e não apenas a utilização da música folclórica como matéria-prima para tratamento e estilização europeus. Nesse sentido o livro é uma receita de como ser um autêntico compositor nacionalista. Todas estas recomendações são enfatizadas por um vocabulário duro, usado para convencer os compositores de sua responsabilidade na construção da Música Brasileira.

Pois toda arte socialmente primitiva que nem a nossa, é arte social, tribal, religiosa, comemorativa. É arte de circunstância. É interessada. Toda arte exclusivamente artística e desinteressada não tem cabimento numa fase primitiva, fase de construção. (...)

O critério atual de Música Brasileira deve ser não filosófico mas social. Deve ser um critério de combate. A força nova que voluntariamente se desperdiça por um motivo que só pode ser indecoroso (comodidade própria, covardia ou pretensão) é uma força antinacional e falsificadora.

<sup>25</sup> Mário de Andrade, *Ensaio sobre a música brasileira*, op. cit., p 15-16.

<sup>26</sup> Idem, p 24.

(...) Todo artista brasileiro que no momento atual fizer arte brasileira é um ser eficiente com valor humano. O que fizer arte internacional ou estrangeira, se não for gênio, é um inútil, um nulo. É uma reverendíssima besta.<sup>27</sup>

O livro propõe como utilizar essa tradição popular, indicando cada elemento musical a ser estudado: ritmo, melodia, polifonia, instrumentação, forma. Os compositores que já estão trabalhando nessa busca são elogiados: Villa-Lobos, Luciano Gallet, Lorenzo Fernandes. Mário de Andrade combate a falta de pesquisadores e a superficialidade com que o trabalho de pesquisa e coleta vinha sendo feito. O procedimento comum entre os compositores, que ele condena, é o uso aparente de elementos populares, a utilização de melodias populares numa sinfonia ou sonata, o abuso de ritmos sincopados.

O compositor deveria, ao invés de nacionalizar o ritmo pelo uso estereotipado da síncope, buscar as características rítmicas mais profundas da música popular. Ao invés de fazer melodias com pastiches de temas populares, utilizar as técnicas de construção melódica da música popular. Ao invés de combinar os sons através da harmonia européia, usar a polifonia característica brasileira.

Onde já os processos de simultaneidade sonora podem assumir maior caráter nacional é na polifonia. Os contracantos e variações temáticas superpostas empregadas pelos nossos flautistas seresteiros, os baixos melódicos do violão nas modinhas, a maneira de variar a linha melódica em certas peças, tudo isso desenvolvido pode produzir sistemas raciais de conceber a polifonia. E de fato já está sendo como a gente vê das “Melodias Populares” harmonizadas por Luciano Gallet, das Serestas, Choros e Cirandas de Villa-Lobos.

(...)

Quanto aos processos europeus de polifonização eles são muito perigosos e na maioria das feitas descaracterizam a melodia brasileira. Ou pelo menos a revestem muito mascaradamente.<sup>28</sup>

A instrumentação deveria caracterizar brasileiromente a música, pelo uso de instrumentos característicos como violão, cavaquinho, pandeiro, sanfona, ou abordando de forma brasileira instrumentos tradicionais como o piano. Mesmo a maneira de cantar deveria seguir a técnica usada na música popular. Mas, para Mário de Andrade, o mais importante era transpor o jeito brasileiro de tocar para a composição sinfônica, afinal “o sinfonismo contemporâneo, que não é de nenhuma nacionalidade, é universal, pode perfeitamente ser brasileiro também”.<sup>29</sup>

No tratamento da forma musical os compositores nacionalistas não deveriam apenas dar nomes brasileiros para formas musicais européias – “concerto brasileiro”, “sinfonia brasileira”, etc. – o que seria uma atitude superficial e simplista. Deveria utilizar a construção

<sup>27</sup> Mário de Andrade, *Ensaio sobre a música brasileira*, op. cit., p 18-19.

<sup>28</sup> Idem, p 52-53.

<sup>29</sup> Idem, p 58.

formal brasileira. Mário de Andrade dá vários exemplos, sendo sua principal sugestão a composição de suítes, aonde se poderiam usar danças brasileiras.<sup>30</sup>

Completando a receita, o livro traz várias melodias populares com alguns comentários, propondo-se como material a ser estudado e trabalhado pelos compositores de acordo com as diretrizes dadas ao longo do livro. O nacionalismo concebido por Mário de Andrade deveria ser fruto de intensa pesquisa. Era preciso conhecer a cultura popular a fundo, e tomar dela não apenas elementos superficiais, mas captar o processo de criação e transpô-lo para a criação culta. Aí a importância da pesquisa, do domínio da técnica artesanal, do forte senso de missão que precisava ter o artista brasileiro.

Para Mário de Andrade, a tarefa do músico brasileiro seria a busca da identidade nacional, chegando a uma música culta que estivesse no nível da produção européia. Ser universal era o fim último do seu nacionalismo. Este caráter europeizante do nacionalismo de Mário de Andrade coincide com as proposições de Eric Hobsbawn,<sup>31</sup> para quem o surgimento de movimentos nacionalistas em países periféricos ou coloniais seguia o padrão europeu de nacionalismo, e adotava o conceito europeu de nação. Era também uma consequência do surgimento de classes médias e intelectuais europeizados, que logo passavam a reivindicar para seus países o *status* ostentado pela civilização européia.

Coerente com seu projeto de música nacional baseada no folclore, Mário de Andrade empenhou-se em trabalhos de coleta de material popular. Suas leituras sobre folclore iniciaram-se em 1925.<sup>32</sup> Logo tomou contato com o lendário dos indígenas amazônicos através de um livro do antropólogo alemão Koch-Grünberg, de onde conheceu o personagem Macunaíma, que foi a base para seu romance homônimo. Em 1929, após uma viagem ao nordeste, e projetando publicar a coletânea de canções que colheu por lá, Mário de Andrade procurou maior embasamento teórico lendo os antropólogos evolucionistas cujas teorias andavam em voga. Baseado nestes autores Mário de Andrade assumiu a identificação entre “povo” e “primitivo”. Conforme este pensamento, caberia aos intelectuais descobrir e direcionar a energia criativa deste povo, visto como um ser infantilizado, que precisava ser protegido da influência destruidora da modernidade do mundo urbano.

Este trabalho etnográfico de preservação do folclore começou como tendência na Europa desde o final do século XVIII. Tornou-se mais importante ao longo do século XIX, e foi a base de muitos movimentos nacionalistas, tanto políticos como culturais. Em países

---

<sup>30</sup> Na tradição musical européia, a suíte é uma seqüência de danças estilizadas, como Minueto, Sarabenda, Giga, Bourré, Allemande, e outras, iniciada por um Prelúdio – forma mais livre e de caráter improvisado. A suíte proposta por Mário poderia ser iniciada por um Ponteio e incluir Cateretê, Coco, Modinha, Cururu e Dobrado.

<sup>31</sup> *Nações e nacionalismos desde 1780. Programa mito e realidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

<sup>32</sup> Cf. Telê Porto Ancona Lopez. *Mário de Andrade: ramais e caminho*, Op. Cit.

periféricos o movimento nacionalista ligado ao folclore adentrou o século XX (Espanha, América Latina, leste europeu).

Por isso Elizabeth Travassos<sup>33</sup> compara o folclorismo de Mário de Andrade ao do compositor húngaro Béla Bartók - outro notório modernista, também músico e folclorista. O trabalho etnográfico de ambos era parte de uma tendência onde escritores, poetas e músicos dedicaram-se ao colecionamento de canções da tradição oral. Nelas eles buscavam o passado de suas culturas nacionais específicas, mas também um exemplo inspirador para os artistas do presente.

Bartók recorria ao estudo da música das populações rurais como forma de provar que o povo magiar tinha direito a ser um Estado autônomo, devido à particularidade, à antigüidade e à riqueza de sua cultura. Mário de Andrade procurava na cultura rural a base para a criação de um caráter nacional que o Brasil ainda não tinha, e que justificaria a sua participação no grupo das nações civilizadas.

Esta missão em que ambos se engajaram derivou de um conceito de cultura originário do humanismo alemão. O conceito de cultura como produto do *espírito*, oposto ao conceito cosmopolita e imperial de civilização material. Assim, não era através de ações militares ou econômicas, mas através da cultura – filosofia, ciência, moral, religião, mas sobretudo literatura e arte – que se constituía uma nação.

Coletores de canções como Mário de Andrade e Bartók valeram-se das idéias de “tradição”, “povo”, “primitivo” e “natural” em suas contestações da supremacia artístico-cultural dos centros de civilização (Paris, Europa, Viena, Ocidente) e do prestígio de suas pontas-de-lança locais, as academias de letras, as de belas-artes e as escolas de música oficiais. Essas agências promoviam, segundo eles, uma arte comprometida com o passado e imposta de fora para dentro, inadequada, portanto, à época em que viveram e às necessidades culturais particulares de seus povos.

Por isso deixaram temporariamente as escolas de música onde lecionavam e saíram em viagens de pesquisa. Iam ao encontro de uma hipotética, desprezada, ou simplesmente desconhecida tradição nacional, onde esperavam encontrar elementos para modernizar as artes.<sup>34</sup>

O trabalho de pesquisa deveria basear-se na cultura popular rural. Mário de Andrade não considerava a cultura popular urbana – que chamava de *popularesca* ou *semi-cultura* – como válida para utilização pelos compositores nacionais. Esta música produzida e consumida pelas populações urbanas tinha os defeitos combatidos na música romântica, e ainda era tecnicamente mais simples. Para um pensador formado na tradição evolucionista, não se poderia conceber a música popular urbana como um campo cultural com regras próprias. Tudo era Música, e deveria encaixar-se no progresso linear da cultura ocidental.

<sup>33</sup> *Os mandarins milagrosos. Arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók*. Rio de Janeiro: Zahar/FUNARTE, 1997.

<sup>34</sup> Elizabeth Travassos, *Os mandarins milagrosos*, op. cit., p 11-12.

Portanto, a simplicidade técnica da música popular urbana (em notável explosão criadora no Brasil da época) isolava-a do mundo da música culta, a única que poderia ser considerada válida. O que tornava a música popular rural fonte desejável de pesquisa era seu caráter coletivo, espontâneo. Ela guardaria intocada a alma nacional a ser descoberta pelo artista culto.

Conseguindo convencer os compositores a adotar estes procedimentos Mário de Andrade teria cumprido seu objetivo:

A música culta seria, então, a “apoteose” da música popular, sua elevação ao olimpo das artes. (...) Nesse estágio, o bastão da tradição teria sido entregue pelo camponês ao artista, como a tradição popular germânica o fora, aos Grandes, nos séculos anteriores. A baldeação nos arquivos sonoros e coletâneas teria sido cumprida; e as espécies selvagens transplantadas para os jardins. O que propunham era uma espécie de aculturação voluntária que somaria as forças complementares do popular e da erudição.<sup>35</sup>

E o melhor exemplo de como realizar seu projeto artístico de uso do popular para criação de uma arte culta brasileira foi dado por Mário de Andrade no romance *Macunaíma*, publicado no mesmo ano do *Ensaio sobre a música brasileira* (1928).<sup>36</sup> Ali estava demonstrado como o artista culto poderia (ou deveria) imitar, deformar, apropriar-se enfim, dos processos criativos populares para chegar a uma obra culta ao mesmo tempo moderna e brasileira.

Em *Macunaíma*, Mário de Andrade utilizou-se de lendas indígenas da Amazônia para extrair os personagens e o procedimento de criação. Em sua análise do romance, Haroldo de Campos<sup>37</sup> procura demonstrar a modernidade da obra, e sua importância capital para a cultura brasileira, ao contrário da opinião de críticos conservadores que reputavam o livro como um fracasso artístico. Para Haroldo de Campos *Macunaíma* forma, ao lado de *Memórias Sentimentais de João Miramar* (1923) e *Serafim Ponte Grande* (1929) – ambos de Oswald de Andrade, a “trilogia” da moderna prosa brasileira, ombreando Mário de Andrade aos papas do modernismo literário europeu: Stéphane Malarmé, Franz Kafka, James Joyce, Thomas Mann e Ezra Pound.

Haroldo de Campos analisa o *Macunaíma* conforme o estudo que o lingüista Vladimir Propp – um dos autores seminais da lingüística moderna, influenciando inclusive o pensamento de Lévi-Strauss, fez dos contos de magia do fabulário russo. Várias coincidências estruturais são encontradas entre o livro de Mário e as fórmulas encontradas por Propp, demonstrando como Mário apropriou-se de procedimentos da cultura popular, para criar uma obra moderna e bem arquitetada.

<sup>35</sup> Elizabeth Travassos, *Os mandarins milagrosos*, op. cit., p 207.

<sup>36</sup> Mário de Andrade, *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. (4. ed. São Paulo: Martins, 1965).

<sup>37</sup> *Morfologia do Macunaíma*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

Como lembra Thomas Mann no *Dr. Faustus*, às vezes o muito novo e o extremamente antigo, o arcaico mesmo, reencontram-se em termos de vanguarda. Esse reencontro confere originalidade muito especial ao projeto de Mário de Andrade, para muitos até uma chocante originalidade, pois ainda hoje não faltam os que consideram o *Macunaíma* um projeto falido. Não conseguindo encontrar na rapsódia do ‘herói sem nenhum caráter’ os ingredientes do romance tradicional, ‘bem acabado’ – nem a causalidade realista do verossímil, nem a coerência das elaborações psicológicas dos romances de atmosfera – certa crítica decreta o malogro do livro com a imperturbabilidade sentenciosa de um magistrado de vara falimentar. E no entanto, a coerência do *Macunaíma* deve ser buscada num outro tipo de lógica (como também o seu tempo, a sua “cronia”, e a sua psicologia): trata-se da lógica do pensamento fabular, de certo modo daquela *logique concrète* da *pensée sauvage* de que fala Lévi-Strauss, de qualquer modo, da lógica enquanto semiologia da narração, definível a partir de um *corpus* (o lendário de Koch-Grünberg) que tem muitos pontos de afinidade com o repositório empiricamente investigado por Vladimir Propp.”<sup>38</sup>

*Macunaíma* foi o paradigma do modernismo nacionalista de Mário de Andrade. Utiliza-se do folclore rural brasileiro (as lendas indígenas da Amazônia) como fonte de criação, mas não através de citações. As lendas, os personagens, a própria estrutura narrativa vieram do folclore amazônico. Mas o livro é uma obra culta e bem acabada, escrito no português moderno surgido com o modernismo literário. O português acadêmico, parnasiano e empolado, é satirizado na “carta pras icamiabas” que o personagem Macunaíma escreve quando lhe falta dinheiro.

Se o livro é um exemplo de modernismo literário e do “correto” nacionalismo folclorista, é também uma obra didática, uma crítica ao Brasil de então. O “herói sem nenhum caráter” representa o brasileiro, incerto quanto à sua identidade nacional (um dos aspectos de sua falta de caráter). A *muiraquitã*, talismã precioso que Macunaíma perdeu e que procura durante toda a história, pode ser visto como uma alegoria da identidade nacional. O anti-herói de Mário não consegue se concentrar na sua busca – vive se distraíndo pelo caminho, principalmente nas “brincadeiras” eróticas que vive sempre aprontando. Incapaz de lutar com o gigante Piaimã, em cujo poder está a *muiraquitã*, Macunaíma usa de estratégias e subterfúgios (o jeitinho brasileiro).

O romance é uma obra rica e complexa. Pode ser interpretado como modelo de construção artística, de uso do folclore, de linguagem moderna. O personagem, anti-herói, é modelo negativo de brasileiro sem caráter, mas é também o modelo positivo do nacional que malandramente derrota seu adversário gigante-europeu. O livro é também um inventário informal de riquezas culturais do Brasil e uma celebração da unidade nacional (Macunaíma vai, em um passo, da Amazônia a São Paulo ao Rio ao Nordeste).

---

<sup>38</sup> *Morfologia do Macunaíma*, op. cit., p. 66.

Estas duas obras de Mário de Andrade, o *Ensaio sobre a música brasileira* e o romance *Macunaíma*, complementam-se como amostras do projeto construído pelo modernismo nacionalista durante a década de 1920. Neste momento, os modernistas defendiam uma ideologia ainda minoritária e progressista, que combatia o ambiente cultural cosmopolita da República Velha e defendia um novo projeto de cultura nacional que deveria ser apoiado pelo Estado. Por causa dessas características, era normal que os modernistas se envolvessem com o governo surgido da Revolução de 1930.

Arnaldo Contier<sup>39</sup> afirma que 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. Com exceção de Mário de Andrade, os nacionalistas tenderam a associar a noção de Brasil novo, criada com a revolução, à de música nova – que corresponderia ao modernismo nacionalista que deveria ser apoiado pelo novo regime. Vários nacionalistas passaram a ocupar cargos ou assessorar o governo Vargas, que viam como um marco da atuação do Estado em favor da música nacional.

Uma das primeiras medidas do novo governo foi a reforma do Instituto Nacional de Música, o mais tradicional centro de formação musical do país. Este estabelecimento foi fundado como Conservatório Imperial, e teve o nome mudado com a República. Era profundamente ligado à tradição musical européia, e tinha em seu quadro de professores muitos adversários do ideal modernista que representava uma ameaça às práticas musicais nas quais haviam estudado e estavam habilitados a ensinar. O compositor Luciano Gallet foi nomeado diretor desta instituição em dezembro de 1930, recebendo a missão de realizar uma profunda reforma em seu sistema de ensino. Para auxiliá-lo nesta tarefa, pediu a assessoria de Mário de Andrade, que comenta sobre este trabalho em uma de suas correspondências:

Trabalhamos heroicamente, Luciano Gallet, Sá Pereira e eu. Pra quê? Pra o nosso ingenuíssimo idealismo se destruir todinho ante um organismo burocrático irremovível. E aliás fatal. Pra se reformar o Instituto, da maneira que imaginamos, carecia por à margem uma quantidade tal de professores, que nem o próprio Governo podia arcar com mais essa despesa. Hoje, aliás, sou o primeiro a confessar que a nossa reforma era irrealizável. Nós também estávamos delirando, naquele delírio de boa vontade e esperança de perfeição, que tomou a todos os Brasileiros inocentes, com os fatos da revolução de 30.<sup>40</sup>

O conflito inevitável entre o “ingenuíssimo idealismo” dos modernistas e o conservadorismo dos antigos professores inviabilizou boa parte da reforma imaginada. Luciano Gallet renunciou ao cargo depois de seis meses, e faleceu em outubro de 1931 sem

<sup>39</sup> Arnaldo Contier, *Brasil novo. Música nação e modernidade: os anos 20 e 30*. Tese de livre docência. FFLCH-USP, 1988.

<sup>40</sup> Carta de Mário de Andrade a Gustavo Capanema, 30/4/1935. in SCHWARTZMAN, Simon; BOMENY, Helena; COSTA, Vanda. *Tempos de Capanema*. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra/FGV, 2000. p. 376.

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 européia para uma escola que formasse músicos capazes de criar uma música brasileira.

O posto de diretor da instituição foi assumido por Guilherme Fontainha, que deu prosseguimento à reforma, talvez não com o mesmo grau de idealismo imaginado pelos primeiros reformadores. Em 1934 o Instituto Nacional de Música lançou o primeiro número de sua publicação oficial, a *Revista Brasileira de Música*. No texto de abertura da revista o diretor destacou a transformação que sofreu o Instituto, que em 1931 foi associado à Universidade do Rio de Janeiro, passando a oferecer o curso superior de música. Nesta nova configuração o Instituto pretendia dar uma formação cultural mais ampla aos alunos.

É erro, pois, supor-se que a finalidade do Instituto de Música seja a de formar instrumentistas virtuosos. Não; ele existe para preparar professores e musicistas, com cultura sólida e variada e um cabedal seguro que os habilite a, por si só, prosseguir nos seus estudos, cooperando com alguma cousa de novo e próprio para o engrandecimento da “Arte”, seja como criadores, intérpretes ou professores, capazes de desenvolver com critério as inteligências confiadas à sua guarda.<sup>41</sup>

Das páginas desta publicação surgiu também um dos principais personagens do nacionalismo musical nas próximas décadas. O jovem bibliotecário do Instituto, Luiz Heitor Correa de Azevedo, recém aprovado em concurso, começou a escrever na *Revista*. Logo ele se consolidou como o principal musicólogo do país, assumindo os principais postos oficiais: catedrático de folclore na Escola Nacional de Música (nome que se deu ao Instituto quando ele foi incorporado à Universidade do Brasil), responsável pela seção de música da *Revista Cultura Política* (principal órgão de imprensa do Estado Novo) e do programa radiofônico *A voz do Brasil*. Tornou-se também o autor, nos anos 1950, das principais obras de história da música no Brasil, em cujas páginas foram consagrados os compositores nacionalistas.

Outros nacionalistas assumiram também as mais proeminentes posições na crítica e na musicologia no Brasil a partir da década de 1930, como Andrade Muricy, que assumiu o posto de crítico de música do *Jornal do Comércio* em 1937, Renato Almeida, Eurico Nogueira França, e outros. Entre os compositores, além de Villa-Lobos – que por esta época já havia atingido tamanho prestígio que jamais seria alcançado por outro compositor brasileiro, consolidavam-se os nomes de Lorenzo Fernandes, Camargo Guarnieri e Francisco Mignone.

Lorenzo Fernandez fundou em 1936 o Conservatório Brasileiro de Música, que se tornou uma das principais instituições de ensino musical do país. Suas obras foram

---

<sup>41</sup> Guilherme Fontainha, “Algumas palavras”. In *Revista Brasileira de Música*, vol I, nº 1, março de 1934. p. 1-2.

executadas em diversos concertos internacionais onde, por seu caráter nacionalista eram freqüentemente escolhidas para representar musicalmente o Brasil em cerimônias oficiais. Camargo Guarnieri, com o apoio da crítica de Mário de Andrade, se consolidou ao longo da década de 1930 como o principal compositor nacionalista depois de Villa-Lobos. Francisco Mignone compôs em 1933 o *Maracatu do Chico-Rei*, obra orquestral baseada em uma lenda de escravos que se tornou uma das mais famosas do nacionalismo musical.

Villa-Lobos voltou de Paris em 1930, e já era um compositor conhecido na Europa. As dificuldades do mercado profissional para um compositor erudito no Brasil faziam-no preparar uma nova viagem, pensando numa carreira definitiva no exterior. Mas o compositor tinha dificuldade em conseguir os fundos necessários, pois mesmo com o prestígio angariado por suas obras Villa-Lobos ainda não tinha meios de manter-se, e a família Guinle não estava disposta a continuar financiando sua estada em Paris. Quando ocorreu a revolução, Villa-Lobos viu surgirem algumas oportunidades que o direcionaram para uma nova carreira no Brasil.

Villa-Lobos conseguiu o apoio do interventor paulista João Alberto, e realizou entre janeiro e abril de 1931 uma série de concertos em 54 cidades pelo interior do estado, sendo que muitas delas nunca haviam tido um concerto de música erudita. Os concertos eram com o próprio compositor ao violoncelo e sua esposa Lucília ao piano, além de outros pianistas, uma cantora e um violinista. O repertório incluía obras de Villa-Lobos e de outros compositores clássicos. Antes de cada concerto Villa-Lobos proferia uma palestra sobre música.

Após o término da viagem o compositor propôs ao interventor a realização de um grande concerto com coro de milhares de vozes. Na divulgação do evento, Villa-Lobos apelava para o civismo dos brasileiros, afirmando que aquele concerto seria uma mostra da capacidade de realização do povo brasileiro. Em 24 de maio, após o envolvimento de várias entidades em sua organização, o concerto foi realizado num estádio de futebol, sendo estimada a presença de 12 a 15 mil vozes no coral! Paulo Guérios afirma que foi o entusiasmo com a realização desse concerto que levou Villa-Lobos a desistir de voltar à Europa, confiante nas possibilidades que o novo regime abria para seus projetos.<sup>42</sup>

Após a saída do interventor João Alberto do cargo no fim de 1931, Villa-Lobos voltou para o Rio de Janeiro, onde foi convidado pelo secretário de educação do Distrito Federal – Anísio Teixeira - a dirigir o projeto de implantação do ensino de canto orfeônico nas escolas da capital. Para realizar o projeto o interventor Pedro Ernesto criou em abril de 1932 a SEMA – Superintendência de Educação Musical e Artística, que seria dirigida por Villa-Lobos. A

---

<sup>42</sup> Paulo Renato Guérios, *Heitor Villa-Lobos. O caminho sinuoso da predestinação*. Rio de Janeiro: FGV, 2003. p. 176.

SEMA implantou o ensino de canto orfeônico nas escolas, treinou professores e organizou concentrações cívico-artísticas nas quais milhares de pessoas ouviam a apresentação do orfeão dos professores ou dos corais de milhares de vozes.

Além destes projetos de educação musical e de concertos populares, Villa-Lobos dedicou-se, durante o governo Vargas, à composição da série das *Bachianas Brasileiras*. Uma comparação com os *Choros*, outra grande série de obras do autor – criada na década de 1920, demonstra como a sua linguagem de composição havia mudado com o novo regime político. Os *Choros* eram caracterizados por um estilo muito livre de composição, quase como um improviso, e marcaram época como obras altamente modernas tanto em sua forma como na orquestração. As *Bachianas* eram inspiradas em Bach, compositor do século XVIII cuja música teve papel importante na criação de uma identidade cultural alemã durante o processo de unificação do país no século XIX. O que tornava a obra de Bach adequada a este propósito eram as características que Villa-Lobos pretendia incentivar nos brasileiros: disciplina, ordem, raciocínio lógico, devoção. Para Bach estas características eram originadas em sua condição de compositor da igreja luterana, para Villa-Lobos estas características estavam acopladas a um ideal de civismo patriótico, bem de acordo com o regime político vigente no Brasil.

Conforme o historiador Arnaldo Contier:

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>43</sup>

A música ocupou um lugar de destaque no governo Vargas, vista como uma arte ligada à coletividade, muito adequada para ser usada como fator de coesão nacional. Esta música nacionalista combinava bem com o momento em que o povo era trazido à cena, na era da política de massas. Portanto, ao mesmo tempo em que Villa-Lobos aproveitou as oportunidades que o novo regime abriu para colocar em prática seus projetos e divulgar seu nome e sua música, ao governo o ensino do canto orfeônico e as concentrações corais interessavam como modo de inculcar na população uma consciência cívico-patriótica, com a intenção de transformar as multidões tumultuosas em massas disciplinadas e ordeiras.

Mário de Andrade foi, dentre as figuras do nacionalismo musical, quem menos confiou no novo regime como solução para os problemas que diagnosticava no meio cultural

---

<sup>43</sup> Arnaldo Contier *Brasil novo. Música nação e modernidade: os anos 20 e 30*. Tese de livre docência. FFLCH-USP, 1988. p. 286.

do país, mantendo uma postura mais crítica em relação a ele. Como todos os demais modernistas, Mário de Andrade também ocupou cargos públicos, tentando implementar seus projetos. Criou e dirigiu o Departamento de Cultura do município de São Paulo em 1935 durante a gestão do prefeito Fábio Prado. Entre as várias iniciativas tomadas por esta instituição esteve a criação da *Discoteca Pública*, onde colocavam-se discos (então uma novidade muito cara para a maioria dos brasileiros) à disposição do público. Outra medida foi a organização da Missão de Pesquisas Folclóricas, enviada ao nordeste do país em 1938 para gravar música da tradição rural ainda intocada.<sup>44</sup>

Esta missão incluía um maestro que deveria coordenar as gravações e fazer posteriormente a transcrição em notação musical (partitura). Provavelmente a escolha do maestro deveria cair sobre Camargo Guarnieri, que por algum motivo não estava disponível. Foi enviado Martin Braunwieser, austríaco residente em São Paulo, que possuía os requisitos técnicos necessários.

Algumas das falas do maestro, em suas memórias sobre a viagem, são reveladoras do espírito do empreendimento, e da forma como o pesquisador encarava seu objeto de pesquisa. Primeiramente, a Missão buscava a tradição intocada pela modernidade:

Às vezes tínhamos muitas dificuldades para alcançar determinado lugar, e ao chegar lá, aparecia um gramofone, um rádio... Aí, tínhamos de voltar, não?<sup>45</sup>

O gramofone e o rádio eram símbolos da contaminação pela indústria, pelo cosmopolitismo. Significavam a perda da pureza original e, conseqüentemente, do interesse como objeto de pesquisa.

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>46</sup>

Para os eruditos folcloristas a chegada do conforto e dos recursos da civilização ao interior não era vista como benefício, porque eles precisavam manter intacta uma tradição perdida no tempo, na qual o país deveria fundar sua identidade cultural moderna. Isso demonstra o caráter elitista do projeto nacional de Mário de Andrade. Por mais que declarasse amar o povo, ser parte do Brasil, valorizar a sua cultura, ele se colocava como o intelectual –

<sup>44</sup> O principal historiador da Missão é Álvaro Carlini, que em dois artigos analisa a memória do maestro Martin Braunwieser a respeito da viagem: “Martin Braunwieser na viagem da Missão de Pesquisas Folclóricas (1938): diário e cartas” (*In Anais do I Simpósio Latino-Americano de Musicologia*. Curitiba, Fundação Cultural de Curitiba, 1998. pp 237-249) e “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. pp 333-348).

<sup>45</sup> Álvaro Carlini, “Sessenta anos da Missão de Pesquisas Folclóricas (1938-1998): conversas com Martin Braunwieser.” Op. cit., p. 339.

<sup>46</sup> Álvaro Carlini, “Sessenta anos da Missão de Pesquisas Folclóricas ...” Op. cit., p. 343.

superior ao povo, considerado como criança. Buscava no povo, concebido sempre como “outro”, um “mito original” da nacionalidade, por suas características de proximidade à natureza, autenticidade, ingenuidade, espontaneidade. Mas não deixava de posicionar-se como letrado, intérprete e descobridor.

Esse caráter elitista do nacionalismo de Mário de Andrade é demonstrado pela análise de Margarida de Souza Neves,<sup>47</sup> que usa os termos do próprio Mário:

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>48</sup>

Este posicionamento de superioridade do pesquisador culto em relação ao povo pesquisado transparece também nas memórias de Martin Braunwieser. A cultura popular não seria pesquisada na sua autenticidade, ela deveria receber um tratamento culto. No caso da transcrição da música dos cantadores isso significava colocá-la em partitura, adequando-a ao padrão europeu. Não fosse assim, ela não poderia ser usada para o fim que Mário propunha: um material a ser trabalhado pelo compositor erudito que deveria dar-lhe uma roupagem culta, ou seja, adequar-lhe ao padrão europeu.

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>49</sup>

Mas a Missão foi abortada antes de ser totalmente completada. Quando ela ainda estava na viagem de coleta, o governo Vargas substituiu o governador de São Paulo (Armando de Sales Oliveira) pelo interventor Ademar de Barros. Caiu também o prefeito, e com ele Mário de Andrade, que perdeu a direção do DC. A Missão foi instruída por ele a fazer por terra o caminho de João Pessoa a São Luís, de forma que ela não pudesse ser encontrada e ter seu trabalho interrompido. Na volta a São Paulo, os discos gravados foram

<sup>47</sup> “Da maloca do Tietê ao império do mato virgem. Mário de Andrade: roteiros e descobrimentos.” In CHALHOUB, Sidney; PEREIRA, Leonardo Affonso de M. *A história contada. Capítulos de história social da literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998. pp 265-300.

<sup>48</sup> “Da maloca do Tietê ao império do mato virgem”, op. cit., p. 292.

<sup>49</sup> Álvaro Carlini, “Sessenta anos da Missão de Pesquisas Folclóricas ...” Op. cit., p. 346. Grifos meus. 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.

para a Discoteca Pública Municipal e o trabalho de transcrição e publicação que Mário originalmente projetou acabou não sendo realizado.

Mário de Andrade recebeu então um cargo no Ministério de Capanema, onde estavam a maioria dos intelectuais modernistas, trabalhando no projeto de nacionalização do Brasil. Tornou-se diretor do Instituto de Artes da Universidade do Brasil, com a missão de reformular os currículos, além de dar aulas. Trabalhou também na criação do SPHAN (Secretaria de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) e no Instituto Nacional do Livro.

Este projeto elitista de Mário de Andrade era mais do que o governo Vargas estava disposto a implantar. 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.

Dentro do próprio meio musical erudito o projeto nacionalista encontrava resistências, por exemplo, entre os professores do Instituto Nacional de Música ou do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Os instrumentistas preparavam-se para executar música do repertório tradicional europeu (clássico-romântico), sendo avessos tanto às inovações da vanguarda européia do século XX como às experiências dos modernistas brasileiros, baseadas numa rítmica oriunda das músicas das classes populares. Com os espaços conquistados no regime Vargas, o nacionalismo musical conseguiu aos poucos uma posição predominante no repertório de concerto do Rio de Janeiro e São Paulo. Mas esbarrava na falta de intérpretes preparados, devido à completa inexistência de uma pedagogia musical nacionalista que formasse instrumentistas, regentes e até compositores.

As reformas promovidas pelo governo Vargas no sistema de produção e difusão de música erudita eram superficiais. Os cargos mais importantes ficaram com os nacionalistas e abriu-se espaço para sua música nos concertos (inclusive por obrigação em lei) e nas transmissões radiofônicas. Mas as transformações mais profundas e os investimentos mais dispendiosos necessários à criação de um mercado nacional de música de concerto foram deixados de lado.

Os modernistas discordavam, por exemplo, da implantação do modelo norte-americano de rádio, baseado na propaganda comercial, e preferiam o modelo nazista de controle estatal. Com o modelo de rádio implantado, o espaço que pretendia ser ocupado pela música erudita ficou muito limitado. A busca por um público amplo demandava uma opção por músicas de mais fácil assimilação, levando, nos anos 1930 e 1940 a uma explosão de

música popular urbana (samba, maxixe, música de carnaval, choro), com uma significativa participação de música estrangeira (tango, bolero, fox, jazz).

Um projeto mais sofisticado como o de Mário de Andrade estava fora do interesse do Estado. Por seu custo mais elevado, pelas dificuldades práticas de implementação e pelo pouco resultado político que ele daria no curto prazo. Era muito mais fácil para o governo viabilizar um projeto cultural mais superficial capaz de satisfazer os modernistas sem causar grandes mudanças estruturais, ao mesmo tempo em que dava asas à nascente música comercial.

Mário de Andrade não demorou a perceber as contradições do novo regime. 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 verde-amarelistas) 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.

Logo, com sua demissão do Departamento de Cultura, ficou claro para Mário de Andrade que o Estado não estava disposto a encampar um projeto cultural como o que vinha defendendo. Decepcionado com os rumos que o nacionalismo musical vinha tomando Mário de Andrade começou a dar um tom muito mais crítico aos seus escritos. O trabalho nos órgãos públicos lhe valeu uma decepção. Além do desgaste naturalmente causado por uma dedicação extremada a funções já por si pesadas, somou-se a decepção de ver seus projetos abortados ou tomando rumos indesejados. Seus escritos passam a mostrar a sensação de tempo perdido, e a desilusão com os rumos do país. Vasco Mariz<sup>50</sup> chega a afirmar que o desgaste causado pelo trabalho de Mário de Andrade no Departamento de Cultura teria “apressado” sua morte, que ocorreu em 1945.<sup>51</sup>

Em maio de 1943 Mário de Andrade começou a publicar uma coluna semanal no jornal Folha da Manhã, intitulada *Mundo Musical*, e que duraria até sua morte. Foi nesta coluna que saiu, em capítulos e inacabado, seu livro *O Banquete*.<sup>52</sup> Neste livro Mário de Andrade expôs suas críticas ao governo, à burguesia, aos virtuosos e aos próprios compositores nacionalistas, mostrando sua desilusão com as possibilidades de ação político-cultural. Era o resultado da percepção de Mário de Andrade de que a elite cultural brasileira,

---

<sup>50</sup> *Três musicólogos brasileiros: Mário de Andrade, Renato Almeida, Luiz Heitor Correa de Azevedo*. Rio de Janeiro/Brasília: Civilização Brasileira/INL, 1983.

<sup>51</sup> *Idem*, p. 34.

<sup>52</sup> *O Banquete*. Editado por Jorge Coli e Luiz Correa da Silva Dantas. São Paulo: Duas Cidades, 1977. O próprio Mário planejava a publicação em livro, guardando um roteiro com os capítulos imaginados e as correções nos já publicados.

que ele tinha acreditado capaz de levar adiante o projeto da criação de uma cultura nacional, inviabilizava seu projeto, preferindo adotar soluções mais fáceis.<sup>53</sup>

Nas conversas dos personagens do livro surge um diagnóstico crítico da realidade musical do Brasil. Através do personagem Félix de Cima Mário de Andrade critica a política cultural do governo Vargas. Conhecido como patrono das artes, seus critérios a respeito da “proteção” aos artistas são:

1º: proteger tudo quanto é artista estrangeiro que pedir água, pra não irem lá fora falar mal do país (...); 2º: não proteger as artes modernas porque não se entende mas é comunismo. Quanto aos artistas nacionais a terra é farta e boa, que morram de fome.<sup>54</sup>

O caráter conservador e autoritário da política cultural que o governo Vargas vinha implantado para a música é ressaltado nas falas do político Félix de Cima. Ao ver criticada a banalização da música de Mozart – quando Pastor Fido afirmou que ele é o Vicente Celestino do séc. XVIII – Félix de Cima saiu em sua defesa:

Pegaria em armas se fosse preciso (...) Aquele jeito de tratarem Mozart, Bach, gênios respeitados! ... Então como é que esses levianos haviam de tratar Deus, Pátria, Família e o Governo.<sup>55</sup>

Félix de Cima apegava-se ao tradicionalismo e a uma cultura de aparência. O descontentamento dos intelectuais e artistas podia ser sempre resolvido com o oferecimento de um cargo.

A cantora Siomara Ponga é usada por Mário de Andrade como crítica ao trabalho de interpretação feito pelos *virtuoses*. Ela tinha uma formação técnica e conhecimentos musicais que justificavam sua fama.

Mas apesar disso, ela não passava duma virtuose da mesma qualidade péssima dos virtuosos internacionais. A isto a reduziu sua inconcebível vaidade, e os interesses comerciais que a escravizavam ao seu público.<sup>56</sup>

Apesar de ter alcançado uma “cultura legítima”, a cantora não era uma intérprete útil. Sua cultura deveria levá-la a educar seu público, e defender a música de seu tempo, mas a vaidade a levou ao completo “academismo” da virtuosidade. Mário de Andrade chama este academismo de “baixo e indecente”, por transformar a arte numa “indústria reles”. Como todos os intérpretes (no dizer de Mário), a cantora apresentava apenas o que o público estava

<sup>53</sup> Cf. Marcos Napolitano, “*Allegro ma non danzante*: o nacional-popular em ‘O Banquete’ de Mário de Andrade.” In *Latin American Music Review*, vol. 24, nº1: spring/summer 2003. University of Texas. pp 126-135.

<sup>54</sup> Mário de Andrade, *O Banquete*, op. cit., p. 49.

<sup>55</sup> Idem, p. 101.

<sup>56</sup> Idem, p. 50. A referência que Mário faz a “saber música” diz respeito a um conhecimento teórico mais profundo (harmonia, contraponto, análise musical) e a uma compreensão cultural das obras que executa, que muitos *virtuosos* costumam prescindir.

acostumado a ouvir. Bem que desejava incluir nos recitais algumas canções de Janjão (o compositor nacionalista na história do livro), mas elas não ficavam bem, não “rendiam” para a voz, apesar de lindas.<sup>57</sup>

Mário de Andrade defende o canto em língua nacional. Para ele era preciso criar o *belcanto* brasileiro, aonde a técnica vocal se adequaria à fonética nacional, como ele indicava acontecer nas escolas de canto italiana, francesa e alemã. Mas considera que para os cantores era mais fácil aprender as escolas européias, estudando com os professores europeus do que se dar ao trabalho de estudo e pesquisa que exigia a criação de uma escola de canto nacional. Era mais fácil colocar uma peça brasileira qualquer no programa (para atender a uma lei que a exigia) e cantá-la sem nenhum critério.

[Siomara] era uma virtuose no mais degradante sentido da palavra. Uma escrava desse público banal de recitais caros, que tanto aplaude um Brailovsqui como um cavalo de corrida. Siomara Ponga era um cavalo de corrida, finíssimo olé!, escrava desse público detrital que bóia no enxurro das semiculturas. Público que si lhe proporcionava momentos de ilusão de glória nas ovações, ela não podia pensar sequer um minuto mais pensado nele que não lhe desse repugnância.<sup>58</sup>

As referências ao virtuosismo de Siomara são uma forma de Mário de Andrade criticar a permanência do gosto operístico no público de concertos. Apesar de todo o esforço do grupo modernista, o público de concerto brasileiro ainda era muito ligado à ópera italiana. A implantação do repertório nacionalista moderno passava pela derrota deste domínio do gosto operístico.

Mário de Andrade também reclama do acompanhamento ao piano. Afirma que não há bons acompanhadores para canções brasileiras. Siomara só conseguira bons resultados com as canções de Luciano Gallet acompanhadas pelo próprio autor ao piano. Os outros não eram capazes de tocar brasileiromente, estragando a obra. Para Mário, todo mundo que estudava piano queria ser solista, e não se formavam bons acompanhadores. Os únicos que haviam eram Mignone e Guarnieri, que não eram pianistas de profissão, mas compositores.

Os compositores também são alvo da crítica de Mário de Andrade, através do personagem Janjão. O autor lamenta a precária formação cultural dos compositores brasileiros, que estudavam as técnicas de composição mas não possuíam a formação humanística necessária, no entender de Mário de Andrade.

---

<sup>57</sup> “Render” para a voz refere-se à preferência geral dos cantores por músicas operísticas escritas com o intuito de explorar os recursos vocais ao máximo (potência vocal, extensão aguda ou grave, efeitos de difícil obtenção como ornamentos ou passagens rápidas), garantindo também uma melhor impressão do público. Ao público leigo, é mais fácil apreciar a técnica de execução do que a beleza da composição em si.

<sup>58</sup> Mário de Andrade, *O Banquete*, op. cit., p. 52.

Quando chega à mansão de Sara Light – projetada por Niemeyer, Janjão comenta acha-la horrível, no que é logo repreendido por Pastor Fido, que aponta a incoerência de um compositor moderno não gostar de arquitetura moderna:

Esses desequilíbrios é que são desonestos em vocês, artistas (...) Seres imperfeitos, incompletos. Uns só entendem de pintura, nunca vão a um concerto; outro é músico moderno mas detesta a arquitetura moderna. Se esquecem, ignoram, que só existe uma arte, é a Arte, de que as artes não passam de processos de representação. Outros esquecem que a época é uma só, revelada, explicada tanto pela música moderna quanto pela arquitetura moderna.<sup>59</sup>

Quando adentraram a mansão, iniciou-se uma discussão, na qual Janjão mostrou-se inseguro para argumentar com Siomara Ponga.

Janjão sentiu um frio na barriga, porque tinha consciência da força intelectual da virtuose. E por isso mesmo antipatizava com ela, reconhecendo num íntimo jamais confessado que mesmo em música ela sabia muita coisa que ele, por desleixo e também por miséria, não se devotara em saber.<sup>60</sup>

Janjão representa a deficiência de formação intelectual e cultural que Mário identificava nos compositores brasileiros. Ele não tinha estudado, por desleixo, preguiça ou pretensão de genialidade, para saber o que sabia a virtuose, “nem mesmo em música”. Para completar o quadro, Janjão estava de sapatos sujos e havia levado ao almoço um jovem que não fora convidado (Pastor Fido) e que ele tinha conhecido há poucos minutos. Isso mostrava falta de seriedade e inabilidade para lidar com pessoas importantes.

Mário de Andrade também aponta os problemas e vícios que encontra na crítica musical. Havia um preconceito nocivo em favor dos “gênios”, da tradição. A crítica musical estava, para Mário de Andrade, muito aquém da crítica de arte e da crítica literária, no dever de “situar a obra-de-arte no seu tempo e em si mesma”.

O ensino de música também é colocado na berlinda, especialmente o do Conservatório Nacional. Este padecia do conservadorismo dos professores vitalícios, que pararam de estudar e “ensinam o que aprenderam”, sem saberem que a música “existe e continua vivendo e evoluindo”. Eles também não iam a concertos, e os poucos que o faziam acompanhavam apenas os instrumentos que lecionavam, porque “ninguém estuda ou gosta de música neste país, estudam é um instrumento e só gostam dele”. E a contribuição que poderiam dar os professores estrangeiros – para elevar o nível técnico e fornecer a base para criar o ensino nacional, era impedida, pois o Estado Novo proibira os professores estrangeiros.<sup>61</sup>

---

<sup>59</sup> Mário de Andrade, *O Banquete*, op. cit., p. 69.

<sup>60</sup> Idem, p. 98.

<sup>61</sup> Ao contrário do que aconteceu no Brasil, os EUA aproveitaram muito bem a disponibilidade de professores europeus. Primeiro os dissidentes que fugiam da onda fascista nos anos 30, depois os desempregados que fugiam da crise no pós-guerra. Em uma geração o país criou sua própria tradição musical erudita, praticamente inexistente antes da guerra.

O vatapá servido por Sara Light é o momento para discutir a música brasileira. Através das falas dos personagens, Mário de Andrade volta a temas do *Ensaio sobre a música brasileira*.

Os brasileiros só podem fazer arte legítima, eficaz, funcional e representativa si deixarem inicialmente de parte a intenção de fazer arte gratuita... (...) si abandonarem, como ideal, a preocupação exclusiva de beleza, de prazer desnecessário. E principalmente esta intenção estúpida, pueril mesmo, e desmoralizadora, de criar a obra-de-arte perfeitíssima e eterna.<sup>62</sup>

O compositor deveria parar de compor (e a crítica de analisar) obras para o futuro. O valor da obra está no seu significado para o seu tempo.

Nós temos que adotar os princípios de arte-ação. Sacrificar as nossas liberdades, as nossas veleidades e pretensõezinhas pessoais; e colocar como cânone absoluto da nossa estética, o princípio de utilidade. 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>63</sup>

A música nacional, que Mário de Andrade volta a defender neste livro, era bem diferente do que vinha se fazendo pelos compositores nacionalistas nos anos 1930. Deveria digerir o folclore, transubstanciando-o para a música erudita. Essa música nacional seria fruto de uma melódica, uma polifonia e uma rítmica brasileiras.

Enfim, uma música brasileira que sendo psicológica como caracterização racial, fosse o menos possível exótica. Quero dizer: não se tornasse, feito a música espanhola, mais reconhecível pelo traje que pela alma...<sup>64</sup>

A semelhança com os postulados já defendidos no *Ensaio* é notável. Mas Mário avança em novas questões. No *Ensaio* o foco da problemática é centrado no compositor, em como ele deveria pesquisar o folclore e utilizá-lo na criação de uma música erudita brasileira. Agora que vários compositores importantes já vinham há mais de uma década tentando seguir esses postulados para uma música nacional, Mário de Andrade percebia que as dificuldades eram maiores, que haviam problemas estruturais mais graves.

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>65</sup>

O Brasil tinha alguns gênios individuais, mas Mário de Andrade aponta que não é isso que faz a grandeza musical de uma nação. Comparado aos outros países latino-americanos (pra não dizer aos europeus) faltava ao Brasil “escolas, ensino, literatura, crítica, elementos de

---

<sup>62</sup> Mário de Andrade, *O Banquete*, op. cit., p. 128.

<sup>63</sup> Idem, p. 130.

<sup>64</sup> Idem, p. 133.

<sup>65</sup> Idem, p. 138.

execução, (...) um público, (...) impressão de músicas”. E tudo isso precisava de continuidade nas políticas públicas. Por esta fala, Mário de Andrade extravasa a decepção com os vários projetos seus que foram abortados no período em que atuou nos órgãos públicos.

Janjão critica a lei que exigia uma peça nacional em todos os concertos, porque não dava resultado positivo, era uma lei burra. Colocavam-se peças banais, que, ainda mal tocadas, iam criando um complexo de inferioridade que fazia o público recusar a música brasileira. Tocar Mozart e Beethoven era muito mais fácil, sucesso garantido, porque o público “ouvia de cor”.

Faltavam bons instrumentistas (exceto pianistas) e, principalmente, bons grupos: trios, quartetos, corais e especialmente orquestras. As poucas que existiam não eram capazes de executar o grande repertório. Os culpados eram o governo, que não investia o necessário, e os próprios músicos, que não levavam a sério o trabalho.

Faltava até mesmo a infra-estrutura de transportes e comunicações, sem a qual as outras capitais do país, isoladas que estavam, não propiciavam a formação de compositores pois seus professores e instrumentistas estavam muito aquém do já criticado nível de seus colegas do Rio de Janeiro e de São Paulo.

Por causa destas deficiências estruturais, o Brasil produzia alguns poucos bons compositores isolados. Mas faltava aquela quantidade necessária de compositores competentes com que se cria uma música nacional. Como ocorria na França, apontada como exemplo positivo porque sua grandeza musical não estava nos gênios (Rameau, Couperin, Berlioz, Debussy), mas na grande quantidade de simplesmente bons compositores.

O gênio acaba sempre abrindo seu caminho. O que está não só prejudicado, mas verdadeiramente impedido no Brasil, é a produção do compositor “normal”. Do apenas “excelente compositor”, dos numerosos “bons” compositores normais, que são os que nutrem e fazem o corpo de uma música nacional.<sup>66</sup>

Conforme o texto, esta produção artística “normal” o Brasil só tinha atingido na literatura. A falta de recursos financeiros para fazer frente às expensivas necessidades de orquestras, companhias de ópera, etc. faziam com que nas capitais regionais só surgissem “músicos urbanos, compositores de ave-marias pra igreja mais próxima”.

Mário de Andrade insiste que, neste estágio em que se encontrava, a música brasileira não podia perder de vista o folclore. Se o compositor não usasse conscientemente os elementos que o Brasil lhe fornecia, estaria usando inconscientemente os elementos que aprendeu da Alemanha ou da França. Não era o momento para a criação livre. Esta só viria

---

<sup>66</sup> Mário de Andrade, *O Banquete*, op. cit., p. 149.

depois, “quando a criação musical erudita estiver tão rica e explícita” nas características nacionais, que o compositor “possa desde a infância viver cotidianamente dentro dela, se impregnar dela e a sentir como um instinto”.

Mais uma vez a falta de infra-estrutura atrapalhava. Era difícil a um compositor do Rio de Janeiro pesquisar folclore em outras regiões, e não existia uma musicologia brasileira fazendo o trabalho, estudando e publicando material folclórico. Mas os compositores também se omitiam, porque não estudavam nem o choro, que estava por perto. Exceto Villa-Lobos, que não tinha discípulos nem imitadores. Mário de Andrade nota que esta imitação dos grandes já acontecia na literatura, onde afirma que um estilo brasileiro ia se formando.

Para Mário de Andrade faltava ao Brasil criar o seu *Allegro* civilizador, que não era folclórico nem coreográfico. Faltava aos compositores “sobretudo espírito coletivo”. Ao invés de aproveitar meramente a temática folclórica, era preciso criar a “expressão musical do Brasil”. O *Allegro*, do qual Mário sente a necessidade de o Brasil criar o seu próprio, trata-se da forma musical usada pelos compositores clássicos nos primeiros movimentos de sinfonias, sonatas, trios, quartetos – conhecida como “alegro de sonata” ou “forma sonata”.<sup>67</sup>

Charles Rosen<sup>68</sup> traça uma história desta forma tão popular na composição ocidental. Este autor mostra como o surgimento desta forma musical permitiu a compreensão e o sucesso de público da música instrumental a partir de meados do século XVIII. Até então os únicos tipos de música de execução pública eram a música religiosa e a ópera, ambas ligadas a um texto. E as primeiras músicas instrumentais que foram surgindo, valorizavam mais a técnica de execução do que a estrutura da composição. O jogo de temas da forma sonata é que permitiu à música instrumental absoluta criar uma inteligibilidade que lhe garantiu o espaço privilegiado que ocupou na música do classicismo.<sup>69</sup> Esse *Allegro* brasileiro era o que Mário de Andrade defendia que o Brasil deveria criar, e que poderia garantir uma música brasileira erudita acessível ao público do país.

O texto d’O Banquete ficou incompleto. Planejado para dez capítulos, o livro termina no começo do sexto porque o texto era escrito à medida que ia sendo publicado. A salada servida por Sara Light neste capítulo inacabado é a alegoria da influência cultural norte-americana, que ia aumentando fortemente durante a guerra. A salada era deslumbrante e

<sup>67</sup> A forma sonata consiste de uma estrutura bem acabada, aonde se manobram diversos *temas* musicais, colocados primeiro em conflito (exposição), depois transformados (desenvolvimento) e por último colocados em concórdia (reexposição).

<sup>68</sup> *Formas de sonata*, 2.ed. Barcelona: Labor, 1994.

<sup>69</sup> Nas palavras do autor: “Entonces pudo convertirse la música instrumental pura sola em la atracción principal, sin los elementos seductores del espectáculo, los sentimientos de la poesía y las emociones del drama, e incluso sin el deslumbrante virtuosismo técnico del cantante y del intérprete. La sinfonía pudo tomar del drama no sólo la expresión de los sentimientos sino también el efecto narrativo de la acción dramática, de la intriga e de la resolución. Lo hicieron posible las formas de sonata proporcionando el equivalente a la acción dramática y confiando al perfil de esta acción una definición clara.” *Formas de sonata*, op. cit., p. 22-23.

atraente, e a mocidade brasileira teria de amadurecer para ter discernimento sobre o que deveria aceitar e o que deveria recusar na salada, que tinha até “suco de pedregulho”.

Esta série de textos publicados na imprensa e depois reunidos em livro, mostra toda a desilusão Mário de Andrade com o governo Vargas e com os próprios nacionalistas. Apesar dos muitos cargos e de certo apoio institucional conquistado pelo movimento nacionalista, Mário de Andrade não estava satisfeito, como demonstra seu último grande texto. Como defensor de um nacionalismo baseado na pesquisa do folclore Mário de Andrade ficava decepcionado com os resultados que vinham ocorrendo, que demonstravam que seu projeto estava mais longe de ser realizado.

Mas este último texto, por ter saído em capítulos num jornal, parece não ter causado o mesmo impacto no meio musical que Mário de Andrade havia conseguido com o *Ensaio sobre a música brasileira*.

## I. 2. O GRUPO MÚSICA VIVA E A REELABORAÇÃO DO NACIONALISMO

Em 1937 chegou ao Brasil o flautista alemão Hans Joachim Koellreutter, um dos muitos imigrantes que deixaram a Europa fugindo do nazismo. Nascido em 1915, Koellreutter estudou música na Academia Estatal de Berlim, de onde foi expulso por causa de atividades anti-fascistas. Integrante de um círculo de música de vanguarda em Berlim, ele exilou-se na Suíça, aonde concluiu os estudos e participou de um grupo chamado Música Viva, dirigido pelo famoso regente Hermann Scherchen, defensor da música de vanguarda e também seu professor.

Desde sua chegada, Koellreutter procurou trazer para o Brasil a agitação cultural de da qual participou ativamente na Alemanha e na Suíça. Fundou o grupo no Rio de Janeiro o grupo Música Viva, em 1939. No início de suas atividades o grupo reuniu várias personalidades do meio musical brasileiro com a finalidade de incrementar a atividade musical no Brasil. Entre as primeiras iniciativas do grupo esteve a publicação de um boletim mensal, cujo primeiro número saiu em maio de 1940.

Neste número inaugural podemos ver quem eram os integrantes do grupo:

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, presidente; Hans-Joachim Koellreutter, vice-presidente e tesoureiro; Conselho Técnico:

Brasílio Itiberê, Egidio de Castro e Silva, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, Octavio Bevilacqua, Werner Singer.<sup>70</sup>

Além da diretoria da sociedade, arrolada acima, o boletim apresenta na capa a informação de que o fundador é Koellreutter, o diretor Otavio Bevilacqua e os redatores Brasílio Itiberê, Egídio de Castro e Silva, Koellreutter e Luiz Heitor. A primeira página traz também o programa do grupo, que reproduzimos a seguir:

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.

“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>71</sup>

Pelo estilo deste texto, pode-se atribuí-lo a Koellreutter, apesar do artigo não ser assinado. Como um programa do grupo, é de se imaginar que os demais integrantes estiveram de acordo com os termos. A idéia de considerar a “obra musical como a mais elevada organização do pensamento e sentimento humanos” é originada de uma tradição do pensamento germânico, que valoriza a cultura como produção do espírito com o objetivo de desenvolver a humanidade, proporcionando-lhe uma elevação moral. Dentro da concepção germânica de cultura, a música se destaca, como se percebe pela quantidade de grandes compositores clássicos germânicos nos séculos XVIII, XIX e XX. Baseado nesta concepção de música o texto indica a intenção de divulgar a música contemporânea, principalmente brasileira, e a música ainda pouco conhecida do passado. Ou seja, valorizar a música nova, ainda não ouvida, tenha sido composta recentemente ou não.

<sup>70</sup> GRUPO “Música Viva”. In *Música Viva*, ano I, nº 1, maio de 1940, p. 7.

<sup>71</sup> “O nosso programa”. In *Música Viva*. Ano I, nº 1, mai 1940. p. 1.

Não há no texto nenhuma menção a qualquer questão relativa ao nacionalismo, questão que certamente preocupava todos os integrantes do grupo – com a exceção de Koellreutter. O músico alemão tinha, na verdade, uma preocupação oposta. Enquanto os nacionalistas brasileiros que integravam o grupo estavam engajados num movimento de criação e valorização de uma música pautada pela identidade nacional, Koellreutter era fugitivo de um regime fundado num nacionalismo extremado, contra o qual continuava lutando. Por isso a insistência no valor universal e humanístico da música. Mas 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.

Por isso se entende esta estranha formação inicial do grupo. Para nós que conhecemos os desdobramentos da vida musical no país na década de 1940 parece muito estranho um grupo Música Viva liderado por Koellreutter, mas formado pela nata do nacionalismo musical – críticos, musicólogos, professores do Instituto Nacional de Música. No momento esta associação era mais que natural. Koellreutter chegou ao Brasil ainda muito jovem (22 anos), mas já com uma formação humanística e musical que certamente o distinguiu, 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.

Ainda neste 1º número do boletim Música Viva, há uma lista dos compositores cujas obras foram executadas no ano anterior, nos 7 concertos promovidos pelo grupo. Nota-se a ausência de compositores românticos ou de ópera. Em geral são compositores do século XVIII ou do Século XX. Entre os compositores executados estão os seguintes compositores brasileiros: Ernani Braga, Francisco Braga, Lorenzo Fernandez, Radamés Gnattali, Camargo Guarnieri, Brasília Itiberê, o próprio Koellreutter (que logo se naturalizaria brasileiro), Francisco Mignone, José Vieira Brandão, Heitor Villa-Lobos. Entre os modernos europeus, nota-se a total ausência de vanguardas mais radicais. 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. Portanto, trata-se de um repertório com o qual os nacionalistas brasileiros não entrariam em qualquer tipo de conflito, e, apesar de tratar-se realmente de música nova – como proposto no programa do grupo, era uma música cujo teor não era muito vanguardístico.

O suplemento musical deste número do boletim foi uma modinha para canto e piano de Frutuoso Viana, compositor secundário do movimento nacionalista. 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.

O boletim conseguiu manter uma periodicidade mais ou menos regular até maio de 1941, totalizando 11 números do boletim em 9 revistas – os números 7 e 8 foram publicados em conjunto, assim como o 10 e o 11. O número 12 da revista saiu apenas em janeiro de 1947, sem a mesma qualidade editorial – todo datilografado, sem imagens nem publicidade, e sem nenhum dos antigos colaboradores, a não ser Koellreutter. A leitura dos números 3 a 11 do boletim<sup>72</sup> indica que a direção e os redatores do periódico foram mantidos, e que os nacionalistas continuaram participando da revista, mas aos poucos a música de vanguarda foi entrando na pauta da revista. 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,<sup>73</sup> 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,<sup>74</sup> e o nº 5 traz outro texto sobre o mesmo assunto, escrito por Nicolas Slonimsky.<sup>75</sup> 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.

Koellreutter conseguia, aos poucos, mesclar aos textos dos nacionalistas outros mais voltados para a música de vanguarda. Cada número da revista trazia um suplemento musical – uma partitura geralmente de obra ainda inédita - cujo compositor era mencionado em um

<sup>72</sup> A pesquisa não conseguiu localizar o número 2.

<sup>73</sup> Max Brand. “A música e nossa época”. In *Música Viva*. Ano I, nº 3, jul 1940, p. 1-2.

<sup>74</sup> Lopes Gonçalves. “A dodecafonia – horizontes novos”. In *Música Viva*. Ano I, nº 4, set 1940, p. 3-5.

<sup>75</sup> Nicolas Slonimsky. “Problemas da música moderna”. In *Música Viva*. Ano I, nº 5, out 1940, p. 9-10.

artigo, e assim a revista ficava mais ou menos centrada na sua figura. No nº 1 o compositor destacado foi Frutuoso Viana, no nº 3 Max Brand, no nº 4 Camargo Guarnieri, no nº 5 Luiz Cosme, no nº 6 o próprio Koellreutter, o nº 7/8 é quase todo dedicado a Villa-Lobos, o compositor do nº 9 é Arthur Pereira, e o do nº 10/11 é Juan Carlos Paz. Dum total de 8 compositores, temos 3 claramente ligados ao nacionalismo musical – Frutuoso Viana, Camargo Guarnieri e Villa-Lobos, 3 compositores estrangeiros ligados à música de vanguarda – Koellreutter, Max Brand, Juan Carlos Paz, e 2 neutros – Arthur Pereira e Luis Cosme são compositores de menor destaque no cenário musical, e não são intimamente ligados ao movimento nacionalista.

Neste primeiro momento, o grupo Música Viva foi uma iniciativa de Koellreutter, similar a outras em que já havia tomado parte na Europa, procurando divulgar a música contemporânea. Adaptando-se à situação existente no país, ele buscou realizar atividades em conjunto com personalidades tradicionais do meio musical carioca, que eram ligadas ao movimento nacionalista. O teor dos textos e partituras do boletim *Música Viva* demonstra a tentativa de equilíbrio entre os interesses do grupo nacionalista e a divulgação da música de vanguarda, pretendida por Koellreutter. O projeto de Koellreutter começou a ganhar mais força à medida que ele começou a dar aulas, e passou a ter entre seus alunos jovens compositores que iriam, como ele, defender a música de vanguarda. O primeiro destes alunos foi Cláudio Santoro, e suas aulas com Koellreutter duraram de 1940 a 1941. Em 1944 Koellreutter recebeu dois novos alunos – Guerra Peixe e Edino Krieger, e em 1946 mais dois – Eunice Catunda e Roberto Schnorrenberg.

O fim da publicação do boletim, cujo último número foi o de abril/maio de 1941, coincidiu com uma série de problemas que afastaram Koellreutter das atividades musicais. Desde 1939 Koellreutter trabalhava na tipografia da editora Arthur Napoleão, sendo que em 1940 ela foi comprada pela editora Magione de São Paulo, e Koellreutter passou a trabalhar lá, viajando freqüentemente ao Rio de Janeiro. Em 1941 Koellreutter passou por problemas de saúde decorrentes do manuseio de chumbo no trabalho de tipógrafo, ficando inativo por 3 meses. Em 1942, com a entrada do Brasil na Guerra os alemães passaram a ser suspeitos naturais e Koellreutter ficou preso por cerca de 3 meses. Somente em 1944 a situação profissional começou a se estabilizar para Koellreutter, quando ele assumiu o posto de flautista substituto na Orquestra Sinfônica Brasileira, o que permitiu que abandonasse outras atividades profissionais secundárias.<sup>76</sup>

---

<sup>76</sup> Estas informações foram extraídas da cronologia de Koellreutter, no livro de Carlos Kater, *Música Viva e H. J. Koellreutter. Movimentos em direção à modernidade*. São Paulo: Musa/Atravez, 2001. pp. 177-203.

O ano de 1944 marcou a ruptura de Koellreutter com o movimento nacionalista.<sup>77</sup> Entrando em desacordo com Lorenzo Fernandez, diretor do Conservatório Brasileiro de Música onde lecionava, Koellreutter deixou seu trabalho na instituição – onde foi professor desde 1939. Foi também neste ano que passou a ter entre seus alunos Guerra Peixe e Edino Krieger, e que iniciou a transmissão do programa radiofônico semanal *Música Viva*, na rádio do Ministério da Educação. Em 1946 sua intenção de atuar na divulgação da música de vanguarda ganhou mais força, com a adesão de novos alunos (Eunice Catunda e Roberto Schnorrenberg), com a estréia de mais um programa radiofônico complementar ao que já estava ativo e com o lançamento do *Manifesto 1946 – Declaração de Princípios*. Este texto foi o primeiro incluído no nº 12 do boletim *Música Viva*, e serviu como marco da nova direção assumida pelo grupo.

Este boletim nº 12 é muito diferente daqueles publicados em 1940-1941. Sem apoio institucional, é uma publicação independente – toda datilografada, sem imagens, sem numeração de páginas (cada artigo tem numeração própria), sem anúncios publicitários. Informa em sua capa que é o “órgão oficial do Grupo Música Viva”, e que é de “distribuição interna”. Sua comissão redatora é composta por Cláudio Santoro, Egídio de Castro e Silva, Koellreutter, Guerra Peixe, Eunice Catunda, Heitor Alimonda, Gení Marcondes e Santino Parpinelli. Os três primeiros são os únicos que já haviam participado na primeira fase do boletim, e os demais são jovens compositores ou instrumentistas alunos de Koellreutter.

No início das atividades do grupo *Música Viva*, o conflito entre Koellreutter – defensor da vanguarda musical, e as personalidades do movimento nacionalista acontecia de maneira velada, demonstrada na heterogeneidade de idéias veiculadas no boletim durante os anos 1940 e 1941. Em meados da década este conflito estava muito mais agudo, agora que Koellreutter reunia em torno de si um grupo de jovens alunos, para os quais o caminho de afirmação na carreira passava pelo confronto com os compositores já estabelecidos da geração nacionalista.

Este conflito já transparece em dois textos publicados na primeira fase do boletim, de autoria de Cláudio Santoro. No primeiro deles,<sup>78</sup> 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”. Estas proposições baseiam-se numa premissa: a inexistência de uma escola de composição nacional, desconsiderando toda a produção de compositores como Villa-Lobos, Lorenzo Fernandez, Francisco Mignone, Camargo

<sup>77</sup> Carlos Kater (*Música Viva e H. J. Koellreutter*. Op. cit.) considera este ano como um marco do que chama de “momento II” do grupo *Música Viva*.

<sup>78</sup> “Considerações em torno da música brasileira contemporânea”. In *Música Viva*, ano I, nº 9, mar 1941, p. 3.

Guarnieri, para ficar nos mais importantes do movimento nacionalista. Os motivos que levam Santoro a desconsiderar a produção destes compositores nacionalistas estão expostos em sua própria argumentação: eles não haviam feito a necessária pesquisa científica do folclore, nem procuravam dar-lhe um “nível técnico moderno”. Este pequeno artigo, de meia página, pretendia ser o primeiro de uma série, que terminou prematuramente no número seguinte, junto com a interrupção na publicação do boletim.

Neste segundo artigo,<sup>79</sup> Santoro desenvolve as idéias do texto anterior. Este texto é de uma postura radical contra as técnicas composicionais utilizadas nas obras dos compositores nacionalistas. O autor afirma que a música no Brasil está atrasada “uns setenta anos pelo menos”,<sup>80</sup> e atribui este atraso à obsessão pelo folclorismo.

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...

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>81</sup>

De forma muito dura, Santoro está negando a validade das obras produzidas pelos compositores do movimento nacionalista. Para ele, faltam aos compositores nacionalistas imaginação criadora, conhecimento mais profundo da arte do país e uma lógica estruturante. Mais adiante afirma que não considera tudo perdido entre a produção nacionalista, destacando que “algo de espontâneo se encontra em certas composições de Villa-Lobos”, mas que isto não é suficiente para se considerar atingida a criação de uma “escola nacional” de composição. Santoro defende o trabalho intelectual, que afirma ser necessário para a composição de grandes obras, e a necessidade de uma técnica adequada por parte dos compositores. Para ele o verdadeiro desenvolvimento do folclore não deveria ser feito pela intuição ou de forma espontânea – aproveitando apenas temas musicais, mas 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”. O conhecimento destas características técnicas do folclore, mesclado àquelas da música contemporânea, possibilitaria o surgimento de um sistema de composição legitimamente brasileiro.

---

<sup>79</sup> “Considerações em torno da música contemporânea nacional”. In *Música Viva*, ano II, nº 10-11, abr-mai 1941, p. 5-7.

<sup>80</sup> Santoro atribui a afirmação a Stravinski, mas esta informação é dada por ele, e não é verificável.

<sup>81</sup> Cláudio Santoro, “Considerações em torno da música contemporânea nacional”. In *Música Viva*, ano II, nº 10-11, abr-mai 1941, p. 5.

A crítica que Santoro faz à banalização do uso de melodias folclóricas e sua defesa de uma pesquisa sistemática das características técnicas da música folclórica, coincidem com as propostas que Mário de Andrade já havia formulado no *Ensaio sobre a música brasileira*, de 1928. O próprio Mário de Andrade nesse momento já era um crítico do nacionalismo musical, desiludido com a política cultural do regime Vargas e com a falta de interesse pela pesquisa, da parte dos compositores nacionalistas, com ficou claro nos textos da série *O banquete*, publicados a partir de 1943 no jornal Folha da Manhã.

O projeto de Mário de Andrade para a música brasileira era, em vários aspectos, coincidente com o de Koellreutter. Ambos pautavam sua atuação cultural pelo conceito de educação estética do homem oriundo do iluminismo alemão. A arte seria responsável pelo desenvolvimento humano, equilibrando sensibilidade e razão – devendo possuir uma função pública. Estas características são identificadas na atuação de Mário de Andrade pela pesquisadora Adriana Facina:

É possível identificar um projeto na obra de Mário de Andrade que se traduz na proposta de ilustrar povo e elites simultaneamente. Esta ilustração multivalente tem na educação estética um aspecto fundamental. Nos seus escritos sobre arte, o autor atribui ao artista a tarefa de realizar uma ilustração pelo sentimento através da educação estética, onde o fazer artístico é compreendido como uma atividade emancipatória que traz em si a possibilidade de uma vida melhor.<sup>82</sup>

Este pensamento baseava-se numa noção de tradição cultural. Para Koellreutter, a referência era a tradição da música germânica, ao passo que Mário de Andrade tentava desenvolver uma tradição própria no Brasil baseando-se no folclore.

Mas os nacionalistas tinham uma visão diferente de Mário de Andrade, o que fica demonstrado no número da Revista Brasileira de Música que comemora os 50 anos de Mário de Andrade. Trata-se do volume IX, de 1943. Nesta revista foram publicados 5 textos em homenagem a Mário de Andrade. Os autores são o musicólogo norte-americano Carleton Sprague Smith,<sup>83</sup> o professor catedrático de folclore da Escola Nacional de Música Luiz Heitor,<sup>84</sup> e o diretor da mesma instituição Antônio Sá Pereira,<sup>85</sup> 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. Os outros dois artigos foram escritos pelos compositores Francisco Mignone<sup>86</sup> e Camargo Guarnieri,<sup>87</sup> o primeiro mais

<sup>82</sup> Adriana Facina. “Arte nacional e educação estética em Mário de Andrade”. In REIS FILHO, Daniel Aarão. (org.) *Intelectuais, história e política*. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2000. p. 153.

<sup>83</sup> Carleton Sprague Simth. “Mário de Andrade, musicólogo”. In *Revista Brasileira de Música*. Vol. IX, 1943, pp 8-11.

<sup>84</sup> Luiz Heitor. “Mário de Andrade e o folclore”. In *Revista Brasileira de Música*. Vol. IX, 1943, pp 11-13.

<sup>85</sup> Antônio Sá Pereira. “A grande luz”. In *Revista Brasileira de Música*. Vol. IX, 1943, pp 19-24.

<sup>86</sup> Francisco Mignone. “Como conheci Mário de Andrade”. In *Revista Brasileira de Música*. Vol. IX, 1943, pp 17-19.

anedótico e o segundo mais histórico – ambos ressaltando a relação pessoal dos autores com Mário de Andrade, considerado um mestre cujos conselhos seguiam.

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. Não é coincidência que na nova edição do boletim *Música Viva* em 1946, foi publicada uma parte do texto de *O banquete* de Mário de Andrade, e que Koellreutter escreveu sobre ele um artigo para a revista *Fundamentos*.

O conflito entre os jovens do grupo Música Viva e os nacionalistas também está latente nos artigos que Guerra Peixe escreveu no boletim Música Viva. No primeiro artigo da série, o autor critica os nacionalistas por confundirem música popular e folclore.<sup>88</sup> No decorrer do texto, Guerra Peixe procura comprovar a qualidade da música popular, refutando seus críticos. Durante todo o texto percebe-se a discordância com os críticos e musicólogos nacionalistas, em relação à música popular.

Chamando a música popular de “nosso populário”, Guerra Peixe afirma que os críticos precisam conhecer “as ATUAIS condições em que ele se encontra e desenvolve”. Conforme seu pensamento, a crítica erra por conhecer e estudar apenas o folclore e não a música popular atual. Como arranjador de rádio, Guerra Peixe demonstra uma relação diferente com a música popular, recusando a visão congelada de folclore, e apresentando a música popular como criativa e dinâmica. O autor passa a refutar as acusações que a música popular sofria por parte dos críticos eruditos.

A falta de formação musical dos compositores populares é, conforme Guerra Peixe, culpa da situação do ensino musical no Brasil. Compositores como Hekel Tavares e Joubert de Carvalho são citados como exemplos em que o estudo matou a criatividade de um compositor popular. Guerra Peixe faz um duro diagnóstico do ensino musical no país, administrado pelos nacionalistas:

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 difícilimo 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

<sup>87</sup> Camargo Guarnieri. “Mestre Mário”. In *Revista Brasileira de Música*. Vol. IX, 1943, pp. 13-17.

<sup>88</sup> GUERRA PEIXE. “Aspectos da música popular.” in *Boletim Música Viva*, n. 12, jan. 1947.

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 dedica.<sup>89</sup>

Este academicismo estéril e desligado da realidade local criticado por Guerra Peixe foi sentido também pelos jovens do grupo Música Viva que, para se formarem compositores modernos tiveram que recorrer a Koellreutter, um professor estrangeiro radicado no Rio de Janeiro, que lecionava teoria e composição de forma mais livre. Os conservatórios brasileiros não formavam nenhum compositor destacado, e o problema era ainda mais grave quando se pretendia formar compositores de música popular.

Guerra Peixe coloca em questão a atenção dada pelos nacionalistas ao folclore. Para ele, seria um exagero, uma sobrevalorização. E gerava uma visão distorcida, quando procurava diferenciar música popular de folclore pela existência ou não de autor. Para Guerra Peixe era incorreto afirmar que o folclore não tem autor, porque o desconhecimento do autor se dava pela antigüidade da composição e pela precariedade dos meios de registro e divulgação. Da acusação de comercialismo Guerra Peixe defende a música popular afirmando que a música erudita também se comercializa. “Dirão que a música erudita não é composta visando lucros financeiros. Sim, GERALMENTE não o é, como também não o é a boa música popular”. A comercialização em si não seria um mal, mas sim o comercialismo que faziam as gravadoras ao venderem “a participação nefasta de cantores inconscientes”, e não música. Note-se que este mesmo problema era apontado na música erudita, por exemplo, nas críticas de Mário de Andrade. O exibicionismo do cantor ou do solista virtuose, não deveria suplantar as propriedades da composição musical, mas era justamente o cantor que era divulgado, ficando a música em segundo plano. O custo das edições é apontado pelo autor como um limitador.

Para Guerra Peixe, a música popular precisa de uma “esmerada e completa orquestração”, para garantir uma “boa apresentação”. Como o Brasil tinha pouquíssimas orquestras, a edição deste tipo de partituras acabava não ocorrendo. Guerra Peixe demonstra uma relação dúbia com a música popular: por um lado tenta defendê-la dos ataques dos críticos eruditos e destacar suas qualidades, por outro lado acredita que ela precisa ser embelezada por um arranjador para se tornar apresentável. Os músicos eruditos, no seu entender, ao invés de criticarem a música popular deveriam contribuir para elevar seu nível com boas orquestrações, mas Guerra Peixe afirma que eles não conseguem fazer isso porque

---

<sup>89</sup> GUERRA PEIXE. “Aspectos da música popular.” Op. cit. p. 2. A numeração corresponde às páginas do próprio artigo, porque este número do boletim não tinha numeração de página.

suas orquestrações de música popular ficam ruins, “não funcionam”, por falta de “conhecimento do gênero, estilo, simplicidade, expressão”.

Em defesa da qualidade da música popular, Guerra Peixe cita composições de Ary Barroso (*Na baixa do sapateiro, No tabuleiro da baiana, Aquarela brasileira, Aquarela mineira, Três lágrimas*), Custódio Mesquita (*Preto velho, Noturno, Pião, Promessas, Rosas de maio*), Alcir Pires Vermelho (*Onde o céu azul é mais azul, Dama das camélias, Canta Brasil, Esmagando rosas*), Dorival Caymmi (*É doce morrer no mar, A preta do acarajé, Dora*) e Ataulfo Alves (*Atire a primeira pedra e Amélia*).

Guerra Peixe também combate a idéia tão difundida pelos folcloristas de que o jazz era uma influência nociva, uma ameaça à sobrevivência da música brasileira. Para ele, se o Brasil já assimilou a influência portuguesa, espanhola e africana, porque repudiaria a norte-americana? Pelo contrário ele vê no jazz elementos positivos que podem ser aproveitados para enriquecer a música brasileira: a riqueza das improvisações “hot” e a harmonia – internacional como qualquer harmonia. Como comprovação da qualidade positiva que o jazz pode trazer menciona a influência que o gênero exerceu sobre compositores importantes como Stravinski, Hindemith e Copland. Contra o argumento de que executantes e arranjadores estariam descaracterizando a música brasileira com influências do jazz, que considera “bobagem”, afirma: “será que músicos de responsabilidade artística como Radamés Gnattali, Leo Peracchi e Lyrio Panicelli não sabem discernir o que é bom do que é mau, para proveito de nossa música popular? Sabem sem dúvida.”<sup>90</sup>

Para Guerra Peixe, descontando-se os maus compositores, a música popular está melhor orientada que a música erudita nacionalista. Enquanto os compositores de música popular se esforçam para produzir boa música, os compositores nacionalistas limitam-se a copiar “uma música popular que já não se faz”, com a intenção de dar uma identidade brasileira às suas músicas.

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>91</sup>

Ao afirmar que as músicas dos compositores nacionalistas são “fabricadas”, Guerra Peixe volta contra eles seu próprio argumento, com que costumavam desqualificar a música dodecafônica. Isto demonstra o conflito de pontos de vista. Para os nacionalistas a música dodecafônica era “fabricada” por seguir regras composicionais mais ou menos rígidas ao usar uma série de notas como elemento gerador de toda a obra. Para Guerra Peixe as composições

<sup>90</sup> GUERRA PEIXE. “Aspectos da música popular.” Op. cit., p. 7.

<sup>91</sup> Idem, p. 9.

nacionalistas é que são fabricadas, por tentarem encaixar-se em certas formas de música folclórica, abandonando a busca pelo novo.

No outro artigo da série, Guerra Peixe segue apontando os problemas que envolvem a produção da “boa música popular”.<sup>92</sup> A preocupação do compositor com a qualidade da música popular é decorrente de seu trabalho profissional. Ao contrário dos nacionalistas, que conseguiram cargos de destaque nos órgãos públicos, instituições de ensino e na imprensa, os jovens do grupo Música Viva deparavam-se com uma situação de mercado de trabalho saturado. Guerra Peixe ganhava a vida como orquestrador de rádio e violinista de orquestras ligeiras (que tocavam em bailes, cafés, cinemas, etc.) Estudava e compunha música de concerto, que era sua produção mais sofisticada, mas demonstrava preocupação com a qualidade da música de consumo imediato, onde vislumbrava – além da oportunidade de sustento que não podia obter como compositor erudito – uma importante vitrine da cultura do país, pela facilidade de alcançar um público muito mais amplo.

Com isso em mente, identifica uma série de problemas que vão se encadeando. Os compositores de música popular não sabem escrever um partitura, por isso dependem dos orquestradores. Ao invés de escolher com cuidado o orquestrador, o compositor deixa a tarefa a cargo do editor, que acaba passando o trabalho a um “curioso” (alguém sem o necessário domínio técnico da atividade). Isso deprecia economicamente a atividade, e o compositor relata que alguns orquestradores bancam do próprio bolso trabalhos mais cuidadosos – recusados pelo editor por causa dos custos.

Devido à má qualidade das orquestrações publicadas, as orquestras evitam executar as músicas, preferindo músicas americanas ou edições americanas de música brasileira. Em consequência, os editores dizem que não investem neste tipo de edição porque as orquestras “tem a mania do americano”. Quando ocorre uma boa orquestração, ela acaba esbarrando na má qualidade do cantor, que, por não alcançar as notas, força uma mudança de tom que perde a riqueza do arranjo original.

As más edições de música para piano fazem os professores proibirem a execução pelos alunos. Se as músicas populares fossem bem escritas, sua execução seria até recomendável, pois ajudaria o estudante a superar sua maior dificuldade: o aprendizado do ritmo. Os editores cometem o erro de publicar somente o que está em disco, e assim são as gravadoras que pautam a escolha das editoras.

Que se edite menos, porém melhor Os editores nacionais são pouquíssimos. Prevalendo-se do privilégio, abusam do direito de publicar mal, como as fábricas

---

<sup>92</sup> GUERRA PEIXE. “Aspectos da música popular. As casas editoras – uma das nossas deficiências musicais” in *Paralelos*, n. 6, set. 1947, pp 44-45. O que seria o nº 14 do boletim *Música Viva*, tornou-se parte deste número da revista *Paralelos*.

gravadoras de disco. E se o compositor não reagir contra esta deficiência, como lhes caberia, restar-lhe-á somente esperar por uma solução ... milagrosa.<sup>93</sup>

O argumento dos editores de que no Brasil há poucas orquestras, inviabilizando economicamente as edições, é contestado por Guerra Peixe, que afirma que é crescente a demanda por execução de música brasileira no exterior, onde há mais orquestras e o direito autoral é melhor remunerado. Para o compositor, o país tem que cuidar melhor do nível de suas edições, porque o que é impresso “basta para um julgamento, no estrangeiro, do nosso passado, presente e o mais próximo futuro musical”.

Além destes textos, a correspondência de Guerra Peixe também confirma este conflito com a geração anterior de compositores nacionalistas. Comentando sobre motivos folclóricos que enviou a Curt Lange, o compositor aproveita para criticar os musicólogos nacionalistas. Algumas das melodias já teriam sido publicadas por musicólogos, mas as publicações estavam erradas porque os musicólogos que as haviam coletado “não sabem ditado musical”. Em outra carta Guerra Peixe comenta sobre um concerto do grupo Música Viva, lamentando a falta dos “críticos”, dos “professores” e dos compositores nacionais. E aproveita para mencionar que graças a Koellreutter os jovens talentosos podiam escapar do “estéril academismo” dos “paulosilvas de cá” – uma crítica direta ao professor de harmonia Paulo Silva, da Escola Nacional de Música. Sobre Lorenzo Fernandez aparece esta afirmação em outra carta: “com esta gente não se pode contar para qualquer trabalho coletivo. A ambição, a vaidade e a egolatria são característica do compositor brasileiro.”<sup>94</sup>

Outra carta relata dificuldades com a publicação do número especial do *Boletim Latino Americano de Música* dedicado à música brasileira. A impressão do Boletim seria bancada pelo governo, mas alguns conflitos ameaçavam a publicação do volume.

Agora vamos nos entender sobre um caso perigoso, sobre o qual espero o máximo silêncio de sua parte – embora possa o amigo tomar providências sem mencionar o meu nome:

Eu soube por uma pessoa do Itamarati – cujo nome é Vasco Mariz – que o VIº Tomo do Boletim não será dado à divulgação no Brasil. Procurando desvendar as razões, foi-me contado que ninguém aqui (os remanescentes do Estado Novo) concorda com os termos em que foi redigido o seu prefácio. Contou-me o revelador do “segredo”, que o amigo escreveu muito pouco sobre o famigerado Villa-Lobos, Lorenzo [Fernandez], [Francisco] Mignone, etc., tudo para beneficiar, com bonito comentário, os nomes do Santoro, Koellreutter e eu.

Disse-me, ainda, que o seu prefácio contém o que não deveria estar escrito: os compositores Villa-Lobos e Lorenzo Fernandez foram protegidos pelo Estado Novo.

Que “democracia”, sr. Lange!... Creio ser essa uma das razões que atrasam a saída do Boletim. Peço a esse respeito o máximo silêncio, principalmente no que se refere à pessoa que me revelou o “segredo” como a mim também. Entretanto, julgo que

<sup>93</sup> GUERRA PEIXE. “Aspectos da música popular. As casas editoras – uma das nossas deficiências musicais” op. cit., p 45.

<sup>94</sup> Carta de Guerra Peixe a Curt Lange, 22/2/1947. Acervo Curt Lange.

se poderá agir disfarçadamente, escondendo que tem conhecimento desta atitude fascista.<sup>95</sup>

Em outra carta Guerra Peixe comenta sobre suas esperanças de trabalho numa nova gravadora de discos que estava surgindo, elogiando-a pela intenção de “fugir da ‘panelinha’ Villa-Siqueira”.<sup>96</sup> Nesta mesma carta, comenta a gravação de uma obra sua pelo Itamarati, explicando: “não uso de pistolões sobre [sic] pretexto algum, e não tenho amizade com esses elementos mussolinianos”.

Guerra Peixe informa ter recebido a coleção completa da Revista Brasileira de Música, da qual afirma que os únicos textos bons são os escritos por estrangeiros:

Os autores nacionais são uma lástima. Nada consciente, nada objetivo – é tudo conversa fiada. Aqui é a terra dos “ADMIRÁVEIS”. Qualquer droga é “admirável”. Fulano compôs um minueto: é “admirável”. Beltrano disse bobagem sobre o folclore: é “admirável”. Cicrano interpreta Chopin: ... é “admirável”.<sup>97</sup>

Depois de publicado o Boletim comentado em cartas anteriores, Guerra Peixe conta que ele está sendo distribuído e quem está com os exemplares é “o famigerado Villa-Lobos-Virgulino-Lampião”.<sup>98</sup>

Estas falas irônicas e ressentidas, demonstram o quanto a disputa por espaço no meio musical opunha os compositores do grupo Música Viva aos nacionalistas. Quando Koellreutter fundou o grupo em 1939, ele incluía figuras tradicionais do nacionalismo musical, com as quais ele conviveu em permanente conflito. Até que conseguiu reunir um novo grupo mais coeso em torno da idéia de renovação da música pelas técnicas de vanguarda, por volta de 1944. Neste momento, as figuras do nacionalismo musical – como Otávio Bevilacqua, Brasília Itiberê, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo – já haviam se desligado do grupo e os jovens que passaram a integrá-lo adotaram uma postura crítica radical em relação ao nacionalismo.

Mas os compositores Guerra Peixe e Cláudio Santoro, cujos textos analisamos neste capítulo, não deixavam de ter uma referência no nacionalismo. É falsa a idéia de que sua postura de vanguarda excluía a busca de identidade nacional em sua música. Suas críticas 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. O grupo Música Viva passou a defender um novo nacionalismo, baseado na pesquisa

<sup>95</sup> Carta de Guerra Peixe a Curt Lange, 18/2/1947. Acervo Curt Lange.

<sup>96</sup> Carta de Guerra Peixe a Curt Lange, 18/4/1947. Acervo Curt Lange. O trocadilho refere-se a Villa-Lobos e José Siqueira, compositores nacionalistas com cargos oficiais importantes.

<sup>97</sup> Carta de Guerra Peixe a Curt Lange, 9/5/1947. Acervo Curt Lange.

<sup>98</sup> Carta de Guerra Peixe a Curt Lange, 25/5/1947. Acervo Curt Lange.

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 re-elaborados através de uma lógica composicional coerente e com técnicas atualizadas.

Assim, o grupo Música Viva não se tornou a vanguarda anti-nacionalista, como geralmente costuma ser visto, mas defendeu um novo nacionalismo – um nacionalismo de vanguarda. Os textos de Guerra Peixe e Santoro analisados, demonstram que o nacionalismo musical continuava sendo uma referência importante para o grupo, mas a necessidade de diferenciação em relação aos compositores consagrados levava os dois jovens a criticar sua forma de nacionalismo propondo uma re-elaboração. Ao invés de um nacionalismo baseado em citações de canções folclóricas e construído com uma técnica composicional neoclássica, como vinha sendo praticado durante a década de 1930, o grupo Música Viva defendia uma pesquisa das características técnicas do folclore musical que deveriam ser associadas às técnicas modernas de composição. Essa associação entre nacionalismo folclorista e vanguarda era uma proposta inusitada para a época, e consistiu na grande novidade apresentada pelo grupo Música Viva, marcando sua postura inovadora e diferenciando os jovens compositores em relação à geração anterior de nacionalistas já consagrados.

No capítulo seguinte veremos como esta disputa dentro do nacionalismo foi intensificada por outro elemento – a atuação política dos personagens do meio musical.

## II.1. O PCB E A CULTURA

No mesmo ano da Semana de Arte Moderna (1922), foi fundado o Partido Comunista – Seção Brasileira da Internacional Comunista. Os fundadores eram sindicalistas que pretendiam criar o partido da classe operária, e agiram sob o estímulo da Revolução Russa de 1917. Nos primeiros anos de sua atuação o partido não influenciou diretamente o âmbito da cultura. E, ao contrário do que aconteceu na Europa, o partido não foi resultado de uma tradição marxista autóctone. Pode-se dizer que foi a própria fundação do partido que iniciou os estudos de marxismo no Brasil, conforme demonstra Evaristo de Moraes Filho.<sup>99</sup> Segundo este pesquisador, Marx era conhecido e citado em matérias na imprensa, mas não sua obra nem sua teoria. Os primeiros movimentos de trabalhadores ainda no século XIX, vários intitulados *socialistas*, também não eram baseados no marxismo. A primeira edição brasileira do *Manifesto Comunista* (1848), a obra mais popular de Marx, ocorreu somente em 1923.

Dentre os fundadores do partido alguns podem ser classificados como intelectuais, como Astrojildo Pereira, que foi jornalista e crítico literário. Seus escritos na imprensa, em geral, defendiam a URSS e o internacionalismo proletário, e propunham interpretações do Brasil baseadas num conceito comunista de nação. Estudando seus textos, a pesquisadora Ana Paula Palamartchuk<sup>100</sup> demonstra uma concepção do partido como guia e intérprete dos trabalhadores, considerados incapazes e menos conscientes. Esta noção autoritária de partido foi originada no pensamento de Lênin, e levou à prática de negação do outro: os que criticavam o PCB, a URSS ou a Internacional Comunista foram taxados de capitalistas, anti-comunistas, inimigos do povo, etc. A autora traça um paralelo com a tradição intelectual brasileira e o senso de missão de vários intelectuais de Primeira República, que consideravam-se a consciência da nação.

Em 1928, o PCB, sob orientação de Moscou, efetuou um expurgo na direção do partido. Foram afastados aqueles dirigentes considerados intelectuais (primeira vez em que o termo surge dentro do partido), acusados de pequeno-burgueses e substituídos por operários. Foi parte de um processo chamado “obreirismo”, coincidindo com a submissão dos vários PC’s ao *Comintern*. Foi o momento em que Stalin assumiu o controle do PC soviético,

---

<sup>99</sup> “A proto-história do marxismo no Brasil” In REIS FILHO, Daniel Aarão; MORAES, João Quartim de. (orgs.) *História do marxismo no Brasil*. Volume I: O impacto das revoluções. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991. pp. 15-45.

<sup>100</sup> *Ser intelectual comunista... Escritores brasileiros e o comunismo. 1920-1945*. Dissertação de Mestrado, IFCH-UNICAMP, 1997.

estendido aos PC's de outros países. Foi também o momento em que o trotskismo passou a ser condenado.

Entre os intelectuais afastados da direção do PCB estavam Astrojildo Pereira, Otávio Brandão e Leôncio Basbaum. Devido à perseguição “obreirista”, vários intelectuais ligaram-se à dissidência trotskista, sendo Mário Pedrosa o mais notório. Paradoxalmente, foi justo neste momento de proletarização e de perseguição aos intelectuais que o partido recebeu a adesão de vários intelectuais de renome. Entre eles Osvald de Andrade, Tarsila do Amaral, Patrícia Galvão, Jorge Amado e Caio Prado Jr. Estes intelectuais, que já vinham de uma trajetória construída fora do partido, dariam novo significado ao termo “intelectual comunista”.

A entrada dos intelectuais no PCB foi parte de uma tendência internacional. Osvald de Andrade seguia o exemplo de seus amigos surrealistas franceses, que engajaram-se no PCF. Esta adesão dos escritores e artistas aos partidos comunistas foi muito comum na Europa dos anos 1930, como uma reação ao fascismo, que desprezava toda a tradição cultural do iluminismo. O combate ao fascismo teve um papel importante, especialmente para os indivíduos ligados a atividades culturais. Os comunistas exerceram um importante papel de liderança no movimento anti-fascista, atraindo a simpatia de muitos intelectuais, mesmo não marxistas. Por outro lado, a grave crise econômica<sup>101</sup> que abalou o mundo parecia não afetar a URSS, que podia ser vista nos anos 1930 como exemplo de progresso econômico e social, o que estimulava os artistas mais ligados aos problemas contemporâneos a se engajarem no Partido Comunista, ou pelo menos simpatizarem e colaborarem com ele em maior ou menor grau.

Em consequência disso, os anos 1930 foram, no Brasil assim como na Europa, um período marcado pela arte social realista. A literatura viveu um período de grande expansão, no país com um grande crescimento da produção editorial, principalmente de literatura social e textos marxistas – em geral do marxismo russo, mas também algumas tentativas de interpretação marxista da realidade brasileira. Entre os romances publicados destacavam-se os neo-naturalistas americanos – principalmente Michael Gold, com *Judeus sem dinheiro* – os realistas russos – Dostoievski, Tolstoi, Gorki, Serafimovich, Sholokov e Gladkov – e os autores brasileiros. Entre eles há uma grande quantidade de novos autores e obras, que inclui Raquel de Queiroz – *O quinze* (1930), *João Miguel* (1932), *Caminho de pedras*; Jorge Amado – *O país do carnaval* (1930), *Cacau* (1933), *Suor* (1934), *Jubiabá* (1935), *Mar morto* (1936),

---

<sup>101</sup> Descrevendo a crise dos anos 30, da qual considera o fascismo e a guerra como um consequência direta, Eric Hobsbawn (*A era dos extremos. O breve século XX. 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994) lembra a história de seu avô, que possuía grande soma num plano de aposentadoria, que quando foi resgatado durante o período de inflação “dava apenas para tomar um drinque em seu café favorito”. (p. 94)

*Capitães de areia* (1937); Graciliano Ramos – *Caetés* (1933), *São Bernardo* (1934), *Angústia* (1936), *Vidas secas* (1938); José Lins do Rego – *Menino de engenho* (1932), *Doidinho* (1933), *Banguê* (1934), *Moleque Ricardo* (1935), *Usina* (1936), *Pureza* (1937); Armando Fontes – *Os corumbas* (1933); Dionélio Machado – *Os ratos* (1935).

Quase toda literatura do período girou em torno da temática popular, mas os escritores comunistas, especificamente, apresentavam a noção de povo/trabalhador como centro do texto, investido de uma missão histórica de transformação, revolução, socialismo.<sup>102</sup> Os escritores também se dedicaram à defesa da URSS, como fizeram Osvald de Andrade em sua peça *O homem e o cavalo*, de 1934, e Caio Prado Jr em *URSS um mundo novo* – relato de viagem publicado no mesmo ano.

No mesmo contexto da frente anti-fascista surgiu a Aliança Nacional Libertadora – ANL, criada em 1935. Nela os comunistas exerceram a liderança, mas foi um movimento popular muito mais amplo, no qual também participaram vários escritores, como Ruben Braga, Graciliano Ramos e Érico Veríssimo. Este último não era comunista, assim como vários outros personagens não marxistas que integraram a frente contra o fascismo e contra a ditadura. Neste momento, o governo Vargas já era percebido como uma ditadura por muitos intelectuais e operários, cujas greves foram reprimidas com extrema dureza. O presidente da ANL foi Luís Carlos Prestes, que já integrava o PCB. Isto mostra a desilusão da ala esquerda do tenentismo com os rumos da revolução de 1930.

Em novembro de 1935 militares comunistas lideraram uma revolta iniciada nos quartéis de Natal, Recife e Rio de Janeiro. Posteriormente nomeada pelo governo como *Intentona comunista*, a revolta foi rapidamente sufocada. Apenas em Natal os revoltosos chegaram constituir um governo, que durou 3 dias. A revolta, que fracassou por motivos táticos e políticos, serviu para justificar um grande aumento da repressão aos trabalhadores e ao PCB que culminou com o golpe do Estado Novo em novembro de 1937 – ao qual as lideranças políticas tradicionais não ofereceram qualquer resistência.

Da revolta de 1935 até a entrada do Brasil na guerra em 1942 o PCB tentou sobreviver na clandestinidade. Os principais líderes estiveram presos, mortos ou exilados. O governo estabeleceu um controle rígido sobre a atividade pública, que incluía a censura prévia na imprensa. O jornal *O Estado de São Paulo* foi desapropriado pelo governo e seus donos exilaram-se na Argentina. O Departamento de Imprensa e Propaganda – DIP foi criado para produzir o noticiário governista e controlar a censura sobre os demais órgãos de imprensa e atividades artísticas.

---

<sup>102</sup> Ana Paula Palamartchuk (*Ser intelectual comunista...* op. cit.) analisa detalhadamente os romances de Jorge Amado, demonstrando como ele lidou com a noção de povo/trabalhador segundo uma ótica comunista e engajada.

Durante o Estado Novo a atividade intelectual viveu momentos muito contraditórios. O governo autoritário perseguiu e eliminou a oposição política e exerceu a censura prévia sobre jornais, editoras, músicas, filmes, e diversos intelectuais foram presos. Mas, por outro lado, nunca os intelectuais foram tão aproveitados pela máquina estatal, que lhes abriu diversas oportunidades de trabalho. Muitos intelectuais críticos da velha república, tanto pela esquerda como pela direita, encontraram no Estado Novo o canal para seus projetos reformadores.

O Ministério da Educação, sob o comando de Gustavo Capanema, foi o *locus* privilegiado desta relação complexa entre intelectuais e o regime Vargas. Capanema foi nomeado ministro em 1934, como parte de um acordo entre o governo Vargas e o movimento católico. Originário da tradicional política mineira, o novo ministro exerceu sempre um papel conciliador, procurando atrair para o âmbito do ministério diversos intelectuais que aparentemente se opunham ao governo. O Ministério da Educação tinha no governo Vargas um importante papel, no momento em que todas as principais correntes de pensamento viam a educação como instrumento de construção da nacionalidade.

A relação do movimento modernista com o ministério é estudada na obra clássica *Tempos de Capanema*.<sup>103</sup> Ao ministério interessava promover a alta cultura nacional, e aos modernistas interessava divulgar seu projeto cultural através do ministério. Essa cumplicidade de interesses foi praticada sempre numa relação tensa. O poeta Carlos Drummond de Andrade era secretário de gabinete do ministro, e protagonizou um episódio que demonstra esta tensão. Drummond recusou-se a comparecer a uma conferência de Alceu Amoroso Lima sobre educação e anti-comunismo, promovida pelo ministério. Sua simpatia política pela esquerda foi a justificativa apresentada por Drummond ao ministro, juntamente com um pedido de demissão – recusado.<sup>104</sup>

O estilo de atuação do ministro buscava superar as disputas político-ideológicas, procurando manter a amizade e a colaboração dos mais variados intelectuais. Foi no âmbito do Ministério da Educação que surgiu o decreto de 1942 criando o Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, dando dimensão federal ao trabalho que Villa-Lobos já realizava há dez anos na prefeitura do Distrito Federal. Foi também do Ministério da Educação que surgiu a encomenda do Palácio da Cultura, edifício projetado pelo arquiteto Lúcio Costa para ser a sede do ministério, e que se tornou um marco da arquitetura moderna no país.

Apesar de conseguir a colaboração de intelectuais da esquerda em várias atividades culturais, o Ministério da Educação manteve sempre uma política educacional conservadora,

---

<sup>103</sup> Simon Schwartzman; Helena Bomeny; Vanda Costa. *Tempos de Capanema*. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra/FGV, 2000.

<sup>104</sup> A carta demissionária, de 25/3/1936, está reproduzida em *Tempos de Capanema*, op. cit. p. 318-319.

que valorizava a educação religiosa (contra o projeto de universalização laica do ensino, defendido pelo movimento da Escola Nova), defendia um conceito patriarcal de família, com prole numerosa e a mulher presa ao lar, e apoiava a censura moral nos aparelhos de comunicação e a utilização das artes como propaganda governamental.

Esta relação tensa com os intelectuais ficou patente no principal projeto do ministério – o ensino universitário. Este era um projeto centralizador e elitista, por julgar mais importante formar as elites do que universalizar a educação para as massas e por conceber uma universidade rigidamente organizada pelo Estado. Este projeto teve a concorrência de duas iniciativas: a fundação da USP em 1934 e da UDF em 1935. A Universidade de São Paulo surgiu como um projeto político da elite paulista após a derrota na guerra civil em 1932. A Universidade do Distrito Federal foi uma iniciativa municipal, durante a gestão de Anísio Teixeira no Departamento de Educação. A UDF atraiu o apoio generalizado da intelectualidade liberal e conseguiu os melhores professores, entre eles Sérgio Buarque de Holanda, Afonso Arinos, Mário da Andrade, Villa-Lobos, Cândido Portinari.

Por sua vocação liberal a UDF foi considerada um desafio ao projeto do ministério. Como consequência da repressão à insurreição comunista de 1935 o interventor Pedro Ernesto foi afastado, e o Departamento de Educação foi assumido por Francisco Campos – intelectual autoritário que havia sido ministro da educação antes de Capanema e que escreveu a constituição do Estado Novo. O ministério substituiu os professores da universidade, terminando por extingui-la em 1938, para dar lugar ao seu projeto da Universidade do Brasil, que havia sido criada em 1937.

O ministério Capanema foi o órgão do governo Vargas responsável pela relação do Estado com a cultura. Da mesma forma que o próprio governo agia em sua relação com a sociedade, o Ministério da Educação teve com os intelectuais uma relação ambígua. Ao mesmo tempo em que implementava políticas conservadoras, atraía a colaboração de intelectuais críticos, tentando mostrar um lado moderno do regime. Foi nesse sentido que o ministério encomendou obras ao pintor Portinari e ao arquiteto Lúcio Costa. Foi também complexa a relação com outros intelectuais críticos como Mário de Andrade ou Carlos Drummond de Andrade.

O início da guerra na Europa marcou um novo momento para o regime Vargas, que mantinha relações com o fascismo, mas decidiu-se estrategicamente pelo apoio aos aliados, na medida em que isso resultou em benefícios econômicos para o país. A entrada do país na guerra em 1942, com o envio da Força Expedicionária Brasileira para combater o nazismo e o fascismo, tornou incoerente a situação política interna. Ao mesmo tempo em que lutava pela liberdade contra os totalitarismos na Europa, o país vivia seu regime ditatorial internamente.

Por isso o governo promoveu um realinhamento político e ideológico, feito sem substituir as pessoas que detinham o poder e que tinham criado toda a máquina administrativa.

Este realinhamento político levou a uma nova situação na relação com os intelectuais, que passaram a defender abertamente a transição para um regime democrático. A ABDE – Associação Brasileira de Escritores foi fundada em 1942 como um órgão de classe dentro do modelo corporativista, mas tornou-se uma voz pelas liberdades democráticas. Em 1945 promoveu o I Congresso Brasileiro de Escritores, no qual foi produzido um documento final que defendia a volta da democracia ao país, e cuja repercussão ajudou a derrubar o regime de Vargas.<sup>105</sup>

Quando o Estado Novo terminou em 1945, o meio intelectual tratou de promover um “expurgo” dos intelectuais que haviam colaborado com o regime. No Brasil isso aconteceu em muito menor grau do que na Alemanha ou na França, mas houve um movimento geral de engajamento político como forma de inocentação pública.

A batalha pela democracia contra o autoritarismo torna-se, neste contexto, a tábua de salvação de muitos colaboradores, não só na França, mas também no Brasil. Entre nós, desde o final do Estado Novo até meados dos anos 50, há uma inflação de artistas e escritores engajando-se em lutas políticas. Todos querem filiar-se a partidos, participar dos congressos e da organização de entidades políticas.<sup>106</sup>

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.

Esta boa relação entre artistas e intelectuais e o Partido Comunista foi decorrente desta nova situação do pós-guerra. Alguns anos antes, quando os bolcheviques assumiram a hegemonia do movimento comunista mundial, criando a 3ª Internacional (comunista) em 1919, passaram a praticar uma política na qual os principais inimigos estavam no próprio campo da esquerda: anarquistas, socialistas e social-democratas. Era uma disputa pelo controle político do movimento trabalhador, que os comunistas acabaram vencendo. Durante o período que durou da ascensão do nazismo até o fim da guerra, predominou o clima mais aberto da política de “frente ampla”, quando qualquer possível aliado – de socialistas a liberais, era bem recebido na aliança para enfrentar a ameaça nazista. Enquanto durou esta

---

<sup>105</sup> Cf. Carlos Guilherme Mota. *Ideologia da cultura brasileira*. São Paulo: Ática, 1977.

<sup>106</sup> Arlenice Almeida Marques, *Arte e política: entre a dominação e a utopia*. Dissertação de Mestrado, IFCH-UNICAMP, 1989. p. 18

política, o regime stalinista afrouxou seu controle sobre a sociedade, o que ocorreu até 1947, quando o surgimento da Guerra Fria fez os comunistas voltarem-se contra os antigos aliados.

Este imediato pós-guerra correspondeu no Brasil ao período de maior influência política e cultural do Partido Comunista. Neste período, o PCB teve seu único momento de legalidade, obtendo relativo sucesso eleitoral. Na eleição de 1945, a primeira depois do fim da ditadura Vargas, o candidato do PCB – Iedo Fiúza, um engenheiro civil que não era comunista - foi o 3º mais votado, com 10% dos votos em 20 dias de campanha. O partido elegeu Prestes senador, além de 14 deputados. Com as eleições parlamentares e municipais de 1947 o PCB consolidou-se como o 4º maior partido do país, depois de PSD, UDN e PTB. Entre 1945 e 47 o partido aumentou seu número de filiados de 3 mil para 200 mil.

Foi também neste período que o PCB construiu seu maior aparelho cultural, que envolvia jornais diários nas principais capitais do país, revistas, editoras, livrarias, uma gravadora e até a experiência pioneira da *Escola do povo*, criada em 1947 mas logo fechada pelo governo.

Várias das revistas do partido dedicavam-se especificamente à cultura. Estas eram: *Problemas*, “revista mensal de cultura e política”, vinculada ao Comitê Central do partido e publicada entre 1947 e 1956; *Fundamentos*, publicada em São Paulo entre 1948-1955; *Para Todos*, lançada em 1949; *Seiva*, publicada em Salvador; *Horizonte*, de Porto Alegre, ligada aos Clubes de Gravura e publicada entre 1950 e 1954; *Orientação*, surgida no Recife em 1951 e também vinculada aos Clubes de Gravura; *Seara*, publicada a partir de 1952 em Goiânia. Outras revistas não eram diretamente controladas por membros do partido, mas envolviam a participação de muitos comunistas, como a *Revista Brasiliense*, dirigida por Caio Prado Jr, fundada em 1955, e a nova *Para Todos*, fundada em 1956 e dirigida por Jorge Amado, que foi um marco da ruptura com o stalinismo na cultura.<sup>107</sup>

O partido criou em 1944 a Editora Vitória, que se manteve ativa até ser fechada com o golpe militar de 1964. Entre os títulos publicados pela editora estiveram textos marxistas, livros sobre a URSS e países socialistas, livros de divulgação política do PCB e literatura. Entre a literatura publicada, houve um empreendimento ousado: a coleção *Romances do Povo*, dirigida por Jorge Amado. Esta coleção destinava-se a divulgar obras literárias internacionais escritas dentro da estética do realismo socialista. Mas o diretor da coleção escolheu obras de maior valor literário, procurando escapar à grande massa de obras de pouca qualidade artística que caracterizaram em geral a arte produzida conforme a orientação do PCUS.

---

<sup>107</sup> A informação sobre as revistas é fornecida por Antonio Rubim, *Partido comunista, cultura e política cultural*, Tese de doutoramento, FFLCH-USP, 1986.

Neste curto período de legalidade, o PCB angariou apoio generalizado de inúmeros intelectuais e artistas. Entre eles haviam escritores (como Graciliano Ramos, Monteiro Lobato e Carlos Drummond de Andrade), dramaturgos (Oduvaldo Viana e Dias Gomes), poetas (Vinícius de Moraes), pintores (Cândido Portinari, Di Cavalcanti e Carlos Scliar), arquitetos (Oscar Niemeyer) e cineastas (Nelson Pereira dos Santos). Na música o partido também angariou notáveis simpatizantes e militantes, como o pianista Arnaldo Estrela e os compositores Francisco Mignone, José Siqueira, Cláudio Santoro, Guerra Peixe e Eunice Catunda.

Jorge Amado deve ser mencionado como um caso à parte, pois foi o escritor mais envolvido na atividade partidária. Foi amigo pessoal de vários dirigentes importantes do partido, e exerceu atividades culturais às quais era diretamente incumbido pela direção do PCB. Foi também uma espécie de embaixador cultural do partido, fazendo inúmeras viagens e angariando um grande prestígio internacional como escritor. Escreveu livros de indisfarçável caráter de propaganda partidária (algo a que se recusaram outros escritores), como *Os subterrâneos da liberdade* – uma trilogia sobre o Estado Novo, *O cavaleiro da esperança* – biografia oficial de Prestes, e *O mundo da paz* – livro de viagem onde faz o elogio do mundo do “socialismo real” que era erguido com o Pacto de Varsóvia.

Sobre este livro o próprio autor comenta ser “o elogio sem vacilações do que vi, tudo ou quase tudo parece-me positivo, stalinista incondicional silencieei o negativo como convinha”.<sup>108</sup> O livro, publicado pela editora do PCB vendeu 5 edições. Em suas memórias o autor lamentou tê-lo escrito, considerando-o muito ruim.

“Retirei *O mundo da paz* de circulação, risquei-o de minha relação de obras, busco esquecê-lo mas, de quando em vez, colocam em minha frente um exemplar com pedido de autógrafo. Autógrafo, o que posso fazer se o escrevi?”<sup>109</sup>

Estes artistas e intelectuais que participaram do movimento comunista brasileiro vivenciaram a polarização política experimentada no mundo todo a partir dos anos 1930. Nesse momento, a maioria dos intelectuais, qualquer que fosse sua corrente político-partidária, não deixou de manifestar suas convicções políticas. Estes intelectuais engajados colocaram seu prestígio e sua capacidade de influenciar a sociedade a serviço destas convicções.

Mas esse engajamento ocorreu sempre de forma fluída, dependendo mais da opção de cada escritor que da capacidade de controle que sobre eles possuísse o Partido Comunista, ao contrário do que aconteceu na URSS onde o partido estava no controle do Estado. Estes

<sup>108</sup> Jorge Amado, *Navegação de cabotagem. Apontamentos para um livro de memórias que jamais escreverei*. São Paulo: Círculo do Livro, 1992. p. 233.

<sup>109</sup> Idem, p. 234.

artistas engajados estavam fora das instâncias decisórias do partido, e necessitavam do prestígio exterior a ele para sobreviverem como intelectuais.

Do lado do partido esta relação interessava por causa da necessidade de consolidar uma “ciência proletária” que legitimasse as suas posições, e também por causa do prestígio externo que eles poderiam acrescentar ao partido. Ana Paula Palamartchuk<sup>110</sup> situa alguns intelectuais em relação a estas questões do partido. Entre os que deveriam desenvolver esta “ciência proletária” ela cita Astrojildo Pereira e Caio Prado Jr, sendo que o primeiro atuou como um típico intelectual de partido enquanto o segundo relevou mais a autonomia intelectual do que a disciplina partidária. Já entre os escritores que trariam prestígio externo, ela menciona Osvald de Andrade e Jorge Amado. O primeiro entrou para o partido quando já era um intelectual consagrado, atingindo um público menos receptivo ao ideário comunista oficial. O segundo conquistou prestígio como escritor ao mesmo tempo em que se engajava no partido, adotando muito mais a lógica do partido em sua criação artística.

Do lado dos intelectuais esse engajamento acontecia num contexto maior de transformação da atividade intelectual por que passou o Brasil a partir dos anos 1930. Na República Velha os intelectuais eram bacharéis em direito, oriundos da oligarquia, e exerciam suas atividades na grande imprensa e na política parlamentar. A partir da década de 1930 novas carreiras começaram a se abrir, como o magistério superior, a atividade em organizações políticas, o funcionalismo público e a atividade literária.<sup>111</sup>

Durante os anos 1930 surgiram as primeiras organizações políticas de massa no Brasil, que demandavam diversos tipos de trabalho intelectual, como a elaboração doutrinária, o trabalho em órgãos de imprensa, etc. Entre essas organizações estavam o movimento católico, a Aliança Integralista, a ANL, o PCB. Devido ao forte processo de centralização decisória e de ingerência estatal em todos os ramos da sociedade brasileira ocorrido no governo Vargas, o funcionalismo público abriu novas carreiras no magistério superior, no judiciário e nos órgãos de governo. Para essas carreiras foram recrutados intelectuais das classes ou das instituições (movimento integralista, igreja católica) que apoiavam o regime, mas também militantes de esquerda chamados a participar da política de concessão de benefícios trabalhistas que visava neutralizar o potencial contestatório das classes trabalhadoras urbanas.

O mercado editorial, que praticamente se constituiu no país na virada dos anos 1930 para os 40, abriu novas oportunidades de trabalho intelectual, principalmente a carreira de romancista. Conforme Sérgio Miceli,<sup>112</sup> o romance era anteriormente considerado um gênero

---

<sup>110</sup> *Ser intelectual comunista...* op.cit.

<sup>111</sup> A análise destas transformações sociais ocorridas na atividade intelectual no Brasil é feita por Sérgio Miceli em seu livro *Intelectuais e classe dirigente no Brasil. (1920-1945)* São Paulo: DIFEL, 1979.

<sup>112</sup> Idem.

menor que a poesia, e abriu oportunidades de trabalho intelectual a filhos mais novos de famílias oriundas de regiões distantes dos centros de poder do centro-sul. Para estes filhos, que não podiam se beneficiar dos recursos de suas famílias para conseguirem espaço em carreiras mais promissoras, a mudança no mercado editorial foi uma oportunidade significativa, como o demonstram a trajetória de Graciliano Ramos, Érico Veríssimo, Jorge Amado, Raquel de Queiroz e outros. Curiosamente, muitos destes novos romancistas foram simpatizantes ou militantes comunistas.

O Partido Comunista havia sofrido profundas alterações sociais em seu interior. A entrada de Prestes e de outros militares deu ao partido maior influência política, tornando-o um partido mais popular e menos operário, fazendo predominar a questão da “nação” sobre a da “classe”. De modo semelhante ao que ocorreu no mercado editorial com a carreira de romancista, a carreira de militante ou de dirigente do partido era pouco promissora. Envolveria um trabalho duro e clandestino, colocando o comunista em choque com os valores, as instituições e as classes dominantes da sociedade brasileira. Ao mesmo tempo, o dogmatismo e o autoritarismo que permeavam o funcionamento interno da máquina partidária levavam a uma alta rotatividade de quadros e de dirigentes.

A composição social do partido mudou. No período de fundação, nos anos 1920, predominavam trabalhadores artesanais. Ao longo dos anos 1930 aumentou a composição de intelectuais (jornalistas e professores), profissionais liberais (médicos e advogados) e militares do exército (tenentes e capitães), quase todos de famílias tradicionais decadentes de estados do nordeste ou do Rio de Janeiro. Leôncio Martins Rodrigues<sup>113</sup> demonstra em suas análises que as famílias tradicionais brasileiras vinham perdendo espaço para os imigrantes nas atividades industriais e comerciais. Como opção, buscavam status e poder através do serviço público. Para o autor, as famílias tradicionais em processo de adaptação à sociedade urbana capitalista forneceram as principais figuras da esquerda brasileira na década de 1930. Essas famílias tinham muitos filhos e não conseguiam repassar um patrimônio aos herdeiros, mas procuravam dar-lhes uma boa educação, o que garantia uma carreira liberal ou um posto no serviço público.

Os jovens intelectualizados de famílias tradicionais predominaram na liderança do PCB no período, devido à vantagem que levavam sobre os operários: tinham um nível cultural que facilitava a compreensão da teoria marxista, tempo disponível para a militância, apoio familiar nos períodos de repressão e contatos nas altas esferas políticas. A situação de

---

<sup>113</sup> “O PCB, os dirigentes e a organização” in FAUSTO, Boris. (org.) *História Geral da Civilização Brasileira*. Tomo 3 – O Brasil republicano. Volume 3 – Sociedade e política (1930-1964). São Paulo: DIFEL, 1981. p. 363-443.

decadência econômica em que viviam suas famílias e suas regiões de origem tornavam-nos propensos ao radicalismo político.

Com o fim da Ação Integralista Brasileira, o PCB tornou-se o único partido ideológico, a única organização política de massas, e a única a atuar fora do período eleitoral. Após um breve período de inatividade por causa da repressão, o PCB se reorganizou em 1943 com a Conferência da Mantiqueira. A direção partidária que saiu deste encontro manteve-se praticamente a mesma até a crise do stalinismo em 56, dando ao partido seu primeiro período de estabilidade de dirigentes. Esta direção compunha-se de Prestes (que saiu como secretário-geral), Diógenes Arruda Câmara, João Amazonas, Maurício Grabois, Carlos Marighela, Pedro Pomar, Agildo Barata, Davi Capistrano, Giocondo Dias e outros.

Neste cenário, os muitos intelectuais de prestígio que militaram no partido foram mantidos afastados dos cargos de direção. Eles realizavam tarefas relacionadas à ligação do partido com o mundo externo, como colaboração em publicações, atividades culturais, participação em congressos, assinatura de manifestos. Muitos eram apenas simpatizantes e, para exercerem estas funções sequer chegaram a se filiar. Eles não podiam dedicar mais tempo ao partido, pois dependiam de uma atividade profissional que exigia intercâmbio constante com a sociedade e liberdade de expressão e criação. Eles relutavam em se entregar de corpo e alma ao partido, e eram muito mais resistentes à disciplina partidária e à rigidez ideológica. Por isso os intelectuais/artistas destacados que colaboraram com o partido não participaram da direção nem influenciaram a linha política ou ideológica do PCB ou suas análises da sociedade brasileira.

Mas sua atuação ou colaboração com o Partido Comunista neste momento refletiu a nova autonomia conquistada pela atividade intelectual, na medida em que passaram a contar com novas áreas de atuação. Na República Velha a atividade intelectual limitou-se à grande imprensa e à carreira parlamentar. Na era Vargas abriu-se um mundo de trabalho no mercado editorial, no funcionalismo público e nos partidos políticos. Antes a atividade intelectual era reservada aos bacharéis em direito, agora abriam-se novos ramos de formação/atuação: ciências sociais, filosofia, antropologia, educação, engenharia, etc. Foi nesta época que o trabalho intelectual no Brasil consolidou a figuração que mantém mais ou menos até hoje.

Após o rápido crescimento do partido no período de abertura democrática, o partido logo passou a ser perseguido novamente pela repressão. Uma manobra política levou à cassação do registro do partido dentro do regulamento democrático em 1947. Em 1948 os parlamentares eleitos pelo partido tiveram também seus mandatos cassados. Foi o fim do breve período de atividade legal do partido. Seus militantes passaram a ser afastados das direções dos sindicatos através de intervenções, prisões e assassinatos. O clima de Guerra Fria

começou a pesar também sobre o Brasil e o PCB. O partido teve de voltar a exercer suas atividades de forma clandestina, mas conseguiu manter grande parte de seu aparato de imprensa.

Por orientação de Moscou, os Partidos Comunistas abandonaram a tática da aliança anti-fascista. O partido abandonou a aliança liberal-esquerdista e passou a praticar a política do anti-imperialismo. Seus antigos aliados passaram a ser combatidos como “vacilantes” e “traidores”. O confronto com socialistas e liberais foi inevitável, e teve grande repercussão nos congressos da ABDE. Já no I Congresso, em São Paulo em 1945, ficou patente uma divisão dos escritores em dois grupos: a corrente democrática e a comunista. O primeiro grupo incluía democratas-cristãos e social-democratas – que depois formariam a UDN, e a Esquerda Democrática – que depois criaria o PSB. Neste primeiro congresso os grupos conseguiram manter-se em acordo e produziram um documento condenando o Estado Novo sem mencionar a pessoa de Vargas, no momento apoiado pelos comunistas (que defendiam a “constituente com Getúlio”).

No II Congresso Brasileiro de Escritores, ocorrido em Belo Horizonte, em 1947, começou o embate entre os dois grupos. Os comunistas pretendiam manter e radicalizar a atuação política da entidade, e os democráticos pretendiam uma atuação profissionalizada. O racha se consolidou na eleição da diretoria da ABDE em 1949. Pela primeira vez não houve chapa de consenso. Os comunistas tentaram eleger sua própria chapa, confrontando os democráticos. Uma disputa jurídica instaurou-se: com o voto dos presentes ganhava a chapa comunista, mas se valessem os votos por procuração ganhavam os democráticos. Após um grande tumulto os comunistas elegeram sua chapa, mas ficaram com uma ABDE completamente esvaziada.

Sobre o episódio é interessante ouvir as memórias de Jorge Amado. Ele conta que Dalcídio Jurandir, escritor amazonense que acabou dedicando-se à militância e abandonando a vida literária, foi voto vencido na comissão de cultura do partido – presidida por Astrojildo Pereira, quando decidiu-se obter o comando da ABDE mesmo que custasse a divisão dos escritores. Como sempre ocorria no partido, exatamente por discordar coube-lhe a tarefa de fazer cumprir a decisão. Militante disciplinado, Dalcídio Jurandir cumpriu a determinação: comandou o grupo comunista e terminou por arrancar à força o livro de atas das mãos de Carlos Drummond de Andrade.<sup>114</sup>

Para Jorge Amado, o processo de radicalização do PCB foi coroado de inabilidade política. Cerceado em seu espaço institucional, o partido pretendeu radicalizar ainda mais o apoio recebido no meio cultural, terminando por perdê-lo e fazendo jus a uma grande

---

<sup>114</sup> *Navegação de cabotagem*, op. cit. p. 326-327.

antipatia. Jorge Amado tenta mostrar que os próprios escritores comunistas discordaram da direção política, como Dalcídio Jurandir, mas a decisão cabia aos dirigentes do partido, e aos disciplinados militantes cumpria obedecer, mesmo arruinando suas carreiras literárias.

Essa visão passada por Jorge Amado nos anos 1990 é muito contraditória. O autor foi stalinista durante as décadas de 1930, 1940 e 1950. Após a crise do stalinismo em 1956, abandonou o partido envergonhado do passado, que tenta exorcizar nas suas memórias. Aquilo que apresenta como sectarismo da direção do partido era na verdade um ideal no qual os intelectuais comunistas acreditavam de corpo e alma, dispendo-se a arriscar não apenas suas carreiras literárias mas até mesmo suas vidas. A certeza da vitória próxima da Revolução levava-os a serem capazes de vários sacrifícios.

Até este momento de início da Guerra Fria, o PCB não tinha uma clara política cultural. Conforme Antonio Rubim,<sup>115</sup> até este momento do pós-guerra, a atuação do PCB na cultura limitava-se à formação de quadros para o partido e à defesa da educação para toda a população, preocupando-se em preservar a herança da tradição cultural, como faziam todos os partidos marxistas europeus (incluindo comunistas e social-democratas).

Este autor mostra que o PCB fazia uma defesa seletiva da herança cultural, procurando resgatar e preservar na tradição cultural brasileira os autores ou obras que tivessem postura progressista frente aos problemas de seu tempo, engajamento nas lutas políticas e sociais de sua época e ligação com o povo e seus problemas. Por isso a ênfase em escritores como Castro Alves, Euclides da Cunha, Lima Barreto e Monteiro Lobato. A assimilação desta herança cultural ocorreu principalmente pelo conteúdo das obras, tornando-a uma herança mais política do que cultural, por difundir mais a pessoa do escritor do que sua obra literária.

O PCB não chegou a formular claramente uma política para a cultura, o que o levou a seguir tradições e valores (não discutidos, mas geralmente aceitos), como o realismo, linguagem e formas simples e acessíveis à compreensão popular, e o caráter social, popular e nacional da arte. Conforme Rubim, o único momento em que o Partido chegou a desenvolver uma política cultural mais sistemática e relativamente explícita foi o período de 1950-56, quando o PCB buscou instrumentalizar política e ideologicamente a cultura, em especial a arte.

A relação do PCB com a cultura contemporânea foi boa na década de 1930 e início da de 1940, quando predominavam a literatura social realista e arte social figurativa, ambas de acordo com a orientação estética defendida pelo partido. Esta relação começou a entrar em crise a partir do final da década de 1940, porque novos movimentos de vanguarda artística coincidiram com o período de hegemonia stalinista e jdanovista no partido. Esta crise se

---

<sup>115</sup> *Partido comunista, cultura e política cultural*. Tese de doutoramento, FFLCH-USP, 1986.

refletiu nas publicações do partido, aonde a pintura abstrata, a música dodecafônica e a literatura subjetivista ou intimista foram violentamente atacados. Dentro desta nova política a defesa da cultura nacional assumiu grande importância para o PCB. Por isso, a nova arte de vanguarda que começava a surgir foi violentamente criticada.

Este posicionamento dos comunistas manteve-se por muito tempo. Aracy Amaral<sup>116</sup> afirma que os EUA adotaram a promoção da arte de vanguarda como instrumento importante da política cultural na Guerra Fria. Para ela, o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MOMA) era “o braço direito do Departamento de Estado na área cultural”, e a repercussão internacional do expressionismo abstrato na pintura teria sido parte de uma política deliberada do governo americano, visando atrair intelectuais europeus. A autora elogia a posição dos artistas engajados brasileiros, “ao se manifestarem contra a implantação das bienais de São Paulo por suas vinculações com o MOMA”.

No momento em que o partido radicalizou sua atuação política com a cassação do registro no TSE, o realismo socialista chegou ao Brasil e tornou-se a política oficial do partido no campo da cultura. Foi a imprensa comunista que veiculou as diretrizes estéticas no período da Guerra Fria. Denis de Moraes<sup>117</sup> estudou a veiculação do realismo socialista na imprensa do PCB entre 1947-53. Para ele, o PCB irradiou as diretrizes soviéticas, vinculando a produção artística com a política do partido e inviabilizando a criação autônoma e o pensamento dialético. A imprensa comunista no Brasil deixou de ser um instrumento de luta pela emancipação das classes subalternas, passando a veicular sua própria ideologia partidária e atendendo às necessidades estratégicas da Guerra Fria. Os próprios leitores tinham uma atitude que facilitava essa comunicação unidirecional, buscando a orientação da direção do partido quase como uma orientação religiosa. A chegada do realismo socialista ao Brasil impediu as avaliações críticas e o debate cultural no momento em que o ideal socialista seduzia uma parcela considerável da intelectualidade. Os editoriais e artigos da imprensa comunista convergiam para a exaltação ao partido e para o culto aos líderes, procurando passar uma imagem de um partido infalível, intérprete da vontade popular, e determinante dos rumos a serem seguidos. As vozes discordantes eram desmerecidas e desmoralizadas, adjetivadas como traidores do partido, da classe operária e da Revolução.

O culto do líder tinha um papel central na estratégia política do partido. Era uma forma de criar identidade nos indivíduos e “amarrá-los” culturalmente. A redundância servia

---

<sup>116</sup> *Arte para que? A preocupação social na arte brasileira. 1930-1970.* 2.ed. São Paulo: Nobel, 1987. O livro foi escrito em 1983.

<sup>117</sup> *O imaginário vigiado. A imprensa comunista e o realismo socialista no Brasil (1947-53).* Rio de Janeiro: José Olímpio, 1994.

para controlar e estabilizar o discurso. Por isso a imprensa comunista cultuava as personalidades de Stalin e Prestes. As manchetes dos periódicos comunistas superdimensionavam a força do PCB na sociedade civil, reiterando tarefas para a militância. Insistiam na coesão interna e na formação de quadros. Atacavam o imperialismo como “inimigo da democracia”.

Os antigos aliados passaram a ser vítimas de insultos quando não agiam de acordo com a política preconizada pelos comunistas. Intelectuais de esquerda eram xingados nos periódicos comunistas. Na revista *Fundamentos* de março de 1950 Isaac Akcelrud chama Hermes Lima de “safado” e aliado do feudalismo e do imperialismo. Em *Horizonte* de maio de 1952 Fernando Guedes chama Érico Veríssimo de fascista. Rivadávia Mendonça, na *Fundamentos* de março de 1950 chama de “tarados”, “renegados” e “retardados mentais” os intelectuais do Grupo Clima (Sérgio Milliet, Antonio Cândido e outros). Na *Para Todos* de março de 1951 Osvaldo Peralva caracteriza como “vendidos” e “traidores” os intelectuais que aceitam cargos públicos, como Raimundo Souza Dantas, Sérgio Milliet, Raquel de Queiroz, José Lins do Rego, Carlos Drumond de Andrade, Sérgio Buarque de Holanda, Ciro dos Anjos, Tristão de Ataíde e outros.

As informações acima são dadas por Leandro Konder.<sup>118</sup> O autor, que foi do PCB, é um dos intelectuais que promoveram uma renovação teórica no Brasil, criticando o stalinismo a partir do referencial teórico gramsciano nos anos 1960. Ele afirma:

“No clima da guerra fria, a grosseria no ataque ao pensamento divergente valia como virtude proletária e manifestação de combatividade revolucionária, tal como as citações de Stalin valiam como expressão de firmeza e ortodoxia. Não se tratava de um pensamento exclusivamente brasileiro: uma olhada na coleção da revista *La Nouvelle Critique* basta para mostrar que o PCF sofria do mesmo mal que o PCB.”<sup>119</sup>

O endurecimento da posição política do partido foi simultâneo ao endurecimento das posições estéticas, e fez o partido indispor-se com antigos aliados, devido à violência dos ataques veiculados pela imprensa comunista.

Com a morte de Stalin em 1953, começou uma pequena abertura na política internacional. Mas foi com o relatório secreto do XX Congresso do PCUS em 1956, quando os crimes do ditador foram denunciados, que se iniciou o colapso do sistema ideológico que aprisionara corações e mentes de militantes e intelectuais. Esta crise do Stalinismo levou a uma nova abertura política no movimento comunista. O PCB voltou a praticar a política de aliança com a burguesia progressista na defesa do projeto de desenvolvimento nacional. No Brasil esta distensão iniciou-se pelos intelectuais que foram os primeiros a fazer a crítica do

---

<sup>118</sup> *A democracia e os comunistas no Brasil*. Rio de Janeiro: Graal, 1980. p. 79-86.

<sup>119</sup> *Idem*, p. 87.

dogmatismo do período anterior, discutindo o assunto na imprensa comunista antes da cúpula do partido ser atingida pelo processo de abertura.

Para ilustrar as relações entre o movimento comunista e a cultura, e o engajamento político de artistas e intelectuais, citamos o escritor que foi o mais engajado de todos. Stalinista convicto que sujeitou-se à direção do partido sem reservas, mas que foi pioneiro da abertura após a morte de Stalin, abandonando o partido em 1956. Depois das desilusões políticas que seu engajamento entusiasmado não poderia deixar de produzir, Jorge Amado reavaliou, em suas memórias, o papel do intelectual neste momento da história do Brasil e do mundo:

De fato me pergunto qual o intelectual válido, o homem político de importância da América Latina que não tenha assentado praça no pecê de seu país: não serão muitos. Em certo momento cada um de nós pensou que o pecê fosse a melhor trincheira para lutar a luta de nossos povos.<sup>120</sup>

## II.2. REALISMO SOCIALISTA E MÚSICA SOVIÉTICA

A doutrina do realismo socialista, que chegava com tanto impacto no meio cultural brasileiro do fim da década de 1940, foi consequência da trajetória da relação entre os artistas e o Partido Comunista na União Soviética. Na década de 1920 muitos artistas que haviam participado do processo revolucionário assumiram cargos no governo. O comissário de instrução pública – Lunatcharski, chamou os principais artistas modernos para ocupar cargos importantes na estrutura cultural do novo governo. O Estado Soviético passou a tomar conta de teatros, conservatórios e museus, onde assumiram cargos de direção os artistas plásticos Kandinski, Chagall e Malevitch, o dramaturgo Meyerhold, o músico microtonalista Arthur Lourié e os escritores Vladimir Maiakovski, Alexandr Block e Máximo Gorki. As medidas de popularização das artes envolveram o trabalho de pintores e escritores e o cinema recebeu incentivos, inicialmente com os documentários de Djiga Vertov.

Ao longo da década de 1920 o sonho da revolução mundial comunista ficava mais longe, e seus resultados ficavam limitados à URSS e à república alemã. Muitos artistas engajados europeus se desiludiram com os rumos do movimento revolucionário, indo para movimentos mais radicais de vanguarda, ao mesmo tempo que as experiências modernistas foram perdendo o apoio oficial nos dois países.

---

<sup>120</sup> Jorge Amado, *Navegação de cabotagem*, op. cit. p. 438.

Nos países ocidentais que venceram a 1ª Guerra e saíram dela socialmente estáveis as experiências de vanguarda acalmaram-se, e ao longo da década de 1920 houve uma volta a um estilo mais conservador. Nos países do leste europeu continuou ocorrendo um período de ebulição cultural, fundado em novas bases sociais. Os grandes centros modernistas passaram a ser a Rússia e a Alemanha. Foi onde as novas experiências estéticas foram produzidas coletivamente, e muito mais difundidas. Como ocorreu com o cinema russo, a Bauhaus e a Kroll Opera na Alemanha, e o teatro político e a arquitetura em ambos os países. Lá também foram feitas encomendas aos arquitetos modernos do ocidente, e estreadas as músicas de seus compositores de vanguarda.

Até o recrudescimento do nacionalismo na Alemanha, a partir de 1929, houve um importante intercâmbio político-cultural entre a URSS e a República de Weimar. Artistas russos moraram na Alemanha. Exposições de artistas modernos russos foram realizadas na Alemanha e vice-versa. Este intercâmbio de idéias fertilizou mutuamente os movimentos criativos de ambos os países. Influências recíprocas possibilitaram o conceito de colagem ou montagem, fundamentais para o teatro, o cinema e a ópera modernos. Esta efervescência cultural foi beneficiada por um período de retomada econômica ocorrida nos dois países no início da década de 1920.

A partir de 1929 as experiências estéticas passaram a ser limitadas nos dois países. Na Alemanha por causa da crise econômica e do fortalecimento do nacionalismo, mesmo antes da ascensão de Hitler. Na URSS por causa do aumento da influência das “sociedades proletárias”, que perseguiram os artistas modernos impondo um gosto conservador.<sup>121</sup> O auge do processo anti-modernista foi atingido simultaneamente na Rússia e na Alemanha, com a ascensão de Hitler (1933) e o assassinato de Kirov (1934), quando a violenta repressão à oposição política foi acompanhada da repressão ao modernismo “negativo” ou “degenerado”.

Desde a revolução de 1917, na Rússia duas correntes debatiam a questão cultural: os formalistas e o grupo do *proletkult*. Os formalistas tentavam conjugar revolução política e vanguarda artística. Defendiam a pesquisa estética, e uma nova arte que surgiria das transformações sociais revolucionárias.<sup>122</sup> Lênin entrou em choque com ambos os grupos. Seu texto *A organização do partido e a literatura do partido* foi escrito em 1905 para defender o engajamento partidário da literatura. No debate em que estava inserido, o texto referia-se especificamente à atividade jornalística, mas suas proposições eram aplicáveis às artes em

---

<sup>121</sup> Cf John Willet, “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>122</sup> As formulações teóricas que precederam o estabelecimento do realismo socialista como doutrina oficial são estudadas por Vitorio Stradda em seu texto “Do ‘realismo socialista’ ao zhdanovismo”, in HOBSBAWN, Eric. *História do Marxismo*. op. cit. p. 151-219.

geral. Por isso o texto suscitou uma réplica do poeta Briusov, que argumentou que Lênin tirava a possibilidade de crítica e de dissenso dentro do partido, lançando a base lógica para uma posterior totalitarização da vida cultural do país (como ocorreu no período de Stalin).<sup>123</sup>

Mesmo os artistas revolucionários não aceitavam a idéia do controle do partido sobre a criação, e acabariam entrando em choque com o governo bolchevique. Já a criação de uma cultura proletária, que o *proletkult* defendia, era considerada impossível para o momento que a URSS vivia, tanto por Lênin como por Trotski. Para Bogdanov<sup>124</sup> a cultura tinha o papel de criar o homem novo que surgiria da revolução proletária. Por sua vez, Lênin considerava o problema de ter realizado a revolução política antes da necessária base cultural (como pregava o marxismo clássico). Por isso considerava a “revolução cultural” uma importante tarefa revolucionária, e rejeitava tanto a idéia de uma cultura proletária imediata quanto a aceitação da cultura burguesa como a única possível.

Depois da Revolução de 1917 a liberdade de relação entre a cultura e a sociedade foi cerceada. Com a subordinação da cultura à política, a ligação criativa da arte com a cultura ficou prejudicada. Invasa pelo marxismo, a vida cultural se empobreceu, pois os principais filósofos, historiadores e economistas fugiam do país ou perdiam seus postos de ensino e possibilidades de publicação. Paralelamente, a literatura e a arte se tornaram o centro da atividade intelectual do país, e também o centro de atenção do poder.

A crítica ao projeto de revolução cultural de Lênin partiu tanto dos social-democratas como de outros socialistas que defendiam um projeto mais democrático. Marxistas como Plekhanov e Martov consideravam absurda a teoria revolucionária de Lênin pela falta de bases econômico-sociais para uma autêntica revolução socialista. Escritores como Gorki, Korolenko, Zamiatin e Block, todos ativos revolucionários, lamentaram o fim da liberdade de imprensa, a continuidade do despotismo do poder (que esperavam eliminar com a derrubada do czarismo), a burocratização da cultura e a exacerbação da censura. Eles lamentavam o fim das grandes esperanças de liberdade política e justiça social, pelas quais a cultura russa tanto lutara.

---

<sup>123</sup> O debate em torno do artigo é estudado por Vitorio Stradda, “Da ‘revolução cultural’ ao ‘realismo socialista’.”, in HOBBSAWN, Eric. *História do Marxismo*. op. cit. p. 109-150. Estudiosos do tema do PCB e a cultura no Brasil, tendem a imputar a Stalin uma interpretação errônea deste texto de Lênin, com a intenção de manter uma visão positiva do autor. Isso ocorre nos trabalhos de Antonio Rubim, *Partido comunista, cultura e política cultural*. Op. cit. e Denis de Moraes, *O imaginário vigiado*. Op. cit. O trabalho que melhor problematiza esta questão é o de Carlos Alberto Zeron, *Fundamentos histórico-políticos da música nova e da música engajada no Brasil a partir de 1962: o salto do tigre de papel*. Dissertação de Mestrado, FFLCH-USP, 1991. no qual os postulados de Lênin são expostos com uma perspectiva crítica, e confrontados com as objeções de Rosa Luxemburgo.

<sup>124</sup> O líder do *proletkult* já havia protagonizado uma polêmica teórica com Lênin, que escreveu contra suas idéias o livro *Materialismo e empirocriticismo*.

No início da década de 1920 o partido dissolveu o *proletkult* e o grupo dos formalistas, expulsando vários artistas do partido em 1922. Em 1925, após a morte de Lênin, o Partido começou a sistematizar uma política cultural. Até o momento, devido à liberalização da NEP,<sup>125</sup> o Partido havia deixado a atividade artística mais ou menos livre de intervenção. Mas agora iria trazê-la para seu controle mais efetivo. Ao mesmo tempo em que a economia submetia-se à imposição de uma racionalidade organizacional apropriada do capitalismo, a cultura seria afetada por uma dogmatização crescente.

Esta dogmatização já vinha ocorrendo na teoria social marxista desde o final do século XIX. Analisando o livro *História e consciência de classe*, publicado por Lukács em Berlim em 1923, Lubomir Sochor<sup>126</sup> mostra esta dogmatização e o debate que o livro de Lukács suscitou, ao combatê-la. Quando se exilou em Moscou Lukács renegou o livro, abandonando o debate filosófico e concentrando-se na teoria e na crítica literária. Mas o livro forneceu uma compreensão renovada de conceitos de Marx, e colocou em cheque teorias largamente aceitas no movimento comunista. Entre estas teorias, o “naturalismo” de Engels – que concebia a teoria marxista como aplicável até mesmo às leis da natureza, e sua a “teoria do reflexo” – que julgava que o pensamento é reflexo da matéria. O livro de Lukács também confrontava as teorias de Lênin, que acreditava que o proletariado era incapaz de alcançar por si mesmo a necessária “consciência de classe”, que seria trazida de fora pelos teóricos marxistas, e de Bukharin, que defendia uma causalidade econômica, na qual as transformações sociais eram resultado do progresso técnico.

O marxismo vinha adotando nas ciências sociais os métodos empíricos das ciências naturais, e assimilando conceitos deterministas ao acreditar que o fim do capitalismo pela revolução proletária era uma consequência “natural” das leis de evolução da sociedade. Nesta linha, o principal teórico do marxismo russo – Plekhanov, criou um sociologismo que relacionava arte e estrutura social de forma mecanicista e forneceu a base teórica para as concepções leninistas e stalinistas sobre arte.

Em 1925 escritores soviéticos fundaram a RAPP (Associação Pan-russa dos Escritores Proletários). A princípio inspirada no *proletkult*, ela foi sendo gradativamente hegemonizada pelos realistas. O grupo dos realistas defendia que a arte revolucionária deveria adotar a técnica burguesa de criação, substituindo-lhe o conteúdo. Este grupo estava mais de acordo com a teoria engendrada no Partido.

---

<sup>125</sup> Sigla para Nova Política Econômica. Após a completa desorganização da economia do país devido à guerra revolucionária, Lênin concluiu que seria impossível reerguer a economia se não fosse pela permissão da propriedade privada de pequenas empresas e fazendas. Considerada uma concessão ao capitalismo, esta política foi justificada por Lênin como “dar um passo para trás para poder dar dois passos para a frente”.

<sup>126</sup> “Lukács e Korsch: a discussão filosófica dos anos 20”, in HOBBSAWN, Eric. *História do Marxismo*. op. cit. p. 13-75.

As doutrinas estéticas adotadas pelo Partido baseavam-se nos seguintes pontos: método naturalista de criação artística; manutenção da herança cultural burguesa; comunicação com as massas através de referenciais nacionais e folclóricos. Estas características colocavam o partido em conflito com os grupos de vanguarda, que passaram a ser perseguidos. A vanguarda formalista passou a ser acusada de “anti-revolucionária”, por ser inacessível às massas, em contraste com o primeiro período revolucionário (1917-19) quando diversos formalistas fizeram parte do Comissariado de Instrução Pública.

Para Marcos Napolitano, o que motivou a perseguição às vanguardas não foi o problema da incomunicabilidade com as massas, mas o perigo de um pensamento inovador fora do controle do partido:

Ao institucionalizar e regradar a criação artística, o Partido institucionaliza o próprio artista, fazendo-o crer na sua importância histórica. A racionalidade da produção coletivista extrapolava as fronteiras das fábricas.<sup>127</sup>

A RAPP existiu de 1925 a 1932. Caracterizava-se por uma grande liberdade de organização e promoveu muitos debates, nos quais produziu-se um sistema de idéias coletivo. Os rappistas foram os principais promotores do “espírito de partido” na literatura, e pretenderam ajudar os escritores burgueses “companheiros de viagem”<sup>128</sup> a adotar o princípio do partidarismo na criação, que eles adotavam também como critério de juízo estético. Vitorio Stradda<sup>129</sup> afirma que os rappistas foram “empreiteiros” do partido na defesa destes ideais, tornando-se “funcionários diretos” após a extinção da RAPP.

Em 1932, o “realismo socialista” começou a ser sistematizado como doutrina, sintoma do aumento do controle institucional sobre a cultura. Foi no mesmo ano do I Plano Quinquenal e do processo de coletivização forçada das terras dos camponeses. Os artistas deveriam engajar-se na revolução cultural que visava suprimir as contradições ideológicas dos camponeses com o regime socialista – era o poder stalinista começando a assumir o controle da economia e da cultura. Em 1934, a doutrina do realismo socialista foi lançada oficialmente, no I Congresso dos Escritores Soviéticos. O congresso foi a reunião oficial da União dos Escritores Soviéticos, fundada pelo Partido em substituição à RAPP, que foi extinta por causa do seu caráter livre-associativo. Conforme o próprio estatuto da União dos Escritores Soviéticos, o “realismo socialista” era o “método fundamental da literatura soviética”, exigindo a exposição da realidade de forma “verídica e historicamente concreta”, unida à

---

<sup>127</sup> O autor faz uma exposição das questões envolvendo marxismo e cultura após a revolução russa em seu texto “Arte e revolução: entre o artesanato dos sonhos e a engenharia das almas. (1917-1968)” In *Revista de Sociologia e Política*, Curitiba, nº 8, 1997, p 7-20. A citação é da página 11.

<sup>128</sup> Termo cunhado por Trotski para designar aqueles escritores que, mesmo não sendo comunistas, apoiaram a revolução por julgarem-na progressista.

<sup>129</sup> “Do ‘realismo socialista’ ao zhdanovismo”, op. cit.

“tarefa de remodelação ideológica e da educação dos trabalhadores no espírito do socialismo”.<sup>130</sup>

Andrei Jdanov, comissário de cultura de Stalin, proferiu o discurso na sessão inaugural do congresso. Este discurso foi a primeira sistematização da nova doutrina, e defendia, em linhas gerais, a partidarização do artista e a transformação da arte em ferramenta ideológica a serviço da revolução. Nas palavras do próprio Jdanov:

O camarada Stalin chamou nossos escritores de “engenheiros das almas”. Que significa isso? Que obrigações lhe impõe este título? Isso quer dizer, de início, conhecer a vida a fim de poder representá-la veridicamente nas obras de arte, representá-la não de modo escolástico, morto, não simplesmente como a “realidade objetiva”, mas representar a realidade em seu desenvolvimento revolucionário. E aí, a verdade e o caráter histórico concreto da representação artística deve unir-se à tarefa de transformação ideológica e de educação dos trabalhadores no espírito do socialismo. Esse método da literatura e da crítica é o que chamamos o método do realismo socialista.<sup>131</sup>

A similaridade de termos com o estatuto, citado no parágrafo anterior, não é coincidência mas mostra o quanto a União dos Escritores tinha de controle oficial.

Enquanto os burocratas do Partido colocavam a produção artística sob controle estatal, um grupo de intelectuais respeitados procurava dar dignidade artística à doutrina do realismo socialista. Reunidos em torno da revista *Literaturni Kritik*, que existiu entre 1933-40, Lukács, Lifschitz e outros escritores produziram as mais sofisticadas formulações teóricas de toda a década. A doutrina tinha como marca a pobreza intelectual, fazendo com que tivesse dificuldades para ser aceita no meio cultural. Esta pobreza teórica foi a marca do leninismo sistematizado no período de Stalin, conforme demonstra Valentino Gerratana.<sup>132</sup> Para este autor, nas mãos de Stalin o leninismo passou a ser a ferramenta ideológica do poder totalitário:

Uma política nutrida de teoria, como a de Lênin, é substituída por uma teoria pensada e modelada como instrumento de uma política: uma política na qual, segundo os cânones da lógica decisionista, a verdade torna-se subproduto e acessório da autoridade.<sup>133</sup>

Tanto estes escritores como Gorki eram formados na cultura europeia pré-revolucionária e concebiam o realismo socialista como o ápice do desenvolvimento artístico mundial, propondo-o como solução humanista e revolucionária para a crise da cultura europeia. Vitorio Stradda, que considera a invenção de uma estética marxista nos anos 1930 a parte “construtiva” ou “positiva” do stalinismo, afirma:

<sup>130</sup> Apud Vitorio Stradda “Do ‘realismo socialista’ ao zhdanovismo”, op. cit., p. 192.

<sup>131</sup> Apud Marcos Napolitano, “Arte e revolução: entre o artesanato dos sonhos e a engenharia das almas. (1917-1968)” in Revista de Sociologia e Política, Curitiba, nº 8, 1997, p. 15.

<sup>132</sup> “Stalin, Lênin e o marxismo-leninismo” in HOBSBAWN, Eric. *História do Marxismo*. op. cit. p 221-255.

<sup>133</sup> Idem, p. 253.

Desse ponto de vista, o ‘realismo socialista’ faz parte da história dos intelectuais europeus, de suas ambições e ilusões, e não pode ser tratado em sua origem como a miserável fórmula que se tornou em mãos dos burocratas soviéticos.<sup>134</sup>

Curioso é que estes escritores, por confiança num futuro sublime para a humanidade e para a arte, emprestaram seu apoio ao autoritarismo e à violência do regime de Stalin, terminando por serem tragados por ele. Lukács foi silenciado, tendo suas idéias derrotadas por teóricos inexpressivos, que tinham o apoio oficial. Sua revista foi fechada em 1940, e em 1941 ele foi preso. Era acusado de ser “agente trotskista”, por atrever-se a separar “concepção de mundo” e “método literário”.

Em relação à música, o realismo socialista tentava recuperar as origens da arte nacional russa do século XIX. O padrão estético defendido pelo stalinismo foi fornecido pela clássica tradição musical da Rússia do século XIX. Foi quando a Rússia se estabeleceu no meio artístico do ocidente, tanto na literatura como na música. Diversos compositores basearam-se na tradição popular russa para criar uma música erudita que colocou seus nomes na grande tradição da música européia. Entre eles Modest Mussorgski, Nicolai Rimsky-Korsakov e Piotr Tchaikovski.

O controle stalinista sobre a produção musical iniciou-se em 1932, quando o Comitê Central do PC dissolveu as diversas associações artísticas, entre as quais as duas associações dos músicos: a Associação Russa dos Músicos Proletários (RAPM) e a Associação de Música Contemporânea (ASM). A pluralidade de idéias e a liberdade de associação foi liquidada, criando-se uma nova organização – a União dos Compositores Soviéticos, sob controle do partido. Os compositores mais destacados do país passaram a ser pressionados a se adequarem, principalmente Sergei Prokofiev, Aaram Katchaturian e Dimitri Schostakovich.

Schostakovich é considerado o maior compositor soviético. Em 1926 compôs sua 1ª sinfonia, que o tornou conhecido internacionalmente como um exímio e promissor compositor de vanguarda. No mesmo estilo modernista compôs outra obra que se tornou notória internacionalmente, a ópera *O Nariz* (1928). De acordo com seu biógrafo Victor Seroff,<sup>135</sup> Schostakovich tornou-se um compositor de música “soviética” com a sua segunda sinfonia, encomendada para as comemorações dos 10 anos da revolução com a exigência de que fosse “proletária”. A explicação de Seroff para o que era música “soviética” revela a intenção controladora do partido sobre a produção musical:

A música soviética não tem que ser ‘do’ proletário; música de assunto proletário, embora sempre bem recebida, não é a que se exige. Pode ser composta ‘por’ um proletário, mas não precisa sê-lo, e em muitos casos não é. Mas deve ser escrita

<sup>134</sup> “Do ‘realismo socialista’ ao zhdanovismo.”, op. cit., p. 193-194.

<sup>135</sup> *Dmitri Shostakovich*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1945.

‘para’ o proletário – isto é, escrita no nível musical que alcance as massas, e não para uns poucos eleitos.<sup>136</sup>

Schostakovich já era um compositor emblemático da URSS quando sua ópera *Lady Macbeth de Mtsensk* foi condenada pelo *Pravda* – o jornal oficial do regime comunista, acusada de “formalista”.<sup>137</sup> Esta proibição teve grande repercussão no mundo todo. A ópera estreou em janeiro de 1934 (mesmo ano em que se lançou oficialmente a doutrina do realismo socialista), e foi proscrita depois de dois anos de sucesso. A ópera foi concebida como a primeira de uma tetralogia sobre a mulher russa. Era baseada num conto de Leskov, e contava a história de Katerina Ismailova - a esposa de um nobre, que, junto com o amante, assassinou o marido. Era baseada em técnicas de composição modernistas, obtendo um resultado sonoro dissonante e complexo, o que até então era mais ou menos permitido na URSS.

Em 28 de janeiro de 1936 o *Pravda*, principal jornal oficial do regime soviético, publicou um editorial condenando a obra. Os termos da condenação são reveladores da ideologia que o Estado soviético pretendia impor à composição musical:

Desde o primeiro minuto, o ouvinte se sente chocado pelas dissonâncias deliberadas, por uma confusa torrente de sons. Pedacos de melodias, inícios de uma frase musical ali se afogam, emergem novamente, e desaparecem no meio dum rugido triturante e gritante. Acompanhar essa música já é difícil, recordá-la é impossível.

O canto, no palco, foi substituído por guinchos. Se o compositor, por acaso, se encaminha para uma simples e clara melodia, imediatamente, como que assustado por tal desgraça, recua para a selvageria do caos musical – em trechos que se tornam cacofonias. A expressão que o ouvinte pede é substituída por selvagens ritmos. Pretende-se aqui exprimir a paixão através do ruído musical. Tudo isto não é devido à falta de talento, ou à falta de aptidão para pintar simples e fortes emoções em música. (...) Temos aqui a confusão “esquerdista” em vez de música natural e humana. O poder da boa música de contaminar as massas foi sacrificado em troca de uma tentativa pequeno-burguesa e “formalista” de criar originalidade através de pantomima grosseira. Este é um jogo de habilidade inteligente que pode terminar muito mal.

E tudo isso é grosseiro, primitivo e vulgar. A música grasna, grunhe, rosna e se sufoca para exprimir as cenas eróticas tão naturalisticamente quanto possível. E o “amor” é lambuzado por toda a ópera da maneira mais vulgar.

“Lady Macbeth” está alcançando grandes sucessos em platéias burguesas de outros países. Não será porque a ópera é completamente apolítica e confusa que estas platéias a aclamam? Isto não se explica pelo fato de ela lisongear os gostos pervertidos da burguesia, com sua música aflita, gritona e neurótica?<sup>138</sup>

O editorial é recheado de adjetivos. Desqualifica a música de Schostakovich de forma dura e sem meias palavras. Acusa-a de imoral, apolítica, anti-humana, grosseira, etc. Invertendo-se o sinal das desqualificações à música de Schostakovich chega-se a um retrato do que a burocracia do Partido exigia que fosse a música soviética. O conteúdo do texto não

<sup>136</sup> Victor Seroff, *Dmitri Shostakovich*, op. cit., p. 157.

<sup>137</sup> O termo era usado como uma grave acusação de desvio político, e significava um excesso de atenção à forma musical, ou seja, à feitura técnica da obra, em detrimento do conteúdo aonde, segundo o Partido, deveria estar a importância da “correta” música revolucionária.

<sup>138</sup> APUD Victor Seroff, *Dmitri Shostakovich*, op. cit. p. 199-201.

pode ser moralmente condenável. Também não pode ser apolítico. A melodia deve ser linear, e respeitar a discursividade e a fraseologia tradicional. Devem-se evitar os acordes dissonantes. A música deve ser fácil de ouvir e memorizar. Os ritmos devem ser acomodados à estrutura tradicional. O ruído não deve ser usado. A música deve atingir as massas, realizando a expressão “que o ouvinte pede”. O fato de agradar platéias burguesas de outros países é considerado sinal de que a música atendeu seu gosto “pervertido”, e que ela é confusa e apolítica.<sup>139</sup>

Schostakovich não demorou a se adequar aos novos tempos. Interrompeu os ensaios para a estréia de sua Sinfonia nº 4 (que só foi tocada em 1961) e dedicou-se à composição da Sinfonia nº 5, intitulada *Resposta a uma justa crítica*. O compositor passou a adotar uma escrita musical mais conservadora, procurando adequar-se aos parâmetros impostos pela burocracia. Dedicou-se à composição de sinfonias e quartetos e só voltou a fazer experiências estéticas nos anos 1960, quando isso não significava mais risco de vida para ele. No período da guerra, quando por causa da aliança contra o nazismo a URSS era bem vista no ocidente, Schostakovich era considerado um herói, após ter participado da resistência ao cerco de Leningrado como bombeiro. Durante o cerco escreveu sua 7ª Sinfonia (1942) – intitulada “Lenigrado”. A partitura da obra foi contrabandeada para os EUA em microfílm e ela foi executada em muitos concertos, tornando-se um emblema da resistência soviética. Os discursos do compositor eram transmitidos por rádio nos EUA e na Grã-Bretanha.

Victor Seroff, na biografia de Schostakovich, justifica a ação repressiva do regime stalinista em relação ao compositor porque o assunto da criação musical era “de vital importância para o próprio Estado”.<sup>140</sup> Para ele o endurecimento no campo artístico era devido à necessidade de reagir às adversidades com que se confrontava o regime a partir de 1933: a resistência dos camponeses à coletivização forçada das terras; sabotagens nas fábricas; o assassinato de Kirov (que foi imputado a uma conspiração trotskista, e motivou a uma repressão que levou à morte de vários líderes revolucionários); o crescimento do fascismo e a ameaça de invasão.

Conferências, discussões, jornais e até mesmo mais do que isto: o teatro, a música, os filmes falados são os instrumentos de que o governo pode lançar mão para se fortalecer, e até mesmo, quando necessário, mudar completamente a atitude do povo. Foi o que a União Soviética começou a fazer.

Enquanto conclamava os cidadãos ao dever como patriotas, (...) o governo soviético não podia suportar o fato de haver, nos teatros favoritos do povo, peças que descreviam o caráter russo através de críticas e sarcasmos, e que deixavam as platéias abandonadas à melancolia e ao pessimismo. O reerguimento da confiança própria,

<sup>139</sup> Hoje as obras mais tocadas de Schostakovich no repertório dos concertos são as da fase em que ele procurou seguir as recomendações do regime. Estas são justamente as que atendem ao gosto conservador do público “burguês”, sendo condenadas pela crítica mais especializada devido à sua excessiva simplicidade.

<sup>140</sup> *Dmitri Shostakovich*, op. cit. p. 211.

mesmo baseado num pessimismo inexato era da maior importância para evitar qualquer senso de inferioridade.

(...)

O governo soviético sabia que a guerra era inevitável, e o primeiro tiro da campanha na frente interna foi o “banimento” de “Lady Macbeth”. Os editoriais do Pravda amaldiçoando a ópera coincidiram perfeitamente, com apenas alguns dias de intervalo, com a marcha nazista pela Renânia.<sup>141</sup>

O totalitarismo era elogiado e aceito como arma legítima de sobrevivência do regime. A opinião de Seroff, emitida do ocidente, mostra que existia uma disposição a aceitar os desmandos do regime como temporários, justificados pelo combate ao nazismo. Não se sabia no ocidente, ou preferia-se não ver, que a situação da repressão que atingia a cultura na URSS era estrutural e permanente. E logo iria atingir níveis ainda mais profundos durante a Guerra Fria.

Eric Hobsbawn<sup>142</sup> demonstrou como a percepção da ameaça fascista uniu o mundo nos anos 1930, levando à adesão de inúmeros intelectuais ao comunismo, e favorecendo o surgimento de uma cultura internacional comprometida politicamente com a esquerda marxista. Para este autor, somente pela imposição da resistência ao fascismo se entende que intelectuais optassem por silenciar a respeito do terror stalinista dos anos 1930. Senão porque o que Stalin fazia afetava apenas a Rússia, enquanto Hitler ameaçava o mundo.

No imediato pós-guerra, quando iniciou a Guerra Fria, o partido apertou seu controle sobre a produção artística, ao mesmo tempo em que Moscou apartava seu controle sobre o movimento comunista mundial. O realismo socialista tornou-se a doutrina oficial, propagada aos quatro cantos do mundo. A arte passou a ser usada como arma do “mundo democrático anti-imperialista” contra a arte “burguesa”, taxada de “mentirosa”, “pessimista” e “anti-humanista”. Jdanov empreendeu a “campanha antiformalista”, iniciada pela literatura em 1946 e dando maior atenção à música em 1948, que se tornou uma perseguição contra os artistas em geral. Neste ano Shostakovich foi afastado de seu posto de ensino no Conservatório de Moscou, junto com outros compositores. Foi forçado a assinar uma retratação, e até a morte de Stalin em 1953 só compôs música para filmes e cantatas patrióticas.

O discurso proferido em 1948 por Jdanov perante a assembléia da União dos Compositores Soviéticos em nome do Comitê Central do PCUS teve grande impacto sobre o movimento comunista mundial. Este discurso é analisado por Luis Antonio Giani,<sup>143</sup> que afirma:

O discurso ideologiza a matéria musical, apresentando-a como um som de qualidade especial. É a ideologia e a política estabelecendo uma série de leis naturais,

<sup>141</sup> Victor Seroff, *Dmitri Shostakovich*, op. cit. p. 213,214 e 216.

<sup>142</sup> “Os intelectuais e o antifascismo” in *História do marxismo*, op. cit. p. 257-314.

<sup>143</sup> *As trombetas anunciam o paraíso: recepção do realismo socialista na música brasileira. 1945-1958*. Tese de doutoramento, FCL-UNESP Assis, 1999.

normais, sadias, verdadeiras, para a matéria física, o som musical. Para Zhdanov, a música sã, verdadeira, normal, é aquela que garante o bom funcionamento psicofisiológico do homem. O bom funcionamento é prejudicado quando são violadas as bases do funcionamento normal do som musical e as bases da fisiologia do ouvido normal. A violação da música e do ouvido normal é própria da tendência formalista, derivada da música burguesa decadente da Europa e da América, música em estado de decomposição, em estado patológico, de esquizofrenia e paranóia. Quando são violadas as leis e normas da música, esta deixa de ser música.<sup>144</sup>

O texto de Jdanov foi publicado no Brasil pela revista comunista *Problemas*.<sup>145</sup> O autor começa afirmando que “as coisas vão mal” na música soviética, que tinha uma defasagem de produção “correta” em comparação com a literatura, o teatro ou o cinema. Para Jdanov o problema ocorrido com a música era devido à falta de habilidade da União dos Compositores e do Comitê das Artes em dar a correta direção ideológica aos compositores.

A discussão construtiva e objetiva, independentemente da crítica – isto já é axiomático – são os mais importantes pré-requisitos da produção criadora. Quando faltam a crítica e a discussão construtiva, as fontes de produção secam e se cria uma atmosfera de decadência e estancamento. Nossos compositores, no entanto, precisam antes de tudo e fundamentalmente disto.<sup>146</sup>

Pelo teor do artigo, pode-se perceber que a União dos Compositores vinha assumindo uma postura excessivamente liberal, defendendo as inovações, o repúdio à tradição e a luta contra o “epigonismo”. Jdanov criticou a separação dos compositores em duas “classes” – compositores de primeira e de segunda categoria, e a formação de duas tendências conflitantes na música soviética. A idéia de que pudesse haver uma posição elitista entre os compositores ou de algum tipo de divisão, era inaceitável para a direção do partido, que pretendia a unidade absoluta em torno da “verdade” revolucionária.

Alguns camaradas sustentaram que não existe razão para trazer a debate a questão da luta entre tendências, que não ocorreram modificações de natureza qualitativa, e que o que se está passando é o desenvolvimento avançado da herança da escola clássica nas condições soviéticas. (...) Quiseram demonstrar que era questão simplesmente de corrigir algo aqui e ali, em casos isolados de inclinação pela técnica antes de tudo, de erros naturalistas isolados, etc. (...) Naturalmente não se trata apenas de fazer algumas correções (...) Há falha muito maior nos alicerces da música soviética. Não podem existir duas opiniões sobre este ponto. Todos os oradores destacavam aqui que um determinado grupo de compositores está exercendo um papel dirigente na atividade criadora da União dos Compositores. Os compositores em questão são os camaradas Chostakovitch, Prokofieff, Miaskovski, Khatchaturian, Popov, Kabalevski, Chebalin. Há alguém mais que creia possa agregar-se a este grupo? (Vozes na sala: – Chaporin).

(...) Consideramos estes camaradas como as principais figuras dirigentes da tendência formalista na música. E essa tendência é fundamentalmente errônea.

Os camaradas que mencionei também falaram aqui e declararam que eles igualmente não estão satisfeitos com a falta de crítica na União dos Compositores,

<sup>144</sup> *As trombetas anunciam o paraíso*, op. cit., p. 59. Giani considera que este discurso é o documento oficial do realismo soviético mais apropriado pelos compositores e críticos de música progressistas brasileiros.

<sup>145</sup> Andrei Zhdanov, “A tendência ideológica da música soviética”. in *Problemas*, n. 21, out. 1949, p. 19-34.

<sup>146</sup> Idem, p. 20.

reclamaram por serem excessivamente elogiados e disseram reconhecer que existe certa fraqueza em relação ao seu contacto com a massa principal de compositores e com o público, etc. (...) Essas confissões já deveriam ter sido feitas há muito tempo. O certo é que para o grupo dirigente de nossos compositores com inclinações formalistas, o regime que existiu até agora em nossas organizações musicais era, para dizê-lo delicadamente, “não de todo desagradável”.<sup>147</sup>

Havia então um grupo de compositores famosos que se destacava em relação aos demais. Estes compositores eram “bajulados” ao invés de receberam a devida crítica por seus experimentos “formalistas”. A situação ficou tão grave que motivou uma reunião do Comitê Central do partido para tratar da questão da música soviética. O grande pecado destes dirigentes da União de Compositores era constituírem uma tendência elitista, voltada para seu próprio prazer estético, e não para o benefício do povo.

Estes compositores chamados de “formalistas”, não estavam desenvolvendo corretamente a herança clássica, no entender de Jdanov. As características desta herança, que deveriam ser adotadas eram “veracidade e realismo”, unidade combinada a uma “forma artística brilhante” e a um “conteúdo profundo”, capacidade de usar uma técnica apurada com simplicidade e compreensibilidade, conteúdo baseado em “idéias elevadas” e respeito pela música do povo.

A música dos formalistas é acusada de ser feita para agradar uns poucos, e não os milhões de soviéticos. Neste ponto ela estaria indo contra a tradição de Glinka, Tchaikovsky, Rimsky-Korsakov e Mussorgsky, que procuravam exprimir “o espírito e o caráter do povo” em sua música. Jdanov omite o quão elitista era a música destes compositores no século XIX, uma época em que certamente uma parcela infinitamente menor da população russa assistia a concertos.

Os compositores “formalistas” eram acusados de desprezo pelas formas populares de composição, ao que Jdanov contrapunha o exemplo dos “cinco grandes”:

Permaneçais, no entanto, todos vós, afastados até mesmo de um gênero como a ópera: considerais a ópera como secundária, a ela opondo a música sinfônica instrumental, isto para não mencionar o fato de que menosprezais a canção, os corais e a música para concerto, considerando vergonhoso rebaixar-se até elas e satisfazer as exigências do povo. No entanto, Mussorgsky adaptava a música de “O Hopac”, enquanto Glinka utilizava o “Kamorinsky” para uma de suas melhores composições. Evidentemente teremos que admitir que o grande proprietário Glinka, que o oficial Serov e que o aristocrata Stasov eram mais democratas que vós.<sup>148</sup>

Jdanov segue criticando os “formalistas” por desenvolverem sua música à parte da música do povo, por não usarem as melodias do povo em suas composições. Ao invés, os “formalistas” estariam voltando-se para a música burguesa moderna, em estado de

<sup>147</sup> Andrei Zhdanov, “A tendência ideológica da música soviética”. Op. cit., p. 21-22.

<sup>148</sup> Idem, p. 24.

dacadência. O autor afirma que somente sendo nacional é que a música de um país poderia se tornar universal, e de que somente quem tinha sua música nacional desenvolvida poderia apreciar corretamente a música de outros povos.

Outro defeito da atual música soviética, segundo Jdanov, era o abandono da música descritiva. O autor critica a noção de inovação dos chamados “formalistas”, afirmando que era uma inovação equivocada, por abandonar as leis e normas básicas da música. Para Jdanov, na verdade eles não eram inovadores, mas imitadores, por estarem tentando copiar a música européia e norte-americana.

As obras clássicas são consideradas como modelo a ser seguido. Jdanov afirma que eles não são a “culminação absoluta” da cultura musical, mas que simplesmente ainda não haviam sido superadas. Só se poderia abandonar os clássicos, como desejavam os inovadores, quando se tivesse chegado a uma música superior, o que, no dizer de Jdanov, não havia acontecido.

O uso de ruídos em música é considerado como “naturalismo vulgar”, e comparado aos estados mentais patológicos. Jdanov critica a noção de que a música moderna representa progresso em relação à música clássica por causa do aumento da complexidade técnica, e afirma que nem todo aumento de complexidade é positivo.

Fica claro que os dirigentes soviéticos, que se reuniram para decidir interferir na produção musical dos compositores mais conhecidos do país, tinham um ouvido musical bastante conservador. Se o discurso de Jdanov insiste em que a música moderna que os compositores soviéticos vinham praticando era de difícil acesso ao povo, em alguns trechos transparece que o verdadeiro defeito desta música é que ela desagradava os dirigentes do partido:

Se se pretende que o ouvinte aplauda essa música grosseira, sem graça, vulgar, baseada em atonalidades em dissonâncias do princípio ao fim, música na qual a consonância constitui uma exceção, e as notas falsas e sua combinação a regra, isto representa um afastamento direto das normas básicas musicais. Tudo isso combinado ameaça arrasar totalmente com a música, da mesma maneira que o cubismo e o futurismo em pintura não representam nem mais nem menos do que o propósito de acabar com a pintura. A música que deliberadamente deixa de lado as emoções humanas normais, que perturba a mente e o sistema nervoso do homem, não pode ser popular, nem pode ser útil à sociedade.<sup>149</sup>

Jdanov continua descrevendo o que considera os defeitos da música moderna: preferência pela música sinfônica em detrimento de outros gêneros como ópera, balé, etc.; valorização do ritmo em detrimento da melodia; uso “indevido” dos instrumentos – por exemplo, usar o piano como instrumento de percussão; preferência pela música instrumental

---

<sup>149</sup> Andrei Zhdanov, “A tendência ideológica da música soviética”. Op. cit., p. 31.

em detrimento da música vocal. O autor lamenta que não exista um estudo profundo sobre o efeito “fisiológico” da música no organismo humano, mas dá como certo que a música dissonante prejudica “o bom funcionamento psico-fisiológico do homem”.

A aceitação da música moderna por parte dos compositores soviéticos é tratada como submissão à influência da música decadente burguesa e como traição à URSS. O compositor soviético deveria ser guardião da música soviética contra estas influências, baseando-se num conceito de superioridade da cultura soviética em relação ao mundo capitalista:

Não esqueçamos que a URSS é neste instante a guardiã da cultura musical universal, da mesma maneira que noutros aspectos é o sustentáculo da civilização humana e da cultura contra a decadência burguesa e a decomposição da cultura.<sup>150</sup>

O trabalho correto do compositor soviético consistiria em selecionar da herança musical de todas as nações e de todos os tempos “tudo quanto possa inspirar a massa trabalhadora da sociedade soviética para as grandes realizações no trabalho, na ciência e na cultura”. Com este objetivo, Jdanov informa claramente que o partido irá apoiar uma única tendência em música: o “realismo socialista soviético”.

Este discurso de Jdanov mostra os conceitos que estavam por trás da interferência do partido na produção musical dos mais conhecidos compositores russos. E esta interferência, que podia ser exercida diretamente pelo partido na música soviética, também seria estendida aos que se situavam na órbita do movimento comunista mundial. Isto aconteceu oficialmente durante o II Congresso de Compositores e Críticos Musicais em Praga, no mesmo ano do discurso de Jdanov. O Congresso produziu um manifesto, publicado em português na revista *Fundamentos*.<sup>151</sup>

O *Apelo* identifica na música e na vida musical uma “crise profunda”, cuja característica é a “forte oposição entre a música dita erudita e a música dita popular”. O texto afirma que a música erudita estava se tornando individualista e subjetiva no conteúdo, e complexa e artificial na forma. Enquanto a música popular ficava cada vez mais “banal, estagnada e estandardizada”, tornando-se uma mercadoria. A música erudita (de vanguarda), estava perdendo o equilíbrio entre ritmo, harmonia, melodia e forma, e as técnicas da música moderna não conseguiam “esconder a pobreza do conteúdo ideológico”.

Por outro lado, a música popular estava ficando limitada a uma “melodia primária”, esquecendo-se dos outros elementos musicais, especialmente a música popular americana,

<sup>150</sup> Andrei Zhdanov, “A tendência ideológica da música soviética”. Op. cit., p. 33.

<sup>151</sup> APELO votado por unanimidade pelo IIº Congresso de Compositores e Críticos Musicais em Praga. In *Fundamentos*, v. 1, nº 2, jul 1948, p. 154-156. Publicado também em *Boletim Música Viva*, nº 16, ago 1948. Transcrito no livro de Carlos Kater (*Música Viva e H. J. Koellreutter. Movimentos em direção à modernidade*. São Paulo: Musa/Atravez, 2001. p. 85-88). As citações deste texto serão feitas a partir desta publicação, mais acessível.

que estava caindo em “fórmulas melódicas as mais vulgares, as mais corrompidas, as mais padronizadas”.

Os defeitos da música erudita e da popular eram faces da mesma moeda: “têm o mesmo falso caráter cosmopolita”, abandonando os traços culturais nacionais. Eram ambas decorrentes de um mesmo “estado social defeituoso”. A música erudita distanciava-se cada vez mais do público, possuindo menos ouvintes. Por isso, a “música vulgar como diversão” ganhava mais ouvintes, e ocupava o espaço deixado pela música erudita. Esta “música vulgar”, segundo o texto, “emudece e nivela as faculdades sensíveis do ouvinte e degenera seu gosto musical”.

O realismo socialista atacava em duas frentes. Seus inimigos eram a música de vanguarda e a música popular comercial. Segundo a resolução do congresso, era contraditório que a música atual se debatesse com estes problemas quando o socialismo (que era oficialmente dado como atingido na URSS) tinha a solução a oferecer:

...chamamos a atenção sobre esta contradição, numa época em que novas formas de sociedade estão se constituindo e onde a cultura humana ascende a um estado mais elevado, que coloca o artista diante de novas e urgentes tarefas.<sup>152</sup>

Ou seja, o socialismo estava construindo um mundo novo, um homem novo, projeto no qual os trabalhadores e os homens de bem (“progressistas”) não poderiam deixar de se engajar. Do mesmo modo, os artistas “progressistas” tinham a tarefa de construir uma nova música. O texto propôs as tarefas, ressaltando que não pretendia “dar diretrizes técnicas ou estéticas”, que cada país encontraria seus próprios caminhos e métodos, mas que a “compreensão” da crise devia ser a mesma, bem como a vontade de vencê-la.

Assim o texto apresenta suas propostas para solucionar a crise. Os compositores deveriam evitar o subjetivismo e manifestar através de sua música “as altas idéias progressistas das massas populares”. Deveriam também refletir em suas obras a cultura nacional de seu país fugindo do cosmopolitismo pois, “o verdadeiro internacionalismo da música decorre do desenvolvimento dos diversos caracteres nacionais”. As formas musicais que permitiriam atingir estes objetivos eram principalmente as da música vocal – óperas, oratórios, cantatas, corais, canções, etc. E a solução passava pela liquidação do “analfabetismo musical” e pela educação musical das massas.

O apelo do congresso era para que, conhecendo a crise e adotando os princípios propostos, os compositores criassem “uma música que saiba unir uma grande qualidade artística e uma forte originalidade, com um perfeito espírito popular”. Para conseguir estes objetivos, era necessária “a troca de experiências e de idéias entre os compositores do mundo

---

<sup>152</sup> APELO, op. cit. p. 87.

inteiro”, que seria realizada com a associação dos músicos progressistas em cada país, constituindo, em seguida, uma associação internacional. Esta “Associação Internacional de músicos e musicólogos progressistas” trabalharia para vencer a crise apontada, e dar à música “sua alta e nobre função na sociedade”, fazendo com que ela se tornasse “um fator importante na realização das grandes tarefas históricas diante das quais se encontra atualmente a humanidade progressista”.

As idéias desse manifesto estão de acordo com a música produzida na URSS com finalidade de propaganda política. Luis Antonio Giani<sup>153</sup> identifica algumas características neste tipo de música soviética: preferência por óperas, cantatas e oratórios, com grandes corais; utilização de temas da 2ª guerra, com slogans de defesa e reconstrução da pátria; simbologia do sol contra as trevas; representação do heroísmo, do otimismo, da luta vitoriosa; imagem paradisíaca do socialismo real e do futuro. Para ele, o objetivo político coloca em segundo plano a qualidade estética das composições, exceção para as cantatas de Prokofiev - maior compositor soviético do gênero, que conseguiu fazer obras de cunho político com maior qualidade estética.

As regras do realismo socialista, claramente definidas, já funcionavam na música soviética – controlada absolutamente pelo partido. E também começavam a ser impostas aos países satélites do pacto de Varsóvia, bem como aos músicos comunistas de todo o mundo, sob influência dos PC’s controlados diretamente por Moscou.

### II.3. MÚSICA E REALISMO SOCIALISTA NO BRASIL

Desde a década de 1930 alguns compositores já vinham assumindo ligações com o Partido Comunista no Brasil, como foi o caso de Francisco Mignone. Antes mesmo da chegada do realismo socialista como doutrina oficial já havia uma preocupação com a questão de fazer uma música acessível ao povo, preocupada com questões sociais e com a identidade nacional. De certa forma, o nacionalismo russo do “grupo dos cinco” – tão elogiado no texto de Jdanov, era uma referência para a construção de uma música nacional no Brasil.

Mário de Andrade, considerado o principal teórico do nacionalismo musical no Brasil, teve – como já vimos no capítulo anterior, uma relação muito crítica com o nacionalismo que era praticado pelos compositores brasileiros. Seus últimos textos, escritos e publicados nos anos 1940, demonstram uma visão negativa do caráter conservador que vinha assumindo o

---

<sup>153</sup> *As trombetas anunciam o paraíso*, op. cit.

nacionalismo brasileiro, de sua apropriação simplista do folclore, e de questões mais amplas relativas à produção e difusão de música no Brasil.

O último texto que Mário de Andrade escreveu, dias antes de morrer, foi o prefácio à biografia de Shostakovich publicada no Brasil em 1945.<sup>154</sup> Este texto demonstra o quanto a experiência da música soviética seduzia um intelectual como Mário de Andrade, não pela questão do engajamento político ou por ideais revolucionários – o que Mário de Andrade não tinha, pelo menos diretamente. O que atraía na experiência soviética era a ampliação das bases sociais da música, e a preocupação com uma identidade nacional popular. As obras de Shostakovich que serviram de referência para o texto de Mário de Andrade são as mesmas que foram censuradas no discurso de Jdanov.

Mário de Andrade apresenta o compositor russo como expoente de uma música de novo tipo: a música comunista. A virtude do compositor era fazer música erudita que alcançava as massas. Ao contrário de outros compositores eruditos também tão populares, como Verdi ou Wagner, a música de Shostakovich não era imposta ao povo pela classe dominante.

O papel social da música é destacado neste texto, à medida que ganhava maior alcance, com o progresso técnico (rádio e disco):

Música e cinema se tornaram na atualidade, artes como foi o teatro nas civilizações da Antigüidade e na Idade Média. Não lhe faltava mais senão adquirir a mesma concepção educativa e dirigente do teatro. No caso da sociedade atual: uma concepção imediata e conscientemente política. (...) Esta concepção nova da música coube a Chostacovich aplicar. (...) Dimitri Chostacovich, tanto pelas suas palavras como pela própria obra, se apresenta como o compositor vivo mais consciente da música que deve e quer fazer. Isto, não só do ponto de vista estético da realização da beleza sonora, em que tantos outros se equiparam a ele, mas exata e mais complexamente, do ponto-de-vista artístico, isto é, da utilização da beleza sonora como argumento insinuante e elemento de convicção duma obra de qualquer forma útil à vida política do homem.<sup>155</sup>

O que Mário de Andrade valorizou em Shostakovich era o que cobrava dos compositores brasileiros: engajamento, senso de responsabilidade com o país, arte e cultura como missão civilizadora e humanista. Assim, procurando como o compositor russo realiza esta música culta que comunica tão bem ao povo, Mário encontra algumas características.

O uso de formas musicais clássicas da cultura burguesa (sinfonia, quarteto, etc.), demonstrava que a “massa proletária” não era incapaz de apreciar os gêneros esteticamente mais refinados e que os soviéticos, mesmo detestando o mundo burguês não renegavam o que este passado pudesse “lhes propor de útil e de grande”. A utilização de formas

<sup>154</sup> Mário de Andrade, “Chostacovich”. In SEROFF, Victor. *Dmitri Shostakovich*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1945, p 11-33. Mário de Andrade preferia grafar o nome do compositor com “C” ao invés de “S”.

<sup>155</sup> Mário de Andrade, “Chostacovich”, op. cit., p 13.

tradicionais da música clássico-romântica tinha a característica de revolta contra a música de vanguarda. Seria uma força coletivizadora contra o individualismo excessivo da música moderna, “um repúdio do esteticismo individualista deliquesciente da música burguesa contemporânea”.<sup>156</sup>

O uso do sistema tonal era a forma de tornar a música compreensível a um povo cujo folclore musical era baseado nesse sistema. A valorização do elemento melódico facilitava a comunicabilidade da música. E a preferência pela sobriedade do uso das cordas ao colorido timbrístico dos sopros na música de orquestra, dava maior nitidez e maior funcionalidade social às obras, adequando-as aos princípios da “música comunista”.

Mário de Andrade acreditava que a sociedade comunista representava uma volta do *ethos* musical, perdido nos séculos do individualismo burguês. A ruptura representada pelo regime soviético, criando uma nova maneira de conceber a música, é comparada por Mário à ruptura do cristianismo com o mundo pagão. Seria este novo *ethos*, no entender de Mário, a razão da desaprovação da ópera *Lady Macbeth de Mtsensk*. Apesar das boas intenções do autor, o sucesso da obra desvirtuou seu propósito, destacando excessivamente os defeitos morais da personagem. “Daí a justa denúncia de *Pravda*, e a necessária punição de Chostacovich”.<sup>157</sup>

As qualidades ou defeitos que Mário apontou em Shostakovich pretendiam ser uma orientação para os compositores brasileiros. Por isso o texto termina com uma crítica à música ocidental moderna – chamada de “música da burguesia capitalista”, destinada a ser mais um elemento de dominação das classes populares, por isso sua complexidade técnica, sua linguagem hermética. O pecado da música moderna era não ser acessível ao povo. Nas palavras de Mário de Andrade:

Tudo quanto pudesse impor e provar a estes o fantasma de sua subalternidade, era utilíssimo. D’áí uma arte anti-ética, purista, refinadíssima, e a que a aeridade e incerteza do impressionismo ou a misteriosa incompreensibilidade técnica do modernismo, desfibrava, sensualizava, e sobretudo afastava depreciativamente, impedindo qualquer fixação ética do povo.<sup>158</sup>

Mário de Andrade lamenta que os ouvidos ocidentais só possam perceber da música de Shostakovich a mensagem estética. No seu entender ela existe, mas não é importante. O que importa é o valor social da obra. Mas esse valor social (“ético”, no dizer de Mário) só seria perceptível para o cidadão soviético. Escapa à “nossa existência burguesa”, e nos condena a “divagar nos jardins sombrios da contemplação”. Para Mário de Andrade, o que mais diferencia a música soviética de Shostakovich da música ocidental (a ponto de ser

<sup>156</sup> Mário de Andrade, “Chostacovich”, op. cit., p 17.

<sup>157</sup> Idem, p 27.

<sup>158</sup> Idem, p 30.

chocante para os ocidentais) é que, enquanto a música ocidental traz uma sensação de “fracasso”, de decepção com o mundo moderno, a soviética (de Shostakovich) vem imbuída de otimismo, trazendo a certeza de estar no rumo certo: “reflete a convicção mesma do mundo comunista”.

Apesar de uma nova terminologia, mais radical, e do elogio aberto ao comunismo soviético, o texto de Mário é coerente com sua trajetória intelectual. Sua apologia de Schostakovich e da “música comunista” ocorreu antes da chegada da doutrina do realismo socialista ao país através do PCB. Se Mário tivesse vivido mais talvez não mantivesse a postura que hoje soa tão radical, para nós que conhecemos os excessos da repressão stalinista. Mas, naquele momento, a URSS representava uma forte esperança de transformação depois dos anos de crise e guerra. O que Mário de Andrade viu como qualidade na música do regime soviético era a preocupação social, manifestada com o engajamento num projeto nacional.

Os intelectuais nacionalistas que consagraram seus ideais através da crítica e da musicologia, principalmente ao longo dos anos 1940, apontaram Mário de Andrade como fundador teórico e líder intelectual do nacionalismo musical no Brasil. Mas para isto cuidaram de evitar certas questões problemáticas. Para apontar Mário de Andrade como pai do nacionalismo musical brasileiro, o grupo nacionalista faz uma leitura muito particular do *Ensaio sobre a música brasileira*, convenientemente esquecendo os textos dos anos 1940, quando Mário de Andrade problematizou o nacionalismo musical que vinha sendo praticado no governo Vargas. Ao movimento nacionalista era necessária uma leitura parcial dos escritos de Mário de Andrade, que relevasse seu aspecto folclorista e escamoteasse a pregação social e a simpatia pela sociedade e pela música soviética.

Esta prática é muito compreensível no contexto da Guerra Fria, quando a União Soviética foi demonizada no ocidente e no Brasil. Mas conforme Telê Porto Ancona Lopez,<sup>159</sup> Mário de Andrade leu clássicos do marxismo entre 1924-26 e tentou conciliar o marxismo com sua formação católica, tornando-se, nos escritos do fim da vida, um apologista do comunismo soviético. Outro autor que coloca em pauta a radicalidade dos textos tardios de Mário de Andrade é Jorge Coli.<sup>160</sup> Ele compara Mário de Andrade com Sartre, que em 1948 concebia a literatura como a única arte capaz de ser politicamente engajada, por ser a única capaz de comportar significações. Ao contrário do pensador francês, Mário de Andrade considerava a música a forma de arte mais adequada para ser usada como arma política, por ser a que atua mais eficazmente sobre o espectador, tanto individual como coletivamente.

---

<sup>159</sup> *Mário de Andrade: ramais e caminho*. São Paulo: Duas Cidades, 1972.

<sup>160</sup> “Mário de Andrade: introdução ao pensamento musical”, *Revista do IEB*, nº 12, 1972, p 111-136.

Na verdade, certa simpatia política pelo comunismo soviético não é observável apenas nos textos tardios de Mário de Andrade. O prefácio à biografia de Schostakovich mostra um radicalismo político aparentemente inusitado em relação à parte mais divulgada do pensamento de Mário de Andrade. Mas, para demonstrar que em toda complexidade do pensamento que Mário formulou sobre música existe um longo e forte fio de coerência, cito uma frase escrita por Mário de Andrade em 1925, mas que poderia ser atribuída a Stálin ou Jdanov:

O artista, o criador, é um operário de elevado destino. Ele fabrica máquinas que vão comover desinteressadamente os outros homens. Carece-se reagir imediatamente contra essa leviandade com que os artistas não refletem sobre seu próprio destino. (...) o ponto capital necessariamente é a relação do artista para com os outros homens. O homem é um ser social. O criador só verdadeiramente é artista se concorre para o enriquecimento dessa humanidade a que pertence.<sup>161</sup>

Este lado mais radical do pensamento de Mário de Andrade é completamente conflituoso com o nacionalismo ufanista ao qual ele muitas vezes é indevidamente associado. Sua crítica em relação aos rumos do modernismo nacionalista, feita principalmente nos anos 1940, ocorreu junto com um novo ambiente na música brasileira. Com a chegada de Koellreutter ao Brasil, foram introduzidas novas variáveis na discussão sobre música no Brasil. O grupo Música Viva, por ele formado, provocou um novo debate em relação ao nacionalismo. Inicialmente integrado por figuras do movimento nacionalista, que já tinham prestígio e cargos oficiais, a partir de 1944 o grupo Música Viva assumiu uma postura política mais radical. Seus novos integrantes colocam-se em oposição à geração anterior de nacionalistas, advogando um novo conceito de nacionalismo.

Estes jovens compositores, aliados a seu jovem professor Koellreutter, tinham a tendência natural ao engajamento político de esquerda. Da mesma forma como se voltavam contra os nacionalistas em busca de afirmação como compositores, diferenciando-se como nacionalistas de vanguarda, também voltavam-se contra o Estado Novo e seu apoio institucional ao movimento nacionalista.

Koellreutter era simpatizante do comunismo, apesar de não ser ligado ao partido, e conhecia rudimentos do marxismo. Publicou textos em revistas do PCB buscando uma análise sociológica da situação da atividade musical no Brasil. Cláudio Santoro teve sua formação dentro da tradição nacionalista. Ao estudar com Koellreutter, este identificou traços da técnica serial na *1ª Sinfonia* que Santoro lhe apresentou, o que despertou o interesse de Koellreutter em ensinar-lhe mais profundamente esta técnica de composição. A partir de seu trabalho como músico na Orquestra Sinfônica Brasileira (OSB), Santoro tomou contato com músicos

---

<sup>161</sup> Mário de Andrade, *Introdução à estética musical*. São Paulo: Hucitec, 1995. p. 59.

comunistas, o que o atraiu cada vez mais para a esquerda e para o nacionalismo. Durante o período de legalidade do partido (1945-47), Santoro filiou-se ao PCB. Guerra Peixe não chegou a ser filiado ao partido, e provavelmente não era um leitor de textos marxistas como os colegas. Mas foi ligado a atividades do partido, bem como amigo de vários comunistas. Recebeu atenção especial do jornal comunista local *Folha do Povo* durante sua estada em Recife (1949-52), e atuou no movimento dos partidários da paz, estreitamente ligado ao movimento comunista internacional e ao PCB. Eunice Catunda foi também filiada ao partido, assim como seu marido, o matemático Omar Catunda. Edino Krieger não foi filiado ao PCB, mas tinha vários amigos comunistas e participou de algumas atividades do partido, mais por idealismo que por posição política.

Cláudio Santoro foi impedido de entrar nos EUA para receber sua bolsa da fundação Guggenheim, porque se recusou a negar simpatia por Prestes e pelo PCB. Optou por estudar na França, onde tomou contato com outros artistas engajados no movimento comunista. Durante esta estada participou do Congresso de Compositores em Praga, sobre o qual escreveu um texto com suas impressões. Santoro foi, sem dúvida o mais engajado dos compositores brasileiros, o que fica demonstrado por seus textos – que analisaremos no capítulo seguinte.

Outros jovens músicos brasileiros também se engajaram no movimento, como o pianista Arnaldo Estrela, o maestro Edoardo Guarnieri e o compositor José Siqueira. A simpatia política que os músicos tinham pelo comunismo era baseada em vários fatores. A atividade profissional atravessava problemas graves no Brasil, apresentando poucas oportunidades de trabalho com renda digna, enquanto nos países socialistas o investimento público em cultura era muito grande, abrindo muitas oportunidades de atuação profissional. As condições de trabalho para os músicos no Brasil eram difíceis, o que levou vários deles a aproximarem-se do comunismo pelo viés sindical e reivindicatório. Também para os músicos comunistas, assim como aconteceu com escritores e artistas, o leste europeu se abria como campo de divulgação de sua obra. Os instrumentistas viajavam para realizar concertos nestes países, e os compositores tinham sua música executada e gravada ali, o que abria novas oportunidades de consolidação da carreira.

De modo geral, pode-se dizer que o movimento comunista era muito atrativo para jovens idealistas cujas oportunidades de trabalho e de divulgação de sua obra eram muito limitadas num país periférico do capitalismo como o Brasil. Esta simpatia pelo comunismo ou militância mais direta no partido, interferiu na maneira como estes personagens pensaram e fizeram música, principalmente a partir da chegada da doutrina do realismo socialista em 1948. Como iremos analisar nos próximos capítulos, este fator causou grandes mudanças na produção musical e na reflexão estética na virada dos anos 1940 e 1950.

CAPÍTULO III – O DEBATE ESTÉTICO-POLÍTICO DOS ANOS 1940 E 1950: MÚSICA DODECAFÔNICA  
VERSUS NACIONALISMO MUSICAL.

III.1. GRUPO MÚSICA VIVA: CONJUGAÇÃO ENTRE VANGUARDA ESTÉTICA E VANGUARDA  
POLÍTICA.

Como vimos no primeiro capítulo, o grupo Música Viva passou por grandes modificações a partir de 1944. Neste momento o grupo adquiriu uma identidade de vanguarda, com a qual passou a ser conhecido na história da música no Brasil. Isto representou uma mudança em relação à configuração que o grupo teve no início de suas atividades, quando sua realidade era de uma convivência tensa entre seus integrantes nacionalistas e o ideal modernista de Koellreutter. Quando, após uma interrupção de quase seis anos, o boletim *Música Viva* voltou a ser publicado, em janeiro de 1947, seu primeiro texto foi um manifesto marcando as posições do grupo.<sup>162</sup>

Este texto, também conhecido como Manifesto Música Viva, é assinado por Cláudio Santoro, Egidio de Castro e Silva, Eunice Catunda, Geni Marcondes, Guerra Peixe, Heitor Alimonda, Koellreutter e Santino Parpinelli. A linguagem do texto e algumas informações fornecidas posteriormente pelos envolvidos levam a considerar Koellreutter o principal elaborador do manifesto.

O manifesto começa conceituando a música como “linguagem dos sons”, como “meio de expressão”, e, portanto, “produto da vida social”. Logo no segundo parágrafo, o manifesto afirma que a música (“como todas as outras artes”) é parte da super-estrutura de um regime onde a estrutura está na economia. Este conceito marxista era bastante valorizado neste momento histórico, e serviu de base para a idéia de partidarização da criação artística. Segundo o Manifesto, a música, como resultado da produção material, está também sujeita a permanente transformação – “a lei da evolução”. Portanto, “Música é movimento”. “Música é vida”.

Em seguida, o manifesto vem organizado por tópicos, onde cada parágrafo procura mostrar uma característica da “Música Viva”. As características dessa música viva defendida pelo grupo envolviam algumas questões relativas à própria música e outras relativas à sua produção e difusão. Quanto a este aspecto social do mercado de produção e consumo de música artística o texto afirma que a arte floresce como resultado do desenvolvimento das “forças produtivas”. E localiza o problema da renovação musical no próprio processo de

---

<sup>162</sup> “MANIFESTO 1946. Declaração de princípios”. *Música Viva*, nº 12, jan 1947.

ensino musical e formação de músicos. Por isso prega o apoio a uma educação “artística e ideológica”, e a substituição do ensino baseado em “preconceitos” e “dogmas” por um “ensino científico baseado em estudos e pesquisas das leis acústicas”.

Também levanta questões do trabalho profissional do músico e de defesa da classe profissional, estimulando os músicos à colaboração “artístico-profissional” e ao favorecimento do “desenvolvimento do nível artístico coletivo”, concebendo que o desenvolvimento das artes depende “da cooperação entre os artistas e das organizações profissionais”.

O manifesto insiste numa postura de renovação, defendendo a busca do novo, de uma música que expresse sua época e a sociedade na qual está inserida. Neste contexto o grupo prega o combate à arte acadêmica e a defesa da “revolução” contra a “reação”, estimulando a criação de novas formas musicais, que reflitam as “idéias novas”.

Mas esta postura inovadora/revolucionária é contrabalançada com a lembrança do compromisso social que impede uma arte desligada da realidade. Por isso o texto repudia o formalismo (entendido como autonomia da forma e supremacia dela sobre o conteúdo), devendo a forma corresponder ao conteúdo nela representado. E empresta termos de Mário de Andrade quando defende uma “concepção utilitária da arte”, o repúdio à “arte pela arte”, a adoção dos princípios de “arte-ação” e o abandono da “preocupação exclusiva de beleza”.

Na questão das técnicas composicionais o manifesto é claro. Não traz nenhuma referência ao tão propalado dodecafonismo, defendendo uma posição estética muito mais livre, tendendo para a música neo-clássica que então se fazia na Europa. Por isso o texto fala no estudo da música “baseado em estudos e pesquisas das leis acústicas”. Estas leis acústicas referem-se à teoria de Hindemith, compositor do qual Koellreutter foi aluno em cursos rápidos.<sup>163</sup>

Isto é confirmado por Guerra Peixe em seu livro sobre composição musical:

Foi o Prof. H. J. Koellreutter quem trouxe para o Brasil o estudo da Melodia e daquilo que ele denominava “Harmonia Acústica”, ambos estudos com apoio nas obras de ensino de Paul Hindemith e outros.<sup>164</sup>

Além desta menção, o texto especifica quais técnicas de composição o grupo pretendia usar para obter as novas formas musicais que refletiriam as “idéias novas”. Tais formas utilizariam uma linguagem “contrapontístico-harmônica”, baseada num “cromatismo diatônico”. Portanto não há no manifesto nenhuma referência ao dodecafonismo.

<sup>163</sup> Esta teoria é exposta por Hindemith em seu livro *The Craft of musical composition*, London: Schott, 1945.

<sup>164</sup> Guerra Peixe, *Melos e Harmonia Acústica. Princípios de composição musical*. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1988. p. 5

Como uma espécie de vacina contra dogmatismos e excesso de dirigismo político doutrinário, o manifesto cria no poder da música “como linguagem universalmente inteligível” para melhorar a “compreensão e união entre os povos”, e também na função “socializadora” da música: “unir os homens, humanizando-os e universalizando-os”.

Nesse mesmo tom o manifesto defende a valorização do nacionalismo “substancial” característico da “evolução artística de um povo”, mas combate ao “falso nacionalismo” baseado em sentimentos de superioridade, egocentrismo e individualismo, causando “forças disruptivas que separam os homens” – uma referência provável ao nacionalismo alemão, do qual Koellreutter não tinha boas lembranças, mas também um tipo de nacionalismo muito comum no Brasil.<sup>165</sup>

Não falta uma menção ao estímulo e desenvolvimento da criação e divulgação da “boa música popular”, provavelmente uma sugestão de Guerra Peixe, que já trabalhava como compositor e arranjador de música popular para rádio e disco.

E terminando o texto:

Consciente da missão da arte contemporânea em face da sociedade humana, o grupo “MUSICA 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.<sup>166</sup>

O Manifesto trouxe diversas idéias, formando uma interessante mistura de engajamento político e vanguarda estética, chegando a proposições aparentemente contraditórias. Quando propõe a busca do novo, justifica-a como necessidade de expressar seu tempo e seu contexto social. Defesa da “revolução”, repúdio ao formalismo e concepção utilitária da arte poderiam estar num manual de realismo socialista. Combate ao academicismo, fim dos dogmas e preconceitos no ensino e abandono da preocupação exclusiva com a beleza são proposições típicas dos manifestos de vanguarda que pipocaram ao redor do mundo desde o início do século XX. Mas do ponto de vista da técnica de composição nada indica a adoção de técnicas que as vanguardas já vinham pesquisando desde o início do século, a não ser quando o grupo propõe “a utilização artística de instrumentos rádio-elétricos”.

O manifesto traz também preocupações mais específicas com o funcionamento do mundo musical, percebendo que uma verdadeira mudança não poderia alterar somente as técnicas composicionais, mas também o ensino da música e as organizações de classe.

---

<sup>165</sup> Boris Fausto, em seu livro *O pensamento nacionalista autoritário*. (Rio de Janeiro: Zahar, 2001.) estuda este nacionalismo brasileiro no pensamento de Oliveira Viana, Azevedo Amaral e Francisco Campos, demonstrando suas relações com o Estado Novo. Para estes teóricos, o Brasil necessitava de uma obra de construção nacional, e o regime político mais adequado era o autoritário, centrado na figura do presidente. Este tipo de regime era considerado a verdadeira democracia ideal – livre de partidos e eleições.

<sup>166</sup> “MANIFESTO 1946”, op. cit., p. 4.

O manifesto tem um grande cunho humanista, cosmopolita, bem ao estilo da esquerda liberal como o socialismo e a social-democracia europeus. Assim, se o manifesto propõe o engajamento político e utiliza uma terminologia comunista (revolução, super-estrutura, etc.) propõe logo as salvaguardas contra o dogmatismo e a partidarização da criação artística.

O mesmo se observa na única referência ao nacionalismo, entendido como uma expressão natural das particularidades culturais de um povo. Se o grupo não é contra o nacionalismo, ele claramente condena o tipo de nacionalismo conservador que resultou nos fascismos europeus e no Estado Novo brasileiro.

E há ainda uma referência interessante à “boa música popular”, termo muito vago, mas que é explicado por Guerra Peixe em outro artigo no mesmo número do boletim.<sup>167</sup> Guerra Peixe, por sua experiência como arranjador de rádio e compositor de música de seresta, oferece uma visão diferente de música popular, valorizando a música popular urbana ao contrário dos nacionalistas que usam o termo “música popular” significando a música do folclore rural. A canção urbana, o samba, o teatro de revista, a música de cinema e de disco eram considerados pelos nacionalistas como uma música nociva, contaminada por influências estrangeiras, e inútil para o projeto de criação de uma linguagem nacional de composição.

Comparando as propostas do manifesto com a atuação do grupo nos anos subsequentes, percebe-se que as principais mudanças promovidas foram: um ensino musical menos acadêmico, a liberdade de buscar novas formas musicais e a divulgação da nova música produzida ao redor do mundo (principalmente a do Brasil e a dos países vizinhos).

As composições, os concertos, as publicações, as conferências, os programas radiofônicos e a crítica exercida na imprensa foram os meios empregados pelo grupo para provocar mudanças no meio musical brasileiro. O choque com as figuras proeminentes do nacionalismo musical ocorreu naturalmente por causa da disputa por hegemonia no meio musical brasileiro. Esta foi a verdadeira razão das polêmicas que se seguiram.

Em 1948 Koellreutter escreveu um texto para a revista *Fundamentos*,<sup>168</sup> a principal revista cultural do PCB, em cujas páginas seriam veiculados os postulados do realismo socialista ainda neste mesmo ano. O autor faz uma lista de reclamações, apontando as dificuldades de atuação do músico profissional (geralmente compreendendo nesta categoria os compositores, regentes e instrumentistas de formação erudita). Destaca-se no texto a palavra crise, havendo a percepção de uma ameaça para os músicos (perda do emprego, precarização

---

<sup>167</sup> “Aspectos da música popular.” in *Música Viva*, n. 12, jan. 1947. Ver os comentários deste texto no capítulo I, p. 46-50.

<sup>168</sup> KOELLREUTTER, H. J. “Aspectos econômicos da música.” in *Fundamentos*, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 41-43, jun. 1948.

das condições de trabalho) e para a música.<sup>169</sup> Essa percepção de crise do meio musical era unânime e pautou, por exemplo, a atuação de Mário de Andrade e dos nacionalistas da década de 1930, e mobilizou figuras consagradas e jovens promissores em torno do grupo Música Viva no início dos anos 1940. Essa percepção de crise também levou muitos músicos a aderirem ao PCB no período de sua legalidade.

Para Koellreutter, o conflito entre capital e trabalho afetava também o artista, sujeito à exploração de empresários e organizações financeiras, e dependente do comércio da obra-de-arte, à medida que o capitalismo avançava sobre a imprensa, o teatro, o rádio, os concertos, as editoras. O trabalho do compositor não era suficientemente valorizado, exceto para os que se dedicavam à música comercial. Os compositores tinham de exercer outras atividades para sobreviver pois sua música não encontrava meios de divulgação.<sup>170</sup>

O texto critica o domínio do grande capital sobre as editoras, o rádio e as sociedades de concerto, por que fazia predominar a lógica do mercado, do lucro. Com isto, privilegiavam-se os nomes já conhecidos, os arranjos de músicas famosas, o repertório tradicional e o virtuosismo dos intérpretes, em detrimento dos novos compositores e das formas experimentais, o que, para o autor, levava a um empobrecimento da arte musical. O modelo de financiamento da atividade artística, baseado no capital privado e no lucro, era considerado inadequado pelo autor, que afirma que ele “é ineficiente e não pode organizar a indústria da música de maneira a satisfazer as necessidades da sociedade contemporânea”.

O autor diagnostica também uma deterioração das condições de trabalho dos músicos, com desemprego, baixos salários, falta de organização sindical, dificuldades de sobrevivência. Segundo o autor,

não devemos procurar, entretanto, as causas dessa situação em qualquer espécie de penúria de recursos artísticos ou de capacidade econômica, mas na distribuição, tal como esta se encontra estabelecida, incapaz de organizar as forças da música, de maneira a poderem funcionar racionalmente, pelas mesmas razões por que é incapaz de organizar a distribuição do trigo e da carne.<sup>171</sup>

Com isso o autor traz a crise da música para os problemas da própria estrutura social brasileira, mostrando que os problemas que afligiam o meio musical precisavam ser resolvidos através de transformações muito mais profundas. A incapacidade do sistema

---

<sup>169</sup> Na acepção do iluminismo alemão a música (assim como as artes em geral) era concebida como elemento da cultura erudita, destinada à elevação do espírito e à melhoria do homem. Esta música culta vinha sofrendo uma forte concorrência da música comercial.

<sup>170</sup> Este tipo de crise era sentida na pele pelos integrantes do Música Viva: Koellreutter trabalhou como tipógrafo, como vendedor e como caixa de loja no Brasil antes de conseguir ganhos que permitissem uma dedicação às atividades com a música. Os compositores ganhavam a vida tocando em orquestras, pois a composição não era suficientemente remunerada no país. Guerra Peixe fazia orquestrações de música popular para o rádio, afirmando que a remuneração era muito baixa, e que chegou a fazer 4 orquestrações por dia para obter um ganho razoável.

<sup>171</sup> KOELLREUTTER, H. J. “Aspectos econômicos da música.” op. cit. p. 42.

político brasileiro de promover e distribuir a alta cultura era colocada por Koellreutter no mesmo nível que a incapacidade de distribuir os gêneros alimentícios. A crise não era motivada pelo desinteresse do público pela música nova, conforme o autor deduzia do sucesso dos programas radiofônicos “Música Viva”. A causa do problema era, para o autor, a ineficiência do sistema, “baseado no lucro e não no consumo”.

O autor propôs como solução uma utilização mais adequada do grande potencial que o progresso técnico produziu: o rádio, o cinema e o disco deveriam ser utilizados para a divulgação da cultura em prol do interesse social, substituindo com maior eficácia o concerto público, e não para o lucro e o interesse particular dos donos do capital. Para o autor, “essas novas agências distribuidoras só cumprirão sua função econômico-artístico-social, quando estiverem em mãos do Estado”.<sup>172</sup>

A solução se daria somente num regime socialista. O termo não é usado pelo autor, que defende uma “organização social em que os principais meios de produção constituam patrimônio coletivo, em vez de serem a base de um domínio de classe”. Neste regime seria desenvolvida uma “arte pública”, controlada pelo Estado e usada “como instrumento de democracia, arte funcional e representativa”. O planejamento estatal corrigiria as distorções da vida cultural do país e ofereceria muito maior campo de trabalho aos artistas. Um Estado democrático, que não fizesse prevalecer uma “vontade única”, evitaria o perigo de uma “arte oficial” – “acadêmica”, “orientada pelo mau gosto” e “corrompida pelo favoritismo burocrático”.

Por fim, o autor defende uma transformação da vida cultural no Brasil, pautada por dois conceitos que são muito caros ao campo da intelectualidade de esquerda no momento: ligação da arte com o “povo”, e “progresso” da arte. Conforme se observa na frase em que o autor conclui o texto:

Urge uma organização da vida cultural que relacione definitivamente a música com a vida do povo, criando condições em que a arte possa evoluir e seu progresso tornar-se uma realidade.<sup>173</sup>

Este texto é interessante por propor que a solução dos problemas do meio musical deveria vir de transformações estruturais no sistema de produção e distribuição de obras musicais. Conforme esta concepção, o maior problema da música no Brasil não estava na teoria estética e nem na técnica de composição musical adotada. Por isso, não seria o controle do partido sobre o conteúdo das obras ou a técnica dos compositores (conforme o Partido Comunista já fazia na URSS e começava a pregar no Brasil) que traria as verdadeiras mudanças necessárias.

---

<sup>172</sup> KOELLREUTTER, H. J. “Aspectos econômicos da música.” op. cit., p. 43

<sup>173</sup> Idem, p. 43

Ao mesmo tempo em que propunha o controle estatal dos principais canais de distribuição da música, Koellreutter defendia as salvaguardas necessárias para evitar que o totalitarismo engessasse a criação artística. Percebe-se neste texto um sinal invertido em relação às intenções políticas do realismo socialista. Koellreutter defende uma transformação social rumo ao socialismo para corrigir os problemas enfrentados na área da cultura. Seria uma instrumentalização da política visando resolver uma problemática da área da cultura. Já o realismo socialista pregava uma mudança na maneira de produzir e conceber música (ou cultura) com vistas a solucionar os problemas da política. Era uma instrumentalização da arte e da cultura para fins políticos.

Com este mesmo espírito, Koellreutter publicou outro artigo no número seguinte da revista, em referência a *O banquete* de Mário de Andrade,<sup>174</sup> no qual faz a apologia da “arte funcional” ou “arte dirigida”: a criação artística voltada para uma preocupação social, não determinada pelo senso estético individual, mas “dirigida” coletivamente. A alusão ao texto de Mário de Andrade é feita procurando aproximá-lo dos ideais socialistas de Koellreutter para a música. Fragmentos de *O banquete* (texto publicado em fascículos entre 1943 e 1945) foram reproduzidos nos boletins *Música Viva*. O destaque para este texto de Mário de Andrade era um modo também de polemizar com os nacionalistas, que preferiam citar o *Ensaio sobre a música brasileira* (texto de 1928) – que interpretavam sob o viés de um folclorismo simplista.

O texto de Koellreutter mistura os conceitos de Mário de Andrade – uma “arte interessada” contraposta à arte-pura e ao individualismo, aos conceitos marxistas – “infra-estrutura” e “super-estrutura”, concepção dialética das relações de produção econômica transposta para os processos de criação artística. Koellreutter procurava legitimar suas propostas mostrando-as como sendo coerentes com as de Mário de Andrade, um autor muito respeitado no meio musical do Brasil.

Novamente, Koellreutter apresenta uma situação de crise, cujo sintoma era o descompasso entre a nova produção musical e o gosto do grande público, para o qual o autor fornece a explicação sociológica:

O público pertencente à classe média, ainda apegado aos velhos valores musicais e considerando a arte um meio de divertimento, não se mostrou capaz de adaptar-se à nova música. Assim, o artista cada vez mais escreve para uma elite, para os “amigos desconhecidos”, refugiando-se na torre de marfim. É desse desacordo entre o artista e o meio social que surge a tendência da “arte pela arte”.<sup>175</sup>

---

<sup>174</sup> KOELLREUTTER, H. J. “Arte funcional: a propósito de ‘O Banquete’ de Mário de Andrade.” *in* Fundamentos, São Paulo, v. 1, n. 2, p. 148-151, jul. 1948.

<sup>175</sup> KOELLREUTTER, H. J. “Arte funcional: a propósito de ‘O Banquete’ de Mário de Andrade.”, *op. cit.* p. 148.

Para Koellreutter, o erro não está nas modernas técnicas de criação musical, por demais complexas para um público pouco instruído. São as condições de produção e divulgação da música que causam as contradições. É um entendimento contrário ao de Mário de Andrade, cuja crítica à tendência da “arte pela arte” está baseada na incomunicabilidade da linguagem composicional, por falta de identidade nacional.

Koellreutter segue tentando encontrar os pontos de contato entre seus ideais e os de Mário de Andrade:

Compreendendo a evolução da sociedade e compreendendo que o primado individual agoniza para dar lugar ao primado social, Mário de Andrade, mais uma vez, se põe à frente da mocidade brasileira, pugnando pelos princípios de arte-ação e da utilidade, e estabelecendo as condições para uma arte dirigida, a serviço da coletividade.<sup>176</sup>

Koellreutter identifica em Mário de Andrade a defesa do “primado social” contra o “primado individual”, e dos princípios de “arte-ação” e de “utilidade”. O conceito de “arte dirigida”, tipicamente marxista, é acrescentado por Koellreutter. Novamente existe uma tentativa de fazer convergir o conceito de atuação social de Mário de Andrade com o conceito marxista de arte a serviço da revolução social. Existe no texto uma tentativa de síntese dos objetivos através dos pontos comuns, e da similaridade do vocabulário.

A intenção do autor é mostrar que os jovens compositores (seus alunos Cláudio Santoro, Guerra Peixe, Edino Krieger e Eunice Catunda) não são apenas vanguardistas opostos ao nacionalismo musical. Eram também guiados pelos ideais propostos por Mário de Andrade. O texto procura deslocar o eixo de discussão das técnicas de composição, que geravam a grande polêmica, para o das condições de produção e difusão da música. É também uma tentativa de passar à esquerda o discurso nacionalista na cultura, normalmente afeito ao campo conservador.

Depois de lançar o lema da “arte dirigida” o autor procura dirimir dúvidas quanto ao conceito, geralmente de conotações autoritárias:

Arte dirigida não é arte “decretada” como muitos acreditam. É arte orientada pela crítica e auto-crítica de uma coletividade devidamente preparada (...)<sup>177</sup>

O autor procura imprimir uma conotação democrática ao conceito. Vale lembrar que veio para o Brasil como fugitivo do nazismo, tendo atuado em movimentos anti-fascistas na Europa nos anos 1930. Por isso frisa que a nova arte “legítima, eficaz, funcional e representativa” surgiria assentada sobre a assimilação crítica de “todo o valioso material que a cultura humana criou através de muitos séculos”. A “arte dirigida” seria uma lembrança

<sup>176</sup> KOELLREUTTER, H. J. “Arte funcional: a propósito de ‘O Banquete’ de Mário de Andrade.”, op. cit., p. 148-149.

<sup>177</sup> Idem. p. 149.

constante ao artista (através da crítica) de que fazia parte de uma coletividade. Esta crítica deveria fazer ver ao artista a contradição implícita em seu trabalho de criação. Para Koellreutter esta contradição surge naturalmente, como reflexo do conflito entre o “novo conteúdo” e as “velhas formas”. Esta idéia é a transposição para o processo de criação artística da teoria econômica de Marx que aponta o conflito dialético entre novas forças de produção engessadas por velhas relações de produção. Para Koellreutter, esta contradição ocorre nas artes como um reflexo, na super-estrutura cultural, dos movimentos ocorridos na estrutura econômico-social: “por maior que seja o papel das idéias, o valor primordial na evolução da sociedade corresponde sempre às condições materiais da vida”.<sup>178</sup>

Depois de apresentar esta transposição da visão marxista da economia para a cultura, Koellreutter volta a procurar o elo com as propostas de Mário de Andrade:

Como solução, Mário de Andrade preconiza uma arte que não represente mais o **indivíduo** mas sim a **comunidade**. O artista deixará de ser o “grande homem” e tornar-se-á um homem social, procurando o que lhe é de direito dentro da sociedade em que vive. E a arte voltará à sua função primitiva, tornando-se um legítimo meio de expressão, sistematizando, disseminado e socializando idéias e emoções na linguagem das formas plásticas ou sonoras. A arte como meio de contato espiritual entre os homens!

(...)

O grande escritor brasileiro em seu ensaio “O Banquete” 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”.<sup>179</sup>

Citando Mário de Andrade, Koellreutter pretende afastar o conceito de busca individual da beleza estética, mostrando-a como um conceito dado cultural e socialmente, e, portanto, subordinado a questões de identidade nacional e classe social. A indiferença do artista aos problemas sociais que afetam o mundo do seu tempo é um grave defeito que diminui o valor estético de suas obras.

A concordância com os ideais de Mário de Andrade neste ponto é correta, tanto no combate ao individualismo e à busca “hedonista” da beleza estética como na defesa da arte com função social, relevante para o seu tempo. Por isso:

o artista – “grande homem” deve ser substituído pelo artista – “trabalhador intelectual”. Pois nessa nova concepção de arte, os sentimentos individuais do artista não terão importância a não ser na medida em que participam do patrimônio popular, das aspirações e dos problemas do povo. E é nesse sentido que não pode haver obras de arte isentas de conteúdo ideológico (...)<sup>180</sup>

Fechando a idéia do artigo, Koellreutter aponta para o fim próximo da arte tradicional como vinha sendo praticada – orientada, a seu ver, para “cumprir apenas a função de

<sup>178</sup> KOELLREUTTER, “Arte funcional: a propósito de ‘O Banquete’ de Mário de Andrade.”, op. cit. p. 149.

<sup>179</sup> Idem, p. 150. Grifado no original.

<sup>180</sup> Idem, p. 150-151.

exaltação individual, de emoções particulares e de aspirações subjetivas”. Às formas desta arte em desaparecimento se apegam ainda os artistas conservadores, contra quem Koellreutter dirige seu artigo. Em seu lugar estaria surgindo uma nova forma de arte, produzida por uma nova geração, mais ligada aos problemas do seu tempo.

E conclui o texto com um libelo por uma concepção socialista da arte (sem mencionar o termo “socialista”):

E a nova geração julgará o valor da obra-de-arte não pelo conteúdo puramente estético que ela encerra, mas sim **pela importância que ela tem para o progresso revolucionário da humanidade.**

O artista de nossa época assistirá à transformação completa de sua posição social. a arte como todas as atividades intelectuais será patrimônio do povo. As formas sociais da arte e da música em particular, principalmente o concerto e o teatro, transformar-se-ão de um modo completo, perdendo seu caráter de diversão e tornando-se verdadeiros comícios artístico-populares. E uma arte nova, funcional e representativa, será a mensagem dos povos ao mundo.<sup>181</sup>

Com este texto, Koellreutter procurou, como líder da nova geração de compositores de esquerda, legitimar suas propostas através de um pensador já muito respeitado no meio cultural brasileiro, especialmente no meio musical. Em conjunto com o texto anterior, surge clara a proposição de Koellreutter para os músicos engajados: lutar por uma transformação estrutural do meio musical brasileiro sem abandonar a pesquisa técnica e o desenvolvimento de novas formas. Ao mesmo tempo em que defende a revolução social e o controle estatal sobre os meios de divulgação da música, Koellreutter afirma que os compositores responsáveis com seu tempo são capazes de criar a nova música que surgiria como consequência das transformações que ocorriam à sua volta. Com isso dispensa a interferência partidária no processo de criação, respeitando a liberdade dos artistas.

Estas idéias são lançadas por Koellreutter no momento em que Cláudio Santoro, seu aluno e um dos principais integrantes do grupo renovador e politicamente engajado, já passava por um processo de profunda mudança estética. Koellreutter estava a par dessa mudança através das cartas do aluno, por este momento estudando na Europa.

### III.2. O REALISMO SOCIALISTA: RUPTURAS NO GRUPO MÚSICA VIVA

No mesmo número da revista, foi publicado o resultado do Congresso de compositores progressistas (o mesmo que comunistas) na Tchecoslováquia, do qual Santoro

---

<sup>181</sup> Idem, p. 151. Grifado no original.

havia participado.<sup>182</sup> Este congresso foi o momento em que a doutrina do realismo socialista começou a ser aplicada na música, e esta publicação na revista *Fundamentos* marca sua chegada ao Brasil. Mais influenciáveis pelas pressões do partido, os jovens compositores (Santoro, Guerra Peixe e Eunice Catunda) foram aos poucos abandonando o antigo mestre, que passou a ser alvo das críticas mais ferozes, como veremos a seguir, por suas posições não suficientemente “engajadas” – tanto do ponto de vista dos comunistas como dos nacionalistas.

Quem assinou o *Apelo* como representante do Brasil no Congresso de Compositores foi o pianista Arnaldo Estrela, um dos principais embaixadores culturais do PCB no exterior. Mas a presença que realmente causou mais impacto no meio musical brasileiro foi a do compositor Cláudio Santoro. Ele foi para a Europa estudar em 1946, onde passou a travar contato com compositores comunistas europeus. Participou também do Congresso, sobre o qual publicou um artigo na revista *Fundamentos* em agosto, resumindo as discussões sob seu ponto de vista.<sup>183</sup>

A participação de Santoro no Congresso foi o estopim de novas mudanças no grupo Música Viva. A unidade do grupo em torno do projeto de pesquisa estética e renovação do meio musical brasileiro entrou em crise quando um de seus principais integrantes sofreu uma mudança grande de opinião. A exposição da doutrina do realismo socialista no congresso e os debates em torno dela afetaram o pensamento de Santoro. Informando a outros integrantes por correspondência, e voltando logo depois para o Brasil, Santoro iniciou a dissolução do núcleo principal do grupo, tornando-se um “dissidente” logo seguido por Guerra Peixe e Eunice Catunda.

Identificado com as propostas do *Apelo* publicado pelo Congresso de Praga, o grupo Música Viva tornou-se “Seção Brasileira da Federação Internacional de Compositores e Musicólogos Progressistas”. Mas o grupo não adotou unânime todos os pressupostos, como se pode ver pela discussão que se seguiu em textos publicados na imprensa. Koellreutter continuou defendendo maior liberdade de criação e de pesquisa estética, apoiado por seus alunos mais jovens – Edino Krieger e Roberto Schnorrenberg. Cláudio Santoro, Guerra Peixe e Eunice Catunda passaram a criticar o antigo mestre e defender o abandono da postura de vanguarda em prol da pesquisa do folclore e da criação de uma linguagem nacional de composição.

---

<sup>182</sup> “APELO votado por unanimidade pelo IIº Congresso de Compositores e Críticos Musicais em Praga”. in *Fundamentos*, v. 1, nº 2, jul 1948, p. 154-156. Ver a análise deste texto no 2º capítulo deste trabalho, p. 81-83.

<sup>183</sup> SANTORO, Cláudio. “Problema da música contemporânea brasileira em face das resoluções e apelo do Congresso de Compositores de Praga”. in *Fundamentos*, São Paulo, v. 2, n. 3, p. 232-240, ago. 1948.

Em seu texto,<sup>184</sup> Santoro dá um resumo das discussões ocorridas no congresso. Este texto mostra o impacto sentido por ele durante o congresso de Praga. Traz um resumo de algumas conferências proferidas, com destaque para a de Hans Eisler<sup>185</sup> e os informes da delegação soviética.<sup>186</sup>

Da conferência de Eisler, Santoro destaca a análise da concepção estética dos maiores compositores modernos: Schoenberg e Stravinsky.<sup>187</sup> Para Santoro, a conferência mostrou que “a verdadeira fraqueza da música contemporânea” era sua falta de conteúdo, e que eram inúteis as discussões sobre técnica composicional quando o verdadeiro problema era o conteúdo. Santoro fica então convencido a direcionar seu trabalho “de encontro aos anseios da sociedade nova, aos anseios da classe laboriosa”, expressando a “verdade cultural popular” e buscando uma “arte para todos”, “com raízes no povo e nas tradições nacionais”.

Do informe da delegação soviética, Santoro sai convencido de que eram propaganda mentirosa as críticas feitas ao controle do partido sobre a criação musical na URSS. Ele testemunha para os brasileiros que o realismo socialista não era uma imposição do partido aos compositores, afirmando que a classificação das obras formalistas na URSS foi feita em assembleias populares, onde “todo o povo da U.R.S.S. tomou parte ativa com tanto ardor e interesse, como o faz nas discussões dos planos quinquenais”. Segundo o texto, depois de amplo debate público, realizou-se uma assembleia, “na qual tomaram parte todos os compositores da União Soviética”, e cujas conclusões foram levadas ao “Bureau cultural do Comitê Central do partido”, pelos compositores e, finalmente, transmitidos ao povo por Zdanov”.

Santoro também desmente os boatos sobre as demissões de Schostakovich, Prokofiev e Katchaturian, afirmando que continuavam em seus postos de professores mas estavam naquele momento “na Casa dos Compositores somente compondo”. Ali eles estariam compondo cada um uma nova obra,

---

<sup>184</sup> SANTORO, “Problema da música contemporânea brasileira em face das resoluções e apelo do Congresso de Compositores de Praga”. op. cit. Citamos conforme a transcrição no livro de Carlos Kater (*Música Viva e H. J. Koellreutter. Movimentos em direção à modernidade*. São Paulo: Musa/Atravez, 2001. p. 263-276), por ser de mais fácil acesso. Quando da publicação, o texto enviado pelo correio por Santoro, que ainda estava na Europa, estava com uma página faltando. A revista achou por bem publicar assim mesmo, e, recebendo a página faltante, publicou-a em número posterior (PROBLEMAS da música contemporânea. in Fundamentos, São Paulo, v. 3, n. 9/10, p. 187-188, mar./abr. 1949.). No livro de Carlos Kater os dois textos vêm transcritos em seqüência.

<sup>185</sup> Compositor alemão que era um dos principais compositores engajados da Europa.

<sup>186</sup> Krenikov, Schaporim e Tarastov, compositores menores, cuja virtude provavelmente era apenas política, posto que os maiores compositores do país – Schostakovich, Prokofiev e Katchaturian, não compareceram por estarem presos. Ver a menção a estes compositores em texto de Jdanov analisado no capítulo II, p. 78-81.

<sup>187</sup> Ambos conquistaram o lugar de proeminência no repertório da música da primeira metade do século. Schoenberg, austríaco, sistematizou o dodecafonismo. Stravinsky havia se tornado o pai do neoclassicismo musical, fazendo um pastiche de estilos de composição antigos.

da qual espera-se a realização de algo novo como conteúdo, algo realmente revolucionário, que há muito vêm procurando honestamente realizar: o conteúdo do “realismo socialista”, que já foi atingido nas obras de alguns escritores soviéticos.<sup>188</sup>

Tentando explicar o realismo socialista, Santoro afirma que os compositores soviéticos tomam como ponto de partida “uma época que constituiu um período áureo na manifestação artística de uma classe”, incluem o “aproveitamento da cultura popular” e desenvolvem um novo caminho, com um “sentido revolucionário”. Segundo ele, não se poderia solucionar o problema da música a partir da música moderna, que já estaria contaminada pela decadência da burguesia. Porque, ao desenvolvê-la, não se estaria dando um sentido construtivo a ela, mas sim aumentando sua decadência. Por isso a necessidade de voltar à tradição clássica (o tal “período áureo”) e retomá-la como ponto de partida para a música socialista.

Santoro ainda afirma:

De fato, antes do advento do socialismo, o artista dava a impressão de estar na frente e de impulsionar o desenvolvimento da sociedade, porque o povo não estando no poder, ele representava de fato a vanguarda. Mas hoje nos países socialistas, o povo estando no poder, a classe revolucionária está na frente; o artista que marcha ao lado do proletariado, deve estar na linha do progresso e não ao lado das tendências da última fase da burguesia.<sup>189</sup>

É impressionante que um compositor como Santoro, que tinha sido um dos mais inovadores compositores de vanguarda do Brasil, pudesse defender tão claramente o controle do partido comunista sobre os compositores. Seria ele tão ingênuo a ponto de acreditar nos eufemismos usados no informe da delegação soviética que mostravam claramente que o partido (ou mais especificamente Jdanov) ditava as normas que qualificavam a música composta, e que haviam obrigado os maiores compositores do país a se adequarem aos ditames do regime? É preciso lembrar o contexto de Guerra Fria e de chegada do realismo socialista ao país para esclarecer esta conversão ideológica de Santoro, que hoje parece tão absurda. A URSS construiu um mito em torno da figura de Stalin, como condutor do povo soviético na vitória contra o nazismo e como líder dos povos na sua libertação do jugo do capitalismo. Esta mitificação foi totalmente absorvida pelos comunistas no Brasil e ao redor do mundo. Denis de Moraes considera que, para um comunista, não submeter-se à vontade dos “sujeitos que constroem o amanhã” (Stalin e Jdanov) era como “deixar escapular a hóstia no momento da comunhão”.<sup>190</sup>

<sup>188</sup> SANTORO, “Problema da música contemporânea brasileira”, op. cit. p. 267.

<sup>189</sup> idem p. 267-268.

<sup>190</sup> *O imaginário vigiado. A imprensa comunista e o realismo socialista no Brasil (1947-53)*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1994. (p. 101)

Após resumir o que tinha sido mais relevante para ele no Congresso, e com isso justificar a mudança que estava se processando em sua técnica de composição, Santoro passa a dar recomendações sobre a postura a ser adotada pelos compositores progressistas no Brasil.

O músico progressista não deveria desperdiçar energias com a música de vanguarda, o que seria fazer o jogo da classe dominante. Precisava buscar um conteúdo otimista, positivo, que refletisse a nacionalidade através de elementos do folclore. Tinha de participar das lutas populares, que seria a única forma de chegar a um conteúdo “verdadeiramente democrático social, progressista, na defesa dos justos ideais de desenvolvimento social, em prol da humanidade, da paz e da verdadeira nacionalidade”.

Ao defender o “conteúdo otimista” na composição musical, Santoro afirma que “impulsiona o indivíduo provocando o desejo de ação”, ao contrário da música de “conteúdo pessimista”, que “abate o ânimo” e “provoca um relaxamento muscular”. Este seria o defeito da música de Schoenberg – seu “caráter de medo”, seu “cunho psicológico de terror, histeria, pânico, desespero”, que provocam um estado “negativo e condenável, numa sociedade nova e cheia de esperança no futuro e no bem estar da humanidade”.

Por fim Santoro procura diferenciar suas propostas das experiências já realizadas pelos compositores nacionalistas. Para ele, faltou ao nacionalismo musical no Brasil a correta base ideológica, portanto era necessário introduzir um novo conteúdo e chegar a uma nova forma. Para ele, pela falta de conteúdo e de engajamento nas causas políticas populares, os nacionalistas caíram num exotismo, numa imitação dos nacionalismos europeus, sem atingir verdadeiramente o povo com suas obras. A oportunidade deveria ser aproveitada pelos compositores progressistas antes que fosse tarde, pois o “manancial de cultura popular” do Brasil, que estivera intacto no tempo dos nacionalistas, estava se corrompendo pela invasão do “Jazz”, apoiado pelo “capitalismo monopolista norte-americano”.

E Santoro lança um apelo final:

Mesmo para defesa do nosso patrimônio musical, a solução do problema da nossa independência econômica é o único meio de sair da escravidão a que estamos sujeitos, impostos 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.<sup>191</sup>

Era a composição musical entrando no clima nascente de Guerra Fria. Se até pouco tempo antes o principal inimigo era o fascismo na Europa, agora o capitalismo e os EUA eram o novo inimigo. Por isso, até esse momento, artistas comunistas estiveram ligados às

---

<sup>191</sup> SANTORO, op. cit. p. 273.

experiências da vanguarda artística. Agora isso não era mais possível. O engajamento tinha de ser claro, e o compositor não podia deixar dúvidas sobre em qual lado estava nessa guerra.

Cláudio Santoro publicou alguns anos depois um texto na revista comunista *Para Todos*.<sup>192</sup> Trata-se de um manual ideológico para o bom compositor progressista. A definição surge cristalina já na primeira frase do artigo:

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.<sup>193</sup>

Santoro cita Stalin para afirmar que as ações (de um revolucionário, subentendido) devem ser direcionadas não para a classe dominante (burguesia), que estaria estagnada, mas para as classes em desenvolvimento, que representavam o futuro, mesmo não sendo ainda dominantes (proletariado). Transpondo para a música esta idéia, Santoro afirma que “a melhor maneira de estarmos de acordo com o marxismo é fazermos uma arte que tenha raízes na cultura popular, mesmo que esta seja ainda pouco desenvolvida”.

Ele também cita Lênin para afirmar que cada cultura nacional era dividida em duas culturas antagônicas: uma da classe dominante (“cultura burguesa”, “clerical e ultra-reacionária”, etc.) e outra produzida pelos trabalhadores explorados, onde existiriam, em potencial, “os elementos de uma cultura democrática e socialista”. O futuro pertencia então a esta segunda forma de cultura, porque “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”.

Tentando interpretar a música conforme a concepção contida nas citações de Stalin e Lênin, Santoro apresenta-a como “um meio de comunicação”, de “propagação de idéias” – uma “ideologia”. De acordo com essa premissa, a música que representa o progresso e o futuro é a que reflete os “anseios da classe operária”, porque o proletariado é “o único herdeiro de todos os valores culturais do passado”, a única classe interessada na defesa da cultura. Esta música é chamada de “música popular”, entendida como “a verdadeira música criada por uma coletividade nacional pela sua massa trabalhadora”. Deve possuir as seguintes características: não se expressar “de maneira caótica”; não ter um “pensamento confuso” e não ser “pessimista”, sabendo que lhe pertence o futuro.

“Progresso” em música, significava então “a representação dos ideais do proletariado”. Como? A técnica composicional deveria estar submetida ao conteúdo. O novo conteúdo deveria vir da classe operária. Este novo conteúdo deveria expressar-se através do

---

<sup>192</sup> SANTORO, Cláudio. “Progresso em Música.” in *Para Todos*, n. 7, p. 4-5, mar. 1951.

<sup>193</sup> SANTORO, op. cit. p. 4.

realismo socialista, caracterizado em música pela melodia. Quem deveria fornecer os elementos para esta melodia era o folclore.

Baseado nesses pressupostos sobre a música progressista, Santoro combate a vanguarda musical:

Desconheço elementos atonais na nossa música. Não me consta que o atonalismo tenha origens na classe operária, creio mesmo ser completamente alheio e antagônico aos seus anseios.

Atonalismo é uma ideologia da burguesia, porque não tem parentesco com a nossa música popular que é por excelência tonal ou modal.<sup>194</sup>

Para Santoro, se a arte de vanguarda (incluindo a música atonal) não era originada na classe operária, só poderia ser a representante da burguesia em decadência. Esta era a razão das formas “desfiguradas” e “enfermas” da arte de vanguarda. Seu principal defeito era a valorização excessiva da técnica e da forma, despreocupando-se do conteúdo e chegando ao defeito extremo de não possuir qualquer conteúdo ou mensagem.

A música de vanguarda deveria ser repudiada por ser a arma da classe dominante na luta contra o proletariado. O atonalismo seria “anti-popular” por que a música “popular” do Brasil era, por excelência, tonal ou modal. A defesa da liberdade de criação, usada a favor do atonalismo, é considerada um erro por Santoro. Baseando-se em Lênin ele afirma que não existe possibilidade de liberdade na criação artística: toda arte é partidária, mesmo que o artista não perceba. Segundo este raciocínio, se a arte não era comprometida com o proletariado e a revolução, o era com a burguesia, a reação.

Por isso, seria um erro chamar de “arte do futuro” ou “arte revolucionária” aquela ligada à pesquisa técnica, à inovação estética. Estes termos deveriam ser reservados à arte que buscasse a inovação pelo conteúdo político e não pelas técnicas de criação. A verdadeira arte do futuro deveria, segundo o autor, adotar forma e linguagem nacionais, vindos do folclore. O conteúdo deveria ser internacional, revolucionário e socialista.

O defeito do atonalismo residia em ser uma linguagem cosmopolita, tornando-se um “elemento de desagregação de nossa cultura nacional”, e devendo ser abandonado “para que não desvirtue as características próprias de nossa linguagem musical”. Santoro defende as posições de nacionalistas que criticam o dodecafonismo (conforme analisaremos mais adiante), e discorda de Koellreutter negando a neutralidade do dodecafonismo. Para o autor não existe técnica neutra, porque toda técnica surge como resultado de uma necessidade, tem

<sup>194</sup> SANTORO, Cláudio. “Progresso em Música.” op. cit. p. 4. O atonalismo consiste na composição musical não baseada nos princípios tonais que predominaram na música ocidental de Bach a Brahms – de meados do século XVIII até fins do século XIX. O abandono do tonalismo em música pode ser comparado ao abandono do figurativismo na pintura, tendo sobre o público efeitos estéticos comparáveis. O atonalismo era a técnica por excelência da vanguarda musical européia desde a década de 1910, com compositores como Debussy, Schoenberg e Stravinski. Representava também uma visão crítica do mundo moderno, mas era repudiado pelos socialistas por ser uma linguagem hermética, de difícil compreensão para o povo simples.

uma razão de ser. O dodecafonismo surgiu como uma maneira de organizar a música atonal. Se o autor apresentou suas razões para combater o atonalismo, pelas mesmas razões condena a técnica dodecafônica:

Por isso pergunto eu, tem essa técnica alguma coisa de comum com a nossa música popular?

Daí o absurdo de se chamar técnica revolucionária para o dodecafonismo ou linguagem revolucionária o atonalismo. Porquê? É um contra-senso. Nada há de comum entre essa técnica e a arte popular.<sup>195</sup>

Se Koellreutter defendia o dodecafonismo como meio de renovação para a música brasileira, Santoro considerava que essa renovação só poderia vir da linguagem musical do povo, e que foi por esse motivo que ele, Guerra Peixe e Eunice Catunda abandonaram o dodecafonismo.

Completando seu raciocínio sobre o dodecafonismo, Santoro expõe:

Se formularmos o pensamento de que o atonalismo é uma ideologia da burguesia decadente e se verificarmos que a técnica dodecafônica está intimamente ligada a ela, não vejo nisto nenhum vanguardismo e sim pelo contrário, um atraso. Pois quem é a classe do futuro senão a classe operária? E qual a classe que está desaparecendo se não a classe burguesa?

Não podemos combater a técnica dodecafônica por ter sido ela criada pela burguesia. Não. Nós a combatemos por se tratar de uma expressão e de uma técnica que rompem com todas as tradições da grande arte clássica. Sob o pretexto de fazer coisa nova, desprezam-se os ensinamentos do passado histórico.

Se há de fato algo com o que devemos romper, é com as tendências da última fase da burguesia, a fase em que sua ideologia apodrece completamente.<sup>196</sup>

Aqui Santoro apresenta um outro elemento: a defesa da herança clássica da arte burguesa, uma das bases da doutrina do realismo socialista. A música do futuro deveria, além de buscar a linguagem popular nacional, assimilar a cultura do tempo em que a burguesia era uma classe progressista.

Após refutar a arte de vanguarda pela sua falta de raiz na cultura nacional e pelo rompimento com a tradição clássica, Santoro critica o individualismo e o princípio da arte pela arte. O sintoma deste individualismo excessivo era, para o autor, a pesquisa estética sem finalidade social, que abandona o conteúdo e preocupa-se apenas com a forma. A busca por inovação formal seria dispensável, a verdadeira inovação estando no conteúdo.

Buscando provavelmente atingir Koellreutter, também marxista, mas adversário do realismo socialista e adepto da vanguarda artística, Santoro afirma:

A arte abstrata moderna, arte intelectualizada por excelência, tende evidentemente para o lado da confusão do ato criador, da contemplação estética e da

---

<sup>195</sup> SANTORO, Cláudio. "Progresso em Música." op. cit. p. 5.

<sup>196</sup> Idem, p. 5.

atividade formalmente intelectual. Quantos marxistas ainda tomam por princípio essa espécie de arte, malgrado as advertências de Marx (...) <sup>197</sup>

Continuando a criticar o individualismo e o isolamento do artista, Santoro adota uma terminologia muito próxima da de Mario de Andrade. Conforme se vê nestas passagens:

É tempo já de colocar os pés na terra e acabar com uma concepção do indivíduo criada pela sociedade burguesa; acabar com a concepção absurda do ideal de arte pela arte. Nada mais desejam os inimigos da cultura e da arte a serviço do povo que o afastamento e o isolamento do artista.

(...) E é justamente o que deseja a burguesia: ver o artista isolado na sua “torre de marfim”, desligando sua arte da realidade, desligando-se da vida (...)

O conceito de “arte pela arte” é um conceito falso, porque toda arte tem uma finalidade. A arte, como ideologia, tem uma função na sociedade. Portanto não pode ser feita em função de si mesma. Pois a arte é dirigida a alguma coisa. A “arte pela arte” é contra os próprios princípios da arte. Porque nos devemos lembrar que toda arte é, em seu conteúdo, como em sua forma, determinada pela sua textura histórica e social, não podendo ser abstrata. <sup>198</sup>

Por fim, defendendo as qualidades que julga caracterizarem a verdadeira arte progressista, Santoro exalta “uma arte real, que explique a beleza das coisas materiais”. Afirma que a música deve estimular o ouvinte a “elear-se” e “dignificar-se”, que deve produzir “boas idéias”, levá-lo a “boas ações” e dar-lhe “ânimo para a luta, para o trabalho”. Estas seriam as marcas de uma arte “no sentido positivo”, base para um “novo humanismo”. A música progressista seria então oposta às características apontadas na música de vanguarda: “obras negativas”, de “conteúdo mórbido e pessimista”, provocando no ouvinte um estado “de contemplação e de abatimento moral” e “tirando-lhe as forças e o otimismo para lutar”.

Concluindo o texto, Santoro afirma que o artista precisa sair de sua “torre de marfim” para ser compreendido pelo povo e conferir ao seu trabalho um conteúdo “verdadeiramente democrático e progressista”. O artista progressista estaria então contribuindo para os “justos ideais de desenvolvimento social”, atuando em favor “da humanidade, da paz e da libertação nacional”. Assim o autor incita os artistas a adotarem como lema os principais *slogans* comunistas no período mais efetivo da Guerra Fria.

Com este texto Santoro marca duplamente sua posição estético-política. Primeiro coloca bem claro o que caracteriza um verdadeiro compositor comunista, para isso usando o reforço das citações de Lênin e Stalin. Desse modo Santoro se diferencia das formulações dos nacionalistas que também criticavam o dodecafonismo, mostrando que a simples coincidência de inimigos não os aproximava ideologicamente. Para isso ele reforça as características que deveria possuir um verdadeiro compositor progressista, insistindo na necessidade do conteúdo

<sup>197</sup> SANTORO, Cláudio. “Progresso em Música.” op. cit. p. 5.

<sup>198</sup> Idem, p. 5.

revolucionário – o que diferenciava um compositor comunista de um nacionalista, como Santoro já havia esclarecido no texto em que informava sobre o Congresso de Praga.<sup>199</sup>

Por outro lado, Santoro se coloca em posição contrária a Koellreutter. Sua crítica ao antigo mestre e ao dodecafonismo, técnica que utilizou amplamente entre 1940-1947, era tanto mais incisiva quanto mais ele queria demonstrar sua lealdade ao Partido Comunista. Ou seja, para usar a terminologia comunista, Santoro estava também fazendo sua “autocrítica”.

Os outros dois principais integrantes do grupo Música Viva, Guerra Peixe e Eunice Catunda, abandonaram o grupo e as idéias da vanguarda musical pouco depois de Santoro. Logo eles publicavam textos na revista *Fundamentos*, aonde marcariam sua posição no debate.

Guerra Peixe escreveu no ano seguinte um artigo explicando porque abandonou o dodecafonismo.<sup>200</sup> O texto foi escrito em Recife, para onde ele havia se mudado em 1949, e onde aproveitou para pesquisar a tradição popular *in loco*. O compositor experimentou a técnica dodecafônica em suas obras desde 1945, mas a partir de 1949 abandonou-a em busca da pesquisa de um estilo nacional de composição baseado no folclore.

Guerra Peixe enumera os motivos de tal mudança já no início do texto:

- 1) A impossibilidade de fazer realçar em minhas obras a nacionalidade a que muito prezo pertencer;
- 2) A incomunicabilidade de sua curiosa linguagem, e
- 3) O reconhecimento da covardia de que eu era presa, fugindo aos problemas da criação de uma música necessariamente brasileira.<sup>201</sup>

Apesar de apresentar uma lista com 3 motivos, existem na verdade apenas 2: o julgamento de que o dodecafonismo é incapaz de servir a uma linguagem composicional brasileira e o de que ele é muito difícil de compreender – é uma linguagem hermética. Assim os itens 1 e 3 são redundantes. Pode-se dizer ainda que existe apenas um motivo, levando-se em conta que o principal fator para que o dodecafonismo seja considerado de difícil compreensão é sua falta de identidade com a música nacional.

Apesar de estar escrevendo para uma revista comunista, ao contrário de Santoro o autor não utiliza o jargão marxista, nem cita Stalin ou Lênin. A única idéia de matriz comunista apresentada no texto é a de que o dodecafonismo representa a burguesia decadente, em vias de ser suplantada pelo proletariado como classe em ascensão – trazendo em seu bojo uma nova forma de se fazer música. Mas mesmo esta idéia tirada do marxismo, vem com um linguajar não-marxista. Os próprios termos “burguesia” e “proletariado” não estão presentes, nem “revolução” ou qualquer outro termo do jargão. Ao invés, o autor menciona a burguesia

<sup>199</sup> SANTORO, “Problema da música contemporânea”, op. cit.

<sup>200</sup> GUERRA PEIXE. “Música e dodecafonismo.” *in* *Fundamentos*, a. 5, n. 29, p. 3, ago. 1952.

<sup>201</sup> GUERRA PEIXE. “Música e dodecafonismo.” op. cit., p. 3.

como “essa classe que estertora nos seus mais trágicos momentos (com a divina graça de Deus)” – com seu estilo sarcástico e irreverente de escrita. A menção ao proletariado – e à iminência de ser tornar a classe dominante no regime socialista, aparece nas entrelinhas:

Ora, a verdade é que as artes pouco a pouco vão se socializando, chegando o povo, em alguns países, a participar da obra através de críticas e sugestões. À medida que a música – atentando a essa tendência universal – mais necessita do povo para sobreviver sadiamente, como há de ser dirigida à minoria apodrecida e refugiada na torre de marfim? A história das artes nos aponta os exemplos em que as novas orientações vão sempre de mãos dadas com as classes que passam à posição dominante na sociedade. Logo, música prá agonizante é toada de **velório**...<sup>202</sup>

Há também uma referência de cunho antropológico, provavelmente estruturalista. Ou pelo menos seguindo a tendência de relativização cultural, colocando em cheque a validade dos parâmetros europeus para julgamento de valores de outras culturas. De acordo com esta tendência, Guerra Peixe questiona a validade de se julgar as obras musicais brasileiras pelo padrão europeu, e critica o ensino de composição no Brasil, feito “através de uma pedagogia tradicionalmente convencional, enchendo-nos os miolos com tanto preconceito estético, ao tomar os padrões europeus como infalíveis e imprescindíveis”.

Ainda seguindo esta linha de pensamento, Guerra peixe afirma:

Ocorre que dia a dia mais se dilata o conceito de nacionalidade, segundo os modernos métodos sociológicos. O sentido de nacionalidade vem sendo ampliado não em termos de superioridade de cultura, raça ou o que seja, mas em termos de diferenciações culturais que, colocadas em maior relevo, possam servir às apreciações na fabulosa diversidade de manifestações espirituais e materiais que a humanidade apresenta. Assim, hoje em dia não mais se pode compreender o homem a não ser em relação com o seu grupo antropológico.<sup>203</sup>

Várias idéias contidas no artigo são baseadas em Mário de Andrade. Muitos dos motivos apresentados por Guerra Peixe para abandonar o dodecafonismo são quase transposições textuais de propostas estéticas defendidas no *Ensaio sobre a música brasileira*. Para Guerra Peixe, num “país onde a tradição erudita não está firmada”, se o compositor utilizar simplesmente a linguagem de composição européia, “produz uma obra de valor social secundaríssimo”. O caminho a ser seguido pelo compositor brasileiro deve ser o “nacionalismo baseado diretamente nas fontes populares”, que fornecerão o material musical para a criação de uma “escola brasileira” de composição. O compositor deve escrever música para o ouvinte, sob pena de “isolar-se do mundo”, característica dos “exóticos e irresponsáveis requintes intelectuais” da burguesia agonizante.

A música, para ser significativa para o ouvinte, deve basear-se no ritmo, na memorização dos sons e na funcionalidade, “princípios intuitivos de que tem se servido a

<sup>202</sup> GUERRA PEIXE. “Música e dodecafonismo.” op. cit. p. 3.

<sup>203</sup> Idem, p. 3.

humanidade na criação de suas expressões artísticas”. Não cumprindo estes requisitos, o dodecafonismo cai no vazio da “arte pela arte”. Os compositores de reconhecida importância que se mostram “mais conscientes de suas responsabilidades perante os seus povos e o mundo” estão criando músicas nacionais baseadas no folclore, como acontece com a música russa, a inglesa, a húngara, a espanhola, a tcheca e “até a dos nossos queridos amigos ianques”. A importância e o reconhecimento internacional de Villa-Lobos eram pelo mesmo motivo.

Era necessário criar uma tradição cultural brasileira erudita, que seria feita a partir da música popular. Somente a futura geração de compositores poderia consolidar esta tradição, quando produziram “obras sem nenhuma preocupação nacionalizante – porque já serão suficientemente nacionais”. Note-se a semelhança com os postulados de Mário, principalmente o das 3 fases – “tese nacional”, “sentimento nacional” e “inconsciência nacional”.<sup>204</sup>

Em vários momentos do artigo Guerra Peixe cita Koellreutter como introdutor e defensor do dodecafonismo no Brasil. Dedicar-se a contestar as afirmações de seu antigo professor em outros artigos publicados na imprensa. E critica o principal postulado em que Koellreutter se baseava para julgar o valor de uma obra: o de que a música deve buscar o progresso das técnicas de composição para fazer frente às exigências de um mundo em transformação. Este o sentido de “progresso” em música que entendia o professor alemão e que Guerra Peixe critica:

Não me parece que o importante seja o compositor se tornar **revolucionário** – aplicando a este termo o sentido de **avançado** ou extravagante, o que não seria difícil a um músico mais ou menos dotado de talento – e nem o simplesmente pretender a glória de participar de um “movimento no plano internacional” – segundo o critério de julgamento pelos padrões europeus, julgamento que inúmeras vezes nos tem demonstrado os erros cometidos e que a história se encarregou de corrigir. O ser **revolucionário** deve surgir da reação contra o esotérico **fi-ri-fi-fi** do formalismo da arte pela arte – no caso, música dodecafônica – e o tal de **plano internacional** uma consequência desse movimento.<sup>205</sup>

Com este texto, Guerra Peixe combate as idéias de Koellreutter, e tenta explicar as razões de sua mudança estética. Mas as idéias de fundo contidas no artigo mostram que a motivação era diferente de Santoro. Enquanto Santoro procurava seguir à risca a direção dada pelo partido, Guerra Peixe tentava seguir as idéias de Mário de Andrade. Sua manifestação numa revista do PCB apenas mostrava uma certa afinidade de interesses, no sentido em que

---

<sup>204</sup> Esta “teoria” das três fases aparece no *Ensaio sobre a música brasileira* de Mário de Andrade (op. cit.), numa nota de rodapé à página 43. Mário está explicando como superar a dificuldade de mudar um estilo de composição ao qual se está acostumado – no caso mudar do estilo acadêmico europeu para um estilo brasileiro aprendido do folclore. Este é o trecho mais citado do livro. Mário o colocou como uma ligeira explicação em nota de rodapé, mas muitos leitores o transformaram na principal doutrina de seu pensamento.

<sup>205</sup> GUERRA PEIXE. “Música e dodecafonismo.” Op. cit., p. 3. Grifos do original.

Guerra Peixe (que se tornara um dos importantes pesquisadores do folclore musical brasileiro), aproximava-se dos ideais de valorização do povo e desprezo pelas técnicas de vanguarda.

Outro texto demonstrando a ruptura de antigos integrantes do grupo Música Viva em relação ao dodecafonismo e a Koellreutter foi publicado por Eunice Catunda na revista *Fundamentos*.<sup>206</sup> A autora pretende responder à seguinte pergunta, segundo ela repetidamente feita por estudantes e músicos: “É possível fazer música, atonal ou dodecafônica, de caráter nacional?” Sua resposta é categoricamente negativa, passando logo a desqualificar a opinião oposta:

Ora, a idéia de tal possibilidade vem sendo intencionalmente sugerida à boa fé de nossa juventude, por elementos que buscam exercer sobre ela uma influência que só pode ser nociva e confusionista. Esses elementos dissolventes, sempre esperançosos de ampliar sua influência perniciosa, apóiam-se, para atingir seus fins, numa certa ignorância resultante da formação musical deficiente de nossa juventude, na sua ingênua boa fé e no liberalismo sem princípios, que também é consequência da aludida deficiência de conhecimentos não só de música como da estética musical.<sup>207</sup>

A argumentação é feita acusando de má-fé os defensores do dodecafonismo, e reputando o sucesso de suas idéias à falta de formação musical da juventude brasileira. O argumento é tendencioso, se lembrarmos que países europeus com larga tradição em educação musical eram o berço do dodecafonismo. Os jovens compositores brasileiros que haviam empregado a técnica dodecafônica – a própria autora e seus colegas Cláudio Santoro e Guerra Peixe, também não podiam ser acusados de ignorância.

Mas para fundamentar sua negativa, a autora passa a explicar o que é e como surgiu o dodecafonismo. Para ela, as várias técnicas ou linguagens composicionais são resultado “da necessidade de dar expressão a determinadas idéias às quais servem”, e devem ser consideradas um “meio de expressão” e não um “fim em si mesmas”. Assim, para compreender o dodecafonismo, a autora pretende buscar os conceitos estéticos que lhe servem de base, e mais ainda, os princípios filosóficos gerais que originam estes conceitos.

Para a autora, o dodecafonismo surgiu como corrente estética musical “em plena fase de decadência de todo um sistema social”. Suas raízes vinham de uma elite de classe já isolada da realidade devido ao formalismo e ao hermetismo. Para negar a validade do dodecafonismo a autora usa diversas imagens que desqualificam a tal elite decadente que originou a técnica: ela “encontrava prazer nos exageros de toda espécie”, buscava as formas “mais abstratas” e os efeitos instrumentais ou vocais “mais alucinantes”, desrespeitava as limitações dos instrumentos musicais e da voz em busca de efeitos expressionistas. Como

<sup>206</sup> CATUNDA, E. “Atonalismo, dodecafonía e música nacional.” in *Fundamentos*, a. 5, n. 32, p. 31-33, abr. 1953.

<sup>207</sup> CATUNDA, “Atonalismo, dodecafonía e música nacional.”, op. cit. p. 31.

exemplos destes defeitos a autora cita obras pré-dodecafônicas de Schoenberg: *Gurrelieder* (1900-1911) e *Pierrot Lunaire* (1912). Estas obras expressionistas representavam o marco final do mundo musical de “uma classe”:

[classe] cuja arte já atingira o máximo negativista, de um romantismo já sobrepujado e desnecessário, de uma elite que já perdera a consciência da própria dignidade e de quais as verdadeiras funções do artista na coletividade humana para se transformar num monstruoso e brutal exemplo do individualismo elevado ao máximo.<sup>208</sup>

Interessante notar a abundância de adjetivos: “negativista”, “sobrepujado”, “desnecessário”, “monstruoso”, “brutal”. Estas qualificações referiam-se à música atonal, criada nos primeiros anos do século e que daria origem à técnica dodecafônica após a guerra de 1914-17. Para autora o próprio nome escolhido (atonalismo) já mostrava uma atitude negativista. Seria um erro tentar negar a tonalidade e as funções harmônicas (sentido do termo atonalismo), que a autora considerava serem uma “sensação acústica” dada, portanto uma realidade incontestável. Ela desconsidera então sua própria premissa de que toda técnica musical é socialmente construída, pois a utiliza para desqualificar o atonalismo e o dodecafonismo e se esquece de aplicá-la ao sistema tonal.

A autora critica também a associação que se processou entre atonalismo e “modernismo” ou “inovação”. Para ela o atonalismo representa o abstracionismo em música – o que para o ideário comunista tinha conotação negativa, já que o realismo socialista considerava nociva qualquer fuga do figurativismo nas artes visuais e qualquer fuga do sistema tonal na música.

Daí os males de origem do dodecafonismo. Como reflexo da desintegração social e moral de uma classe, o dodecafonismo representava a desagregação do próprio sistema musical. Conforme a autora:

É daí que a música passa a exceder suas próprias fronteiras. Seus elementos próprios (som, ritmo, melodia, harmonia, timbre forma), passam a ser valorizados cada um de per-si, em detrimento da unidade do conjunto deles (por exemplo: exagero do ritmo, por meio do abuso da percussão, imitação do ruído, por meio de máquinas e locomotivas, reprodução literal de uivos e gemidos por meio de instrumentos musicais, etc). A música, desintegrada em cada um desses elementos, torna-se desumanizada, alucinante (...)<sup>209</sup>

O dodecafonismo seria uma sistematização do atonalismo e suas “aberrações”. Ele havia se tornado uma escola (organizada como concepção estética, criando bases técnicas e literatura especializada) fundamentada em “falsos princípios estéticos e filosóficos”. Para chegar a esta conclusão a autora não aborda tais princípios estéticos ou filosóficos. Ela invalida o dodecafonismo por sua pretensa origem de classe (arte musical que refletiria a

<sup>208</sup> CATUNDA, “Atonalismo, dodecafonía e música nacional.”, op. cit. p. 31.

<sup>209</sup> Idem, p. 31-32.

“burguesia decadente”), aplicando as noções do realismo socialista, que desconsiderava o próprio caráter crítico do modernismo em relação às contradições de seu tempo.

Após esta desqualificação da origem do dodecafonismo, a autora passa a explicar tecnicamente o sistema de composição. Mostra como ele é fundamentado numa série com todas as doze notas existentes, considerando a série uma anormalidade, por não ser, “como toda escala que se preza”, construída por graus conjuntos, tons e semitons. A série não pode repetir nenhum som antes de ser completada e é usada no sentido normal, (série original), de trás para frente (série retrogradada), com os mesmos intervalos melódicos em direção oposta (série invertida) e também de trás para frente (série retrogradada invertida). Cada obra musical dodecafônica enseja a criação de uma série própria, que será transposta para todas as doze alturas, e da qual sairá todo o material harmônico e melódico empregado na composição.

Depois desta exposição da técnica dodecafônica a autora busca o que considera seus defeitos. Para ela, a composição dodecafônica baseia-se em leis muito rígidas, gerando um academicismo e uma ortodoxia “mais ferrenhos que aqueles que se pretende combater”. O sistema dodecafônico baseia-se no princípio da variação contínua e, portanto, não utiliza o processo de construção, repetição e manipulação de temas musicais comum no tonalismo. Para a autora,

Esse princípio de variação contínua é o que mais torna inacessível ao povo, ao comum dos mortais, a problemática música dodecafônica, de vez que assim se elimina toda possibilidade de memorização, de identificação, que é o que nos leva à compreensão do sentido humano do discurso musical.<sup>210</sup>

A autora considera o discurso musical tonal como dado, esquecendo-se de que também é socialmente construído. Esse princípio de variação e de negação do discurso, no qual se baseia a música dodecafônica é para a autora um fator de abstração, que leva a exagerar individualmente cada elemento da música, colocando em choque a “interdependência harmoniosa deles, que é o que realmente constitui a verdadeira Música”. Esta preocupação com a “interdependência harmoniosa” entre os elementos musicais numa composição é uma transposição musical da preocupação com a desagregação social provocada pelo capitalismo. Ou seja, o que representa o defeito do dodecafonismo é o potencial de desagregação social que ele representa.

Outra acusação desferida contra o processo de composição de música dodecafônica é o cerebralismo. A autora afirma que o compositor dodecafônico “elabora primeiro a série, depois cada acorde, cada motivo rítmico ou melódico”, num processo parecido com a

---

<sup>210</sup> CATUNDA, “Atonalismo, dodecafonía e música nacional.”, op. cit. p. 32.

montagem de um quebra-cabeças. Para ela esse processo elimina “aquele impulso, algo de a priori” que caracteriza a criação artística e a diferencia da ciência.<sup>211</sup>

Essa dificuldade de compreensão auditiva da música dodecafônica, que decorria da novidade do processo e que era intencionalmente buscada pelo compositor, era considerada um defeito grave pela autora. E levava a música dodecafônica a não sobreviver à audição, à execução em concerto, perdendo o “sentido humano pelo qual a música atinge diretamente o espírito, a consciência, a sensibilidade, sentido por intermédio do qual a música deixa de ser abstração para se tornar realidade”.<sup>212</sup>

Outro defeito apresentado pela autora é o formalismo, ou valorização excessiva da forma em detrimento do conteúdo. Esse formalismo seria característico de períodos de decadência. O hermetismo da linguagem dodecafônica possibilitaria a confusão do talento musical, pois, com a dificuldade de compreensão, qualquer um poderia esconder sua incapacidade técnica na falta de preparo dos ouvintes ou dos executantes da música. Assim, “autores de composições musicalmente inócuas, inodoras, insossas podem passar por grandes mestres da dodecafonía...”.

Para a autora, os dodecafonistas se isolam na condição de “elite”, desprezando o público ouvinte. Quando a opinião do ouvinte chega a incomodá-los, eles se consolam dizendo ser o público muito atrasado, ou os intérpretes incapazes de executar corretamente a obra.<sup>213</sup>

Finalmente, para provar a impossibilidade de usar o dodecafonismo para fazer música nacionalista, a autora afirma que as músicas nacionais no ocidente são, via de regra, tonais ou modais. Para ela, devem ser preservadas em seu conjunto as características melódicas, contrapontísticas, harmônicas, rítmicas e instrumentais da música nacional, integradas nas formas e funções típicas que lhes cabem. Para ser dodecafônica, a música nacional teria que abandonar suas características mais marcantes: “a tonalidade, o princípio da repetição, o tema, a melodia”, exigindo uma adaptação impossível, uma vez que as características melódicas e harmônicas da música nacional são incompatíveis com os preceitos do dodecafonismo.

O texto utiliza em sua argumentação uma análise da origem social do atonalismo e do dodecafonismo, empregando conceitos marxistas. Como nos textos de Santoro e Guerra

---

<sup>211</sup> Novamente a autora incorre em contradição, esquecendo-se que o mesmo “cerebralismo” está na origem de qualquer técnica de composição ou criação artística, inclusive a música tonal, cujos principais expoentes eram exímios construtores de estruturas formais e burilavam continuamente seus motivos musicais até chegar a um resultado satisfatório (que era em geral chocante para os procedimentos comumente aceitos em seu tempo).

<sup>212</sup> CATUNDA, “Atonalismo, dodecafonía e música nacional.”, op. cit. p. 32.

<sup>213</sup> A autora, na primeira citação que fizemos, usou o mesmo argumento do atraso musical do Brasil para justificar porque o dodecafonismo é levado a sério.

Peixe, o dodecafonismo é apresentado como a música da burguesia decadente, sem raízes na cultura do povo e incapaz de se comunicar com ele.

O texto é também o único no debate que fornece explicações técnicas sobre a composição dodecafônica, no que tenta contribuir para dirimir a grande confusão em torno do termo ao longo das discussões. A utilização de uma argumentação técnica para invalidar o dodecafonismo se mostra insuficiente, caindo em algumas armadilhas lógicas que terminam por revelar que a motivação político-ideológica se sobrepõe às questões técnico-estéticas.

Por fim, ao tratar da questão do nacionalismo na música, a autora utilizou conceitos extraídos do pensamento de Mário de Andrade. Por exemplo, a valorização do ritmo como elemento primordial do poder de comunicação da música, marcado como uma incompatibilidade fundamental entre dodecafonismo e música nacionalista, como se vê neste trecho do artigo:

Ora, o ritmo, na música dodecafônica, é quase sempre construído, calculado, desde suas partículas mínimas. Ao passo que na música nacional, (...) o ritmo está no nosso sangue, é instintivo.<sup>214</sup>

Ou ainda, a idéia de assimilação dos processos de criação populares, até que se tornem automáticos para o compositor culto. O combate ao isolamento entre o intelectual elitista e o povo. A oposição entre certo cosmopolitismo e a sobrevivência do folclore. Idéias caras a Mário de Andrade, que a autora retoma:

Nossa música é ainda produto daquela fusão de consciência, sensibilidade e instinto, que constitui o ideal do homem íntegro, de que nos fala Goethe. Nós não somos produto daquele mundo decadente que produziu Schoenberg, mundo exaurido e esgotado que nega o futuro, que recorre à música para fugir à realidade, atingindo até os extremos do expressionismo, do atonalismo e do dodecafonismo, excluindo o popular, o natural, para encerrar-se na erudição de elite de classe.

No Brasil, o folclore está vivo. Não se transformou em curiosidade anacrônica de museus, apesar dos violentos golpes que o cosmopolitismo vem assestando contra ele.

O tom incisivo do artigo se justifica pela intenção da autora de fazer sua “autocrítica”. Tanto ela quanto seus colegas Santoro e Guerra Peixe tentaram até 1948 fazer a mescla do dodecafonismo com certas características da música nacional. Era uma interessante tentativa, que produziu as mais férteis e originais experiências musicais já realizadas no país. Mas, por motivações diversas estes compositores abandonaram esta idéia, passando a considerar a incompatibilidade entre ser moderno e ser nacional.

O artigo parece ser tanto mais agressivo quanto mais dirigido ao próprio passado (assim como ocorreu nos textos de seus colegas), a um passado que se quer apagar, com o

---

<sup>214</sup> CATUNDA, “Atonalismo, dodecafonía e música nacional.” op. cit. p. 33.

intuito de demonstrar cabalmente a lealdade política ao partido. Por isso a autora encerra o artigo com estas afirmações:

Quem embarca nesse canto de sereia de fazer música nacional por meio do atonalismo e da técnica dodecafônica, incorrerá no mesmo erro em que já incorreu a autora do presente artigo: o de pecar por inconsciência e por excesso de ingenuidade, que é também uma forma de ignorância.

Iludido, poderá, como a ela aconteceu, chegar a ver premiadas suas obras em festivais estrangeiros. Mas com isso estará somente correndo um perigo maior: o de ter sua vaidade artística incensada a ponto de se lhe ofuscar a consciência dos deveres de artista: a salvaguarda das tradições de seu povo, o esclarecimento, o desmascaramento intransigente dos falsos profetas, daqueles que, espalhando a confusão, procuram divulgar princípios filosóficos e estéticos falsos, na evidente intenção de corromper o que possuímos de mais precioso: a juventude, que é a alma do mundo de amanhã.<sup>215</sup>

Suas motivações coincidem com a que levou Santoro e Guerra Peixe a mudarem também sua opinião sobre o dodecafonismo. Santoro, depois de trabalhar alguns anos como um grande experimentador vanguardista, converteu-se a uma linguagem composicional mais conservadora, mantendo-se leal a seu engajamento político no PCB. Guerra Peixe optou por morar em Recife para pesquisar *in loco* o folclore musical nordestino no exato momento em que se abria a oportunidade de sucesso na Europa – em 1949 ele já tinha prêmios concedidos às suas obras e um convite para estudar com Hermann Scherchen, um dos maiores regentes de música de vanguarda de então.

Ao contrário dos jovens brasileiros, formados nos embates políticos do país, seu antigo professor, o alemão exilado Koellreutter, mantinha-se em defesa da experimentação artística, combatendo o controle do partido sobre as técnicas de criação. Apesar de ser também marxista, Koellreutter vinha da experiência derrotada da esquerda alemã, era fugitivo do nazismo, e provavelmente conhecia (e repudiava) o controle político exercido pelo stalinismo sobre os artistas na URSS.

Para os compositores brasileiros, a questão política mais evidente era a crise da música de concerto. Crise devida a uma base muito frágil de público ouvinte musicalmente educado, o que estava dentro de um contexto mais amplo de país economicamente atrasado e socialmente injusto. A solução destes problemas só se daria com a criação de uma música culta nacional, mais ou menos nos moldes em havia proposto Mário de Andrade. Esta solução era mais importante do que a criação de novas linguagens de composição, e o mundo socialista se mostrava como um atraente exemplo de sucesso.

---

<sup>215</sup> CATUNDA, “Atonalismo, dodecafonía e música nacional.”, op. cit. p. 33.

## III.3. REDEFINIÇÕES NO CAMPO DO NACIONALISMO MUSICAL A PARTIR DE 1950

Logo depois de o realismo socialista iniciar seu impacto na forma de pensar e fazer música dos compositores ligados ao PCB, a revista comunista *Fundamentos* publicou um texto de Camargo Guarnieri, que era um dos principais compositores do nacionalismo musical no Brasil. Este texto não foi escrito para a revista, e Guarnieri não era comunista. Trata-se da *Carta aberta aos músicos e críticos do Brasil*, texto assinado em 7 de novembro de 1950, impresso e enviado a vários músicos de destaque em todo o Brasil, a escolas de música e a órgãos de imprensa. Em 17 de dezembro foi publicado no jornal *O Estado de São Paulo*. Sua publicação na revista *Fundamentos*<sup>216</sup> indica que, tanto comunistas como nacionalistas possuíam um objetivo comum: combater a música de vanguarda, associada a Koellreutter e seus alunos ainda fiéis.

A *Carta aberta* é um texto bastante divulgado, pois teve forte repercussão na época, gerando um grande debate na imprensa. Mesmo sendo um texto muito conhecido, citado e transcrito, ainda pode ser analisado com mais profundidade pois geralmente é visto de forma parcial pelos estudiosos, que o consideram como uma aproximação entre os compositores nacionalistas e os comunistas. José Maria Neves transcreve o texto e traça um rápido panorama da discussão gerada na imprensa.<sup>217</sup> Arnaldo Contier<sup>218</sup> considera o texto como sintoma de um processo em que o nacionalismo musical tornou-se dominante, transformando-se de ideologia progressista nos anos 1920 e 1930 em conservadora nos anos 1940 e 1950. Denis de Moraes<sup>219</sup> menciona a carta de Guarnieri, considerando-a como um eco dos ditames do Partido Comunista.

Carlos Kater<sup>220</sup> afirma que o texto é considerado relevante mais por sua repercussão do que por suas qualidades intrínsecas. Para ele, o texto, como uma tomada de posição contra o experimentalismo do grupo Música Viva, é “simplório e sobretudo tardio”. Simplório por não apresentar um nível de argumentação que se sustente tecnicamente. Tardio porque o grupo Música Viva já havia se desagregado quando o texto foi escrito, e porque suas teses já haviam sido expostas em outros textos publicados nas revistas comunistas. Para Kater, apesar de parecer discutir questões de técnica composicional, o texto foi uma tentativa de recuperar

<sup>216</sup> A MÚSICA degenerada e a cultura musical brasileira – carta aberta do maestro Camargo Guarnieri. *in* *Fundamentos*, a. 2, n. 17, p. 44-45, jan. 1951. Recentemente vem sendo transcrito em vários livros, entre eles o de Carlos Kater (*Música Viva e H. J. Koellreutter*, op. cit. p. 119-124), através do qual fazemos as citações.

<sup>217</sup> ver o capítulo “Cartas abertas aos músicos e críticos do Brasil” de seu livro *Música contemporânea brasileira*. São Paulo: Ricordi, 1981. p. 116-132

<sup>218</sup> *Música e ideologia no Brasil*, 2. ed. São Paulo: Novas Metas, 1985

<sup>219</sup> *O imaginário vigiado*, op. cit.

<sup>220</sup> *Música Viva e H. J. Koellreutter*, op. cit. p. 116 e 125-127

para a corrente nacionalista os espaços perdidos no meio musical para os renovadores ligados a Koellreutter.

Luiz Antonio Giani<sup>221</sup> ressalta na *Carta Aberta* a semelhança com o vocabulário do informe de Jdanov no Congresso de Compositores Soviéticos<sup>222</sup> e com outros textos stalinistas, lembrando que Guarnieri não era marxista mas seu texto, de conteúdo nacionalista, coincidia com a estratégia do PCB no momento, tendo sido por isso divulgado pelo partido. A própria pobreza teórica do texto coincidia com os discursos do PCB no momento, que na estratégia da Guerra Fria preferia divulgar textos panfletários e polêmicos, em detrimento de outros com maior profundidade de análise teórica.

A *Carta Aberta* é, em geral, considerada uma consequência da chegada do realismo socialista ao Brasil, tornando-se a doutrina oficial do PCB para a criação artística. Chegou-se a questionar a autoria da *Carta Aberta*, atribuindo-a ao irmão do compositor Camargo Guarnieri.<sup>223</sup> Mas, fazendo-se um exame do vocabulário e dos conceitos empregados no texto, percebe-se que a *Carta Aberta* não foi escrita por um comunista. Não se deve duvidar da autoria, pois a mera coincidência de inimigo – o dodecafonismo – não é suficiente para fazer do texto um fruto do realismo socialista.

O realismo socialista apenas criou um momento mais oportuno para os adversários da vanguarda artística no Brasil, que vinham sendo acudados ao longo dos anos 1940 por uma efervescência de cultura modernista, especialmente na música. A *Carta Aberta* tem uma tendência a um nacionalismo ufanista, mais ao estilo integralista, com o qual tem grande semelhança de espírito.

O texto se coloca *a priori* contra qualquer movimento de modernização ou inovação, considerados como sintomas de “degenerescência” para usar o termo empregado pelo autor. Nos debates suscitados pelo texto, vários interlocutores apontaram a semelhança do termo com a designação nazista “música degenerada”. O termo é empregado duas vezes no texto de Guarnieri, que no 1º parágrafo afirma que o dodecafonismo leva à “degenerescência do caráter nacional de nossa música”<sup>224</sup> e depois que é expressão da “degenerescência cultural”<sup>225</sup> causada pelo cosmopolitismo.

Guarnieri associa o dodecafonismo musical à pintura abstracionista, ao hermetismo literário e à filosofia existencialista, subentendidos todos como comparações negativas. Tais

<sup>221</sup> *As trombetas anunciam o paraíso*, op. cit.

<sup>222</sup> ZHDANOV, Andrei. “A tendência ideológica da música soviética”. in *Problemas*, n. 21, out. 1949, p. 19-34. O texto foi analisado no capítulo II, p. 76-79.

<sup>223</sup> Mozart Camargo Guarnieri era o nome completo do compositor, autor da *Carta aberta*. Seu irmão era o poeta Rossine Camargo Guarnieri, militante do PCB.

<sup>224</sup> Camargo Guarnieri, *Carta aberta*, in KATER, op. cit., p. 119.

<sup>225</sup> idem p. 120.

movimentos de vanguarda são considerados pelo autor como “contrabandos que estamos importando e assimilando servilmente”, e que seriam parte de uma espécie de conspiração do “Cosmopolitismo”, que, segundo ele, “nos ameaça com suas sombras deformantes e tem por objetivo oculto um lento e pernicioso trabalho de destruição do nosso caráter nacional”.

Neste sentido o texto é farto de adjetivos, considerando o dodecafonismo um grave perigo para o país:

Através deste documento, quero alerta-los sobre os enormes perigos que, neste momento, ameaçam profundamente toda a cultura musical brasileira(...)

Esses perigos provem do fato de muitos dos nossos jovens compositores (...) estarem se deixando seduzir por falsas teorias (...) num sentido contrário ao dos verdadeiros interesses da música brasileira.

(...)

Diante dessa situação que tende a se agravar dia a dia, comprometendo basilarmente o destino de nossa música, é tempo de erguer um grito para deter a nefasta infiltração formalista e anti-brasileira que, recebida com tolerância e complacência hoje, virá trazer, no futuro, graves e insanáveis prejuízos ao desenvolvimento da música nacional do Brasil.<sup>226</sup>

Para demonstrar a razão de um perigo tão ameaçador, Guarnieri afirma que o dodecafonismo é produto de “culturas superadas, que se decompõem de maneira inevitável”, tendo sido trazido ao Brasil por “elementos oriundos de países onde se empobrece o folclore musical”. É também “um requinte de inteligências saturadas, de almas secas, descrentes da vida” e um “vício de semi-mortos”, um “refúgio de compositores medíocres, de seres sem pátria”.

Como pano de fundo destas idéias, se encontra a noção de Europa decadente (cujos sintomas eram as guerras, crises e revoluções da primeira metade do século). A América é que representava o futuro, o homem novo. O cientificismo europeu estava desacreditado, sendo mais confiável a intuição do que o “cerebralismo”. Essas idéias estão arvoradas numa tradição intelectual que remonta ao pensamento verde-amarelista, vertente conservadora do modernismo nos anos 1920, que depois originou o Integralismo. Conforme este pensamento, a Europa – que entrou em crise como modelo de civilização a partir a 1ª Guerra Mundial, passou a ser a decadência, e a América o futuro. Caiu por terra o ideal do cosmopolitismo, do cientificismo e do progresso, e o nacionalismo voltou para a pauta. Os intelectuais assumiram a missão de criar o Brasil, que tinha território e tinha Estado, mas ainda não era considerado uma nação.<sup>227</sup>

De acordo com esta tradição de pensamento, a riqueza do Brasil estava na sua exuberante natureza. No caso da música, essa riqueza vinha de seu manancial folclórico –

<sup>226</sup> Camargo Guarnieri, *Carta aberta*, in KATER, op. cit., p. 119-120.

<sup>227</sup> Conferir as análises sobre o pensamento verde-amarelista em Mônica Pimenta Veloso, “A brasilidade verde-amarela: nacionalismo e regionalismo paulista” in *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 6, nº 11, 1993, p 89-112.

“todo um amazonas de música folclórica” esperando para ser estudado, e a pobreza da Europa estava na falta dele. Por isso, Guarnieri afirma que o dodecafonismo era justificável na Europa, uma “sociedade em decomposição” onde “se exaurem as fontes originais do folclore”, mas não na “América nativa e especialmente em nosso Brasil, onde um povo novo e rico de poder criador tem um grande porvir nacional a construir”.

Na *Carta Aberta*, está implícita a idéia de que o imenso folclore do Brasil compensa o seu atraso cultural e econômico. Por isso, em seu teor geral a *Carta Aberta* é oposta ao pensamento de Mário de Andrade, de quem Guarnieri sempre se orgulhou de apresentar como discípulo. Comparando as várias correntes modernistas, Mônica Pimenta Velloso<sup>228</sup> afirma que a questão da brasilidade é o tema central do movimento modernista. Mas enquanto Oswald e Mário adotam um critério temporal (o primeiro quer que o Brasil “acerte o relógio” com a Europa e o segundo que o país pense com uma temporalidade própria), os verde-amarelos querem substituir o critério temporal pelo espacial. Por isso valorizam a geografia brasileira como elemento da nacionalidade.

O modo como Guarnieri condena o dodecafonismo e valoriza o folclore, apesar de ser aparentemente coerente com o pensamento de Mário de Andrade é completamente diferente. Mário pretende que o Brasil se torne um grande país construindo uma tradição culta que será sua identidade nacional, baseando-se nas suas tradições populares. Guarnieri acredita que a grandeza do país está no próprio folclore. Eis a diferença fundamental. Enquanto Mário considera o dodecafonismo (e a arte pela a arte, o formalismo, etc.) uma inutilidade, um desserviço diante da tarefa de construir a Música Brasileira, Guarnieri o considera uma ameaça à própria cultura brasileira, já dada pelo folclore.

O único trecho em que se encontra algum eco do pensamento de Mário de Andrade é quando Guarnieri afirma, sobre os jovens compositores que “imitam” ou “importam” as “novidades estrangeiras”:

Eles não sabem ou fingem não saber que somente representaremos um autêntico valor, no conjunto dos valores internacionais na medida em que soubermos preservar e aperfeiçoar os traços fundamentais de nossa fisionomia nacional.<sup>229</sup>

Aqui Guarnieri está realmente se mostrando discípulo de Mário de Andrade, que considerava que ser nacional era a maneira correta de se tornar grande num mundo cosmopolita.

A *Carta Aberta* não trata de nenhuma questão musical propriamente dita, seja uma discussão sobre técnicas de composição ou a exposição de pressupostos estéticos. A semelhança com o realismo socialista está apenas na aparência: o combate à inovação

<sup>228</sup> “A brasilidade verde-amarela: nacionalismo e regionalismo paulista”, op. cit.

<sup>229</sup> *Carta aberta*, in KATER, op. cit. p. 122.

estética, a valorização da tradição clássica e do folclore e, principalmente, a agressividade da linguagem, fortemente adjetivada.

Essas semelhanças aparentes da *Carta Aberta* com o pensamento de Mário de Andrade e do realismo socialista levaram a graves confusões quanto a seu verdadeiro teor. E camuflaram o que realmente foi a manifestação de Guarnieri: um grito do nacionalismo reacionário contra a vanguarda. O alvo da carta foi o compositor Koellreutter e os jovens alunos ainda ligados a ele, que eram o único grupo que, no Brasil deste momento, conjugava vanguarda política e estética.

A *Carta Aberta* de Camargo Guarnieri foi o texto mais conhecido e citado entre os escritos por defensores do nacionalismo musical neste período. Demonstra a seriedade da disputa por espaço no meio musical. Desde o início das atividades do grupo Música Viva em 1939, o campo do nacionalismo musical passou a viver um conflito interno, dividindo-se claramente em dois grupos opostos. De um lado ficou o grupo que se consagrou ao longo dos anos 1930 e que incluía Camargo Guarnieri. Este grupo tentava criar uma música nacional baseada no aproveitamento do folclore rural. Do outro lado surgiu um grupo ligado a Koellreutter, que incluiu seus alunos. Este grupo defendia um nacionalismo que associava técnicas composicionais de vanguarda ao estudo sistemático dos processos de criação do folclore musical e da música popular urbana.

Alguns compositores ligados a este segundo grupo – Santoro, Guerra Peixe e Eunice Catunda – decidiram abandonar a busca de um nacionalismo associado a técnicas de vanguarda, no mesmo momento em que a doutrina do realismo socialista era trazida ao Brasil. Esta decisão causou algumas aproximações com os ideais do primeiro grupo, mas as semelhanças limitaram-se ao combate à música de vanguarda e à defesa do nacionalismo musical. As diferenças continuaram existindo, como demonstram os textos analisados. Santoro fez questão de contrapor-se aos nacionalistas do primeiro grupo por acreditar que lhes faltou a “correta base ideológica”. Guerra Peixe procurou o verdadeiro nacionalismo indo morar em Recife para estudar de perto a música popular do nordeste.

Camargo Guarnieri escreveu sua *Carta Aberta* para marcar posição, no momento em que os compositores vanguardistas deslocavam-se em direção ao nacionalismo folclorista. O texto foi uma crítica aos que permaneciam ligados à vanguarda musical e à técnica dodecafônica de composição, mas também serviu para diferenciar o nacionalismo musical que Camargo Guarnieri e outros compositores vinham praticando desde os anos 1930 daquele que propunham os jovens do grupo Música Viva. Neste sentido, o texto não pode ser confundido com a pregação do realismo socialista, nem deve ser considerado redundante ou desnecessário. É uma peça importante no xadrez político-ideológico em que se constituiu o

debate estético em torno da criação musical nos anos 1940 e 1950. Este texto foi o mais conhecido, mas não o único no qual os nacionalistas se posicionaram contra a inovação.

O compositor Guerra Peixe havia sido aluno de Koellreutter, compondo músicas dodecafônicas e participando do movimento modernizador protagonizado pelo grupo Música Viva. Em 1950 ele estava residindo no Recife, e já havia abandonado a técnica dodecafônica, como justificaria no texto da revista *Fundamentos*.<sup>230</sup> Ao longo desta década, Guerra Peixe iria inscrever seu nome no rol dos compositores nacionalistas, fazendo com que o dodecafonismo, que adotou entre 1944 e 1949 ficasse conhecido como apenas um erro do passado. Em um depoimento posterior<sup>231</sup> o compositor procurou dar a impressão de que havia se baseado em textos de Mário de Andrade para decidir por sua virada nacionalista. Neste depoimento, Guerra Peixe passa uma visão muito pejorativa do grupo Música Viva:

No entanto, em que pese a distorção e o anti-nacional um tanto espírito-deporco surgido a partir da atuação do grupo Música Viva – a câmara-ardente, no Brasil, de certas tendências em voga na Europa – fato é que a meio de idéias opostas existe, hoje, pelo menos uma linha a busca [sic] de expressão nacional.<sup>232</sup>

Guerra Peixe tenta renegar seu passado de vanguarda e até mesmo omite sua participação no grupo Música Viva, procurando valorizar o pensamento de Mário de Andrade expresso no livro *Ensaio sobre a música brasileira*, que afirma ter lido em 1939. Conforme o depoimento, foi este livro que decidiu que ele se tornasse “compositor brasileiro”. Um trabalho do pesquisador Antonio Guerreiro<sup>233</sup> procura demonstrar nas obras de Guerra Peixe esta influência do pensamento formulado por Mário de Andrade no *Ensaio sobre a música brasileira*.

Mas as fontes da época nos dão outras informações. Quando Guerra Peixe morou no Recife, entre dezembro de 1949 e dezembro de 1952, ele escreveu textos e deu entrevistas que revelam seu pensamento naquele momento, que é muito diferente da memória que apresentou sobre o período nos anos 1980. Mesmo quando era compositor dodecafônico Guerra Peixe tinha interlocutores no grupo nacionalista. Entre eles o musicólogo Vasco Mariz, naquela época ainda um jovem que acabara de estreiar em publicações, com quem o compositor trocou correspondência e a quem dedicou obras. Vasco Mariz era também cantor, e Guerra Peixe lhe dedicou seus *Provérbios* para canto e piano, compostos em 1947. Outro interlocutor importante entre os nacionalistas foi o musicólogo Mozart de Araújo, a quem Guerra Peixe dedicou a *Suíte para violão*, de 1946, obra na qual o compositor tentou provar a

<sup>230</sup> Que já analisamos no item III.2. deste capítulo, p. 107-110.

<sup>231</sup> Publicado por Vasco Mariz no seu livro *Três musicólogos brasileiros: Mário de Andrade, Renato Almeida, Luiz Heitor Correa de Azevedo*. Rio de Janeiro/Brasília: Civilização Brasileira/INL, 1983. pp. 71-72.

<sup>232</sup> Guerra Peixe in Vasco Mariz, *Três musicólogos brasileiros*, op. cit. p. 71.

<sup>233</sup> FARIA Jr., Antônio Guerreiro de. *Guerra Peixe: sua evolução estilística à luz das teses andradeanas*. Dissertação de mestrado. CLA-UNIRIO, 1997.

possibilidade de escrever uma peça nacional usando o dodecafonismo. Com Mozart de Araújo o compositor travou importantes debates sobre a questão da identidade nacional em suas obras.

Mozart de Araújo já publicava textos na imprensa carioca desde 1946, quando defendia o nacionalismo musical baseado no folclore. Em um texto sobre Mário de Andrade,<sup>234</sup> afirma que sem ele não existiria “uma consciência musical brasileira”, e que ele foi “o revelador dos fundamentos teóricos e das bases técnicas e estéticas da música brasileira”. Em outro texto, sobre o compositor Alberto Nepomuceno,<sup>235</sup> apresenta o nacionalismo como um fenômeno social, uma marca do “onde” a música foi feita, e nega a existência de música universal. Para o autor, a música é universal como expressão humana, mas cada povo expressa-se através dela de forma particular. Em outro texto da mesma série,<sup>236</sup> elogia o pioneirismo dos nacionalistas russos e espanhóis do século XIX em valorizar a “música do povo”, e cita Villa-Lobos e Camargo Guarnieri como exemplos de compositores cujo conhecimento do “folc-song” brasileiro deu à sua obra “aquele cunho de autenticidade e aquela força de convicção”. No entender de Mozart de Araújo era a referência da música folclórica que daria a base para que determinada música se universalizasse, porque o próprio folclore era universal – com um “lastro cultural comum” estruturalista.

Em outro texto sobre o rádio,<sup>237</sup> Mozart de Araújo critica a mercantilização do rádio e defende a difusão do “nosso patrimônio folclórico” ao invés da “pobreza de uns sambinhas tão péssimos na qualidade quanto numerosos na quantidade”. Outro texto do mesmo autor<sup>238</sup> foi escrito para explicar a diferença entre folclore e música popular. Conforme Mozart de Araújo, folclore depende de “tradição, anonimato e freqüência”, e a música popular não é a que se popularizou (uma ária que todos cantam), nem a popularesca (escrita para o povo, como “Rèvue d’amour em ritmo da samba”), nem a música fácil, mas a música “do povo”, que deve envolver as características musicais nacionais.

<sup>234</sup> “O julgamento de Mário de Andrade”. In *Rapsódia brasileira*. Fortaleza: Universidade Estadual do Ceará, 1994. pp. 21-22. [texto publicado em *Vamos ler!*, 2/5/1946.]

<sup>235</sup> “Alberto Nepomuceno e o nacionalismo musical”. In *Rapsódia brasileira*. Fortaleza: Universidade Estadual do Ceará, 1994. pp. 23-25. [texto publicado em *Vamos ler!*, 9/5/1946.]

<sup>236</sup> “Os compositores e o folc-song”. In *Rapsódia brasileira*. Fortaleza: Universidade Estadual do Ceará, 1994. pp. 31-32. [texto publicado em *Vamos ler!*, 23/5/1946.]

<sup>237</sup> “Música e anúncio”. In *Rapsódia brasileira*. Fortaleza: Universidade Estadual do Ceará, 1994. pp. 33-34. [texto publicado em *Vamos ler!*, 30/5/1946.]

<sup>238</sup> “Música popular”. In *Rapsódia brasileira*. Fortaleza: Universidade Estadual do Ceará, 1994. pp. 21-22. [texto publicado em *Vamos ler!*, 6/6/1946.]

Mas o principal texto deste autor foi uma conferência sobre nacionalismo musical no Brasil, proferida em Fortaleza em dezembro de 1949.<sup>239</sup> Este texto foi citado por Guerra Peixe como o melhor texto que ele conhecia sobre a questão.<sup>240</sup> Nesta conferência, Mozart de Araújo define música como “arte dos sons”, constatando ser uma atividade humana universal. Mas faz uma analogia com a língua: o universal da palavra manifesta-se pelas línguas nacionais, e a música como linguagem sonora é também universal mas manifesta-se com particularidades nacionais. Esta analogia sugere a existência de “idiomas” musicais nacionais, e pressupõe que ninguém pode se expressar em música sem adotar algum “idioma”.

O autor considera que não existe um ser humano universal, porque o homem é originário de uma “raça”, e produto de um “meio”. A definição de “raça” que ele apresenta é suficientemente elástica para permitir imaginar uma “raça brasileira”, ao mesmo tempo que evitava associações com a conotação negativa que o uso da palavra já tinha devido às atrocidades do nazismo: “raça” são “grupos etnológicos, cujos indivíduos, falando a mesma língua se unem pelo sangue”. A definição de “meio” tentava escapar ao determinismo geográfico, concebendo a idéia de “meio social”, “formado pelo contato de pessoas que, vivem sob as mesmas instituições sociais e políticas e possuindo [sic] o mesmo passado histórico e religioso, se agrupam em sociedade”. A inclusão de um passado histórico e religioso comum como exigência para configuração de uma nacionalidade denuncia um viés autoritário e conservador, na medida em que esse passado é reconstruído *a posteriori* como parte de um projeto político.<sup>241</sup> Na idéia do autor, é da mistura entre “raça” e “meio social” que surge a nacionalidade.

Este texto é realmente mais profundo que a média dos textos dos musicólogos nacionalistas, e tenta estabelecer as premissas teóricas básicas (o que é música, o que é nação) antes de fazer considerações sobre o nacionalismo musical. Tem uma organização didática, e não ensaística, e evita termos duros ou confrontos diretos como normalmente ocorre nos demais textos analisados até aqui.

A esta idéia de nacionalidade surgida do amálgama entre “raça” e “meio”, o autor adiciona o conceito de cultura, concebida como “unidade espiritual”, “estado de consciência, de ação e de sentimento coletivos”. Este conceito une indissociavelmente cultura e

<sup>239</sup> ARAÚJO, Mozart de. “A música brasileira e o nacionalismo musical”. In *Rapsódia brasileira*. Fortaleza: Universidade Estadual do Ceará, 1994. pp. 39-53. [conferência publicada originalmente no jornal *Unitário*, Fortaleza, 15/1/1950.]

<sup>240</sup> Esta afirmação de Guerra Peixe está na reportagem de Haroldo Miranda, “Guerra Peixe, sua vida e sua música. A projeção de autores nacionais no estrangeiro não deve servir de engano para nós.” *Jornal do Comércio*, Recife, 9/7/1950.

<sup>241</sup> É o que os nacionalistas faziam, por exemplo, com o passado musical do país, que reavaliavam de acordo com os interesses do momento – desqualificando compositores que não eram suficientemente nacionais.

nacionalidade, levando à idéia de que a arte teria forçosamente de refletir as características do meio étnico, social e cultural. Seguindo estas premissas, o autor julga ter comprovado a inexistência da tal “música universal”, que só seria possível se existisse um “homem espécie”, universal e livre de influências culturais. A destruição lógica do conceito de música universal era uma batalha contra os músicos da vanguarda que defendiam esta premissa em seus textos. Demonstrando a invalidade da música universal, o autor estaria convencendo os compositores filosoficamente a adotar a identidade nacional como referência obrigatória chegando, indiretamente ao seguinte conceito, apesar de não tê-lo formulado: toda música é necessariamente nacional, e se o compositor não adota conscientemente a identidade musical de seu próprio país, estará adotando inconscientemente outra qualquer.

Para demonstrar seu raciocínio o autor afirma que existem autores “universalizados”, que conquistaram reconhecimento universal, mas cujas obras revelam um forte conteúdo de nacionalidade. Os “universais” que o autor cita como “nacionalíssimos” são: Shakespeare, Camões, Cervantes, Dante, Palestrina, Bach, Beethoven, Schubert, Chopin, Wagner, Mussorgski, Debussy e Bártok. Os primeiros quatro compositores foram citados para comprovar que o nacionalismo musical “sempre existiu”, sendo anterior à sua instituição como escola de composição ou tendência estética.

Considerada como comprovada a inexistência de música universal, ou, vista a questão pelo outro ângulo, a inexistência de música que não seja nacional, o autor passa a explicar o que seria música brasileira. Nega o raciocínio de que a música brasileira deveria basear-se na música indígena, como também a teoria das “três raças”, que afirmava que a música brasileira seria a mescla das músicas indígena, africana e portuguesa. O autor problematiza o conceito de música africana, afirmando que são muitas músicas africanas diferentes, e também o de música portuguesa. Par ele, o português trouxe para o Brasil não sua própria música, mas a música européia que estava acostumado a ouvir.

A correta definição de música brasileira para o autor é tirada de Mário de Andrade – sem dar a referência: “manifestação musical que, sendo feita por indivíduo nacional ou nacionalizado, reflete as características musicais da raça”.<sup>242</sup> A viabilização desta definição passava, conforme o autor, pela utilização do folclore como base. A música nacional é então forjada no “inconsciente do povo” expressado no folclore musical. Ali o compositor deve buscar as “constâncias” da música nacional: fórmulas melódicas, células rítmicas, processos de cantar, de conduzir a polifonia e de harmonizar.

Usando o conceito de folclore como verdadeira música popular, o autor afirma que o a música popular desperta interesse apenas por servir como fonte da nacionalidade. Mas,

---

<sup>242</sup> “A música brasileira e o nacionalismo musical”, op. cit., p. 45.

“ninguém que possua um certo cultivo musical se extasiará ‘esteticamente’ diante de uma peça popular”.<sup>243</sup> Segundo este pensamento, a música popular é “menos artística” que a erudita, mas é mais representativa de uma coletividade, mais humana. Esta dependência da música popular é usada, conforme o autor, como argumento contra a música nacionalista pelos “snobs”.

Encastelados na torre de marfim do seu “refinamento” individualista e estéril, os sibaritas da arte “cultura” e da arte “livre” desdenham a mais humana das expressões artísticas – a música popular – e de cara enjoada, ditam a sentença: O nacionalismo é uma regressão às fontes primitivas da música; é uma involução na arte. Ou então resolvem ser soldados da salvação e pregam: O nacionalismo exalta sentimentos egocêntricos e tendências separatistas entre os homens e as nações.<sup>244</sup>

A última frase é uma referência direta ao *Manifesto Música Viva*<sup>245</sup> cujas idéias o texto procura refutar. Mas este texto, que foi escrito um ano antes da *Carta Aberta* de Guarnieri, não menciona seus inimigos (música de vanguarda ou dodecafônica), mas dedica-se a um caráter mais propositivo, defendendo e justificando a validade e a importância do nacionalismo musical no Brasil.

O autor também critica o ensino tradicional de música, porque ao usar métodos de Czerny ou Schmolz,<sup>246</sup> os professores “junto com a técnica e com a teoria desses pedagogos, impõem uma estética musical italiana, alemã ou francesa, no cérebro de seus alunos”.<sup>247</sup>

Depois de esclarecer sua teoria sobre o que seja música brasileira, o autor fornece uma explicação histórica do nacionalismo musical. Este movimento teria se iniciado em 1836 com a apresentação da ópera *A vida pelo Tzar* de Glinka. Esta obra teria, conforme o autor, dado à Europa um “aviso que valia por uma advertência” e ao mundo um “pretexto que valeu por um exemplo”: “a música é fenômeno humano e universal e não teuto-italo-francês”.<sup>248</sup> Depois de citar outros compositores e traçar um panorama dos nacionalismos musicais surgidos em vários países, o autor faz um panorama histórico do nacionalismo musical no Brasil.

Este movimento teria iniciado em 1864 com a *Sertaneja* de Brasília Itiberê e chegou ao seu ápice com Villa-Lobos e Camargo Guarnieri. Esta música erudita era, para o autor, a mais promissora forma de arte surgida desde que o Brasil “se constituiu em nação”. Conforme este conceito, o Brasil era um “país jovem”, em fase de afirmação nacional, portanto os brasileiros não podiam ignorar essa sua própria música. A defesa e o

<sup>243</sup> “A música brasileira e o nacionalismo musical”, op. cit., p. 48.

<sup>244</sup> Idem, p. 49.

<sup>245</sup> “MANIFESTO 1946. Declaração de princípios”. in *Música Viva*, nº 12, jan 1947. Analisado no início deste capítulo.

<sup>246</sup> Autores de livros para o estudo do piano.

<sup>247</sup> Mozart de Araújo, “A música brasileira e o nacionalismo musical”, op. cit., p. 50.

<sup>248</sup> Idem, p. 50.

conhecimento da música nacionalista brasileira era, portanto, uma questão estratégica e de grande importância política. O Brasil tinha que abandonar o hábito de admirar o estrangeiro e desconhecer sua própria cultura. Villa-Lobos e Camargo Guarnieri eram reconhecidos pela crítica internacional, mas ainda muito pouco conhecidos por seu próprio país. Era chegada a hora de – como fizeram e continuavam fazendo Alemanha, França, Rússia, Espanha – o Brasil dar sua contribuição nacional para a música universal.

O texto dessa conferência *A música brasileira e o nacionalismo musical*, proferida por Mozart de Araújo, exerceu grande influência nas idéias musicais de Guerra Peixe. Como ele e Mozart de Araújo já debatiam estes assuntos pelo menos desde 1946, é razoável supor que estas idéias o autor já havia expressado pessoalmente a Guerra Peixe, e que foram elas, muito provavelmente, as responsáveis pela sua virada estética em 1949. Não existem indícios de que Guerra Peixe tenha sido motivado por teorias marxistas a fazer sua inflexão. A própria ligação do compositor com o PCB é muito tênue. Apesar de ser citado por vários autores como comunista, o próprio Guerra Peixe não deixa clara esta identidade de militante. Em sua correspondência, conseguimos identificar uma única menção a uma possível ligação com atividades comunistas, quando comenta o episódio que motivou sua saída de Recife em 1952:

Deixarei o Recife aproximadamente no dia 25 do corrente mês, quando termino o meu contrato. Não posso continuar devido a politicagem praticada pelo policial integralista (nazista à moda da casa) Vicente Fittipaldi – que soube preparar uma complicação terrível devido eu ter conseguido na rádio várias assinaturas para o Apêlo da Paz. O macaco ficou com medo que eu fundasse um conservatório no Recife, como era meu intento, e fundasse também – a pedido dos próprios músicos – uma orquestra de cordas. Daí ... a confusão. Como me enganei com este patife! ...<sup>249</sup>

O “Apelo da Paz” foi uma mobilização dos comunistas contra a guerra da Coréia, que foi percebida na época como ameaça de uma nova guerra mundial. Fazia parte de uma estratégia de passar uma imagem pacífica do movimento comunista, associando a beligerância aos EUA. A afirmação de que teria coletado assinaturas para o movimento, e que isso lhe teria causado problemas com o maestro local Vicente Fittipaldi – outrora seu amigo, é a única referência à militância comunista. Luiz Antonio Giani<sup>250</sup> afirma que o compositor recebeu uma atenção especial do jornal comunista local *Folha do Povo* quando residiu no Recife, e que foi membro do Conselho Consultivo do Movimento Brasileiro dos Partidários da Paz. Esclarece também o episódio das assinaturas no manifesto, que Guerra Peixe coletou. Os nomes dos signatários foram divulgados no jornal comunista sem que o compositor soubesse, fazendo com fossem todos para o fichário da polícia, e deixando Guerra Peixe em má situação com os colegas.

<sup>249</sup> Carta de Guerra Peixe a Curt Lange, 7/11/1952. Acervo Curt Lange.

<sup>250</sup> *As trombetas anunciam o paraíso*, op. cit. pp 188-192.

Este episódio demonstra uma ligação com o partido apenas de simpatizante, ao contrário de Cláudio Santoro que foi filiado ao partido, e participou de diversos congressos internacionais dos comunistas. O texto que Guerra Peixe escreveu sobre dodecafonismo na revista *Fundamentos* (analisado no item 1 deste capítulo) revela que a decisão de abandonar o dodecafonismo em busca de uma linguagem nacional de composição não foi baseado em teorias marxistas. Mesmo porque não haviam textos teóricos marxistas disponíveis nos quais ele pudesse basear qualquer pensamento estético. Assim, pode-se dizer que a ligação com o movimento comunista era um forte incentivo emocional para o abandono da pesquisa estética de vanguarda, mas quem forneceu a base teórica para a reflexão foram os nacionalistas, especialmente Mário de Andrade e Mozart de Araújo.

Durante seu período em Recife, Guerra Peixe foi assunto de uma série de reportagens para a coluna “rádio” do *Jornal do Comércio*, nos meses de julho e agosto de 1950. Para estas reportagens, Guerra Peixe foi entrevistado pelo jornalista Haroldo Miranda, e os fragmentos destas entrevistas que foram publicados nas reportagens nos fornecem um panorama do seu pensamento musical no momento em que ele consolidava sua opção pelo nacionalismo musical baseado no folclore.

Logo no início da série de reportagens o compositor tenta definir a música brasileira. Para isso ele remete a dois textos: *O ensaio sobre a música brasileira* de Mário de Andrade e a conferência *A música brasileira e o nacionalismo musical* de Mozart de Araújo. A definição que Guerra Peixe apresenta é esta:

música brasileira é aquela que surge da fusão de todas as raças que participam da cultura – cultura não no sentido de ilustração ou erudição, mas como expressão de um tempo e de um lugar, expressão de um modo de sentir as coisas, de pensar e de agir. Ora, assim chegaremos a pensar que música brasileira é aquela que possui os elementos que caracterizam o modo pelo qual toda essa gente manifesta os seus anseios, essa música que é necessária a todos (...)<sup>251</sup>

Para Guerra Peixe o reconhecimento europeu não deve servir de referencial para um compositor brasileiro, pois “a crítica destes países não conhece os nossos complicados problemas, não valendo, portanto, a sua opinião sobre nós.” Esta afirmação tem muito valor para o compositor, pois ele recusou um convite de Hermann Scherchen para morar e estudar na Europa, preferindo ir para Recife pesquisar o folclore local. A decisão do compositor foi exatamente motivada por este conceito de que não se deve valorizar excessivamente a opinião da crítica musical européia.

---

<sup>251</sup> Haroldo Miranda. “Guerra Peixe, sua vida e sua música. A projeção de autores nacionais no estrangeiro não deve servir de engano para nós.” In *Jornal do Comércio*, Recife, 9/7/1950.

Guerra Peixe considera que os compositores que compõem com maior segurança técnica e estética são a nova geração de dodecafonistas, mas o “valor nacional” de suas obras é “quase nulo”, semelhante ao italianismo de Carlos Gomes:

No tempo de Carlos Gomes isto se justificava, porém – pois ainda não possuíamos música popular com características tão fortes como se apresenta hoje. Nos dias atuais, entretanto, não se justifica o puro **dodecafonismo** para o Brasil. Adotando-o francamente nos limitaremos a servos da escola centro-européia, a qual me parece ter chegado ao seu fim após vários séculos de predomínio sobre as escolas de todo o mundo.<sup>252</sup>

O compositor afirma que não se deve combater o dodecafonismo. Mesmo não aceitando esta técnica, o compositor reconhece a utilidade desta técnica desde que seja colocado o conteúdo adequado. Para justificar esta defesa da técnica dodecafônica que usou em sua composição, Guerra Peixe afirma que o Brasil está musicalmente atrasado do resto do mundo, exceto os dodecafonistas que seriam os mais atualizados. Esta opinião que Guerra Peixe manifestou em 1950 foi completamente refutada em textos posteriores (entre eles o que analisamos no item 2 deste capítulo), nos quais Guerra Peixe assumiu uma posição de claro repúdio à validade da técnica dodecafônica. Neste momento o compositor ainda tinha uma visão positiva do dodecafonismo: já não o considerava adequado como meio de expressão artística nacional, mas ainda o respeitava como ferramenta técnica muito útil ao desenvolvimento da composição musical no país.

Guerra Peixe repete o conceito formulado por Mozart de Araújo de que não existe música universal, e que a existência de estilos mais ou menos uniformes de composição no passado eram decorrentes do predomínio de certas escolas nacionais, como a italiana, a germânica ou a francesa. Conforme este conceito, o compositor afirma que toda música é sempre nacional, e universaliza-se pela sua qualidade técnica e pela sua capacidade de representar elementos da cultura nacional que são comuns a todas as “raças ou agrupamentos humanos”. O Brasil precisava então se emancipar das outras escolas predominantes e criar a sua própria escola. Para Guerra Peixe já existia há muito tempo um movimento nesse sentido, mas sua realização ainda era incompleta por que o folclore não havia sido devidamente estudado e faltava aos compositores o domínio técnico.

Na próxima reportagem da série, Guerra Peixe cita os compositores que vinham fazendo esta “transposição erudita dos processos populares”: Brasília Itiberê, Alexandre Levi, Alberto Nepomuceno, Luciano Gallet,<sup>253</sup> Lorenzo Fernandez, Francisco Mignone, Radamés Gnattali, Heitor Villa-Lobos e Camargo Guarnieri. A lista coincide com a opinião da crítica

<sup>252</sup> Haroldo Miranda. “Guerra Peixe, sua vida e sua música. A projeção de autores nacionais no estrangeiro não deve servir de engano para nós.” op. cit.

<sup>253</sup> Todos estes já eram falecidos.

nacionalista com exceção de um nome. Radamés Gnattali não era um compositor reconhecido pela crítica nacionalista, por trabalhar no rádio e deixar-se “contaminar pela doença do jazz”, para usar um termo de Vasco Mariz. Mas Guerra Peixe, também arranjador de rádio e compositor de música popular, defende o colega procurando destacar seu trabalho.

Mas a noção de atraso cultural continua permeando a explanação de Guerra Peixe, que afirma que nenhum dos compositores mencionados merece destaque semelhante ao que tiveram o grupo dos cinco na Rússia, Debussy na França ou Manuel de Falla na Espanha. O sintoma deste atraso era que o Brasil não tinha uma “escola” de composição, ficando limitado a atuações individuais, limitadas ao arquivamento do folclore. Faltava aos compositores estudar melhor o folclore, o que eles não faziam por não se darem ao trabalho de viajar pelo país para fazer pesquisas, preferindo estudar pelos livros, cheios de defeitos segundo Guerra Peixe.

Guerra Peixe considera Villa-Lobos o compositor brasileiro mais genuíno, mas afirma que sua obra não resistiria a um “exame mais rigoroso”, porque estava muito ligada à tradição européia do fim do século XIX. Os demais compositores são classificados em dois grupos: os que não tinham boa técnica de composição nem a necessária cultura, e os que tinham boa técnica mas não conseguiam se livrar do academicismo. Para Guerra Peixe o Brasil não tinha nenhum compositor no nível de Hindemith, Prokofiev, Stravinski, Schoenberg ou Bártok.

E tem que ser assim. Pois estes nomes representam sínteses da música de seus países, enquanto nós não podemos sintetizar o que ainda nem conhecemos. Entre nós há é boa vontade, e assim mesmo relativa.<sup>254</sup>

Este pensamento demonstra que faltava no Brasil o trabalho coletivo, a pesquisa básica, a musicologia, para que os compositores pudessem se basear no conhecimento da música do país e usá-la nas suas próprias obras. Guerra Peixe destaca Camargo Guarnieri como o mais completo compositor nacional, e menciona também Radamés Gnattali como um nome ao qual a crítica deveria prestar mais atenção.

Os compositores deveriam sair do Rio e de São Paulo e pesquisar o folclore do nordeste, aonde as tradições ainda se conservavam puras, antes que este folclore fosse posto a perder pela “força corruptora do rádio, disco e cinema americano”. Pela falta de pesquisa folclórica de campo, muitas obras baseavam-se elementos populares distorcidos.

Na reportagem seguinte Guerra Peixe afirma que no Brasil ou a música é considerada inútil, artigo de luxo, ou é tratada como “mercadoria que se vende e revende em repugnante comércio” por empresários, entidades “culturais” (palavra colocada ironicamente entre aspas pelo compositor), editores, proprietários de estações de rádio e fábricas de disco, intérpretes

---

<sup>254</sup> Haroldo Miranda. “Guerra Peixe, sua vida e sua música.” In *Jornal do Comércio*, Recife, 16/7/1950.

de primeira categoria e alguns professores. Mas em outros países o músico “desempenha verdadeiro serviço cultural, amparado pelos poderes públicos”. Nestes países o músico não fica sujeito à instabilidade dos negócios, mantendo um “digno padrão de vida”, podendo continuar os estudos e não necessitando digladiar-se com os colegas numa concorrência “mais que estúpida, prejudicial”. “É que há enorme diferença entre negociar o seu trabalho e ser recompensado”. Para Guerra Peixe, no Brasil o músico gastava muita energia na luta pela sobrevivência, o que levava à falta de estímulo, ao desinteresse pelo estudo e pelo “fazer melhor”. Se o músico brasileiro não conseguia um emprego na Escola Nacional de Música ou na Orquestra do Teatro Municipal (do Rio de Janeiro) ficava condenado a uma situação crônica de subemprego e instabilidade financeira

Esta era a situação de Guerra Peixe e de seus colegas. O compositor não menciona que países seriam estes em que o músico é mais valorizado mas podemos deduzir que entre eles estejam vários países comunistas, onde o investimento em cultura era maior, e os músicos tinham melhores oportunidades de trabalho.

Guerra Peixe afirma que a situação no Brasil vem melhorando, com novas orquestras surgindo de investimentos do Governo Federal e de governos estaduais e municipais. Mas faltavam ainda investimentos maiores que permitissem a efetivação das orquestras. Para Guerra Peixe elas estavam muito limitadas, pela dependência da venda de ingressos, ao repertório consagrado. Assim, ao invés de causarem um efeito culturalmente significativo interpretando obras novas, insistiam em um repertório que se podia facilmente ouvir em gravações, com orquestras e regentes muito melhores. O problema era semelhante nos outros países latino-americanos. A situação era um pouco melhor na Argentina e no México, segundo Guerra Peixe, mas ainda muito aquém do ideal.

A edição de partituras também esbarrava no problema das editoras só se disporem a imprimir música de fácil vendagem. Esta situação era decorrente, para Guerra Peixe, da comodidade dos professores de música que preferiam recomendar aos alunos as peças tradicionais do repertório a esforçar-se para aprender novas obras e divulgar os compositores nacionais. O outro lado do problema estava em que o editor limitava-se às reedições de música do passado, por terem vendagem garantida e não pagarem direitos autorais. Para destacar a deficiência do editor brasileiro Guerra Peixe afirma que os editores europeus sabiam ler partituras, analisando-as e criticando-as melhor que muitos músicos formados no Brasil. Como não sabia música, o editor nacional orientava-se somente pelo lucro imediato.

Na matéria seguinte Guerra Peixe afirma que os jornais não procuram pessoas que entendem de música para exercer a atividade de crítico, mas procuram aquele que “escreve mais bonito”. Aponta como únicas exceções Caldeira Filho em São Paulo e Eurico Nogueira

França no Rio de Janeiro, além de Koellreutter, músico que também se dedicava à crítica. Estes seriam os únicos verdadeiramente conhecedores de música, portanto habilitados ao exercício da crítica. Além disso tinham a virtude de estudar e pesquisar os assuntos por ocasião dos textos que escreviam.

João Caldeira Filho era pianista, com estudos em São Paulo e Paris. Foi professor de música em São Paulo e em 1935 tornou-se o crítico musical do jornal *O Estado de São Paulo*. Foi também autor de vários livros sobre música. Eurico Nogueira França era médico, e pianista. Foi colaborador e redator da *Revista Brasileira de Música*, redator da Rádio MEC e redator e crítico de música do jornal *Correio da Manhã* (1944-1974). Foi autor de vários livros, entre eles os dedicados a Lorenzo Fernandes, Vera Janucópulos e Heitor Villa-Lobos. Guerra Peixe não menciona Andrade Muricy, crítico de música do *Jornal do Comércio* do Rio de Janeiro. Provavelmente havia alguma desavença com ele, ou o desagrado com as opiniões deste crítico, o que o levou a omiti-lo. O que motivava a opinião negativa em relação à crítica era principalmente a pouca atenção recebida pelo compositor e seus colegas do grupo Música Viva, em detrimento dos compositores nacionalistas, que recebiam maior destaque.

Outra falha imperdoável da nossa crítica é... a tendência para a sabotagem... O movimento dodecafonista tem sofrido com esta fraqueza. Chegou-se ao cúmulo, certa vez, do Grupo Música Viva do Rio de Janeiro (que divulga a música contemporânea entre nós) não ter anunciado [sic] nenhum dos seus concertos e conferências... Por vezes, a crítica se manifestava completamente fora do assunto, e, quando respondíamos os jornais não publicavam a resposta, em completo desrespeito à ética profissional e a [sic] honestidade.<sup>255</sup>

Segundo Guerra Peixe, os novos compositores não têm espaço na crítica, por mais destaque que consigam com suas obras. Por outro lado, para compositores já consagrados como Villa-Lobos,

o endeusamento chega às raias do ridículo (...). Se vem um telegrama dos EE. UU., então, completando a política de Boa Vizinhança, os artistas da **panelinha** tem-no publicado em todos os jornais...<sup>256</sup>

Guerra Peixe, ressentido, cita as execuções de sua música ocorridas nos EUA e na Europa, às quais a crítica no Brasil não fazia sequer menção. Para Guerra Peixe, o Brasil é “terra de quem grita mais”. Conforme ele, Villa-Lobos aproveitou disso para se promover: conseguiu um cargo importante e tornou-se “uma espécie de dono da música no Brasil”. É o mais famoso compositor do Brasil, “sem que seja o melhor”, e conseguiu o elogio unânime da musicologia e da crítica no país. Criou em torno de si “um grupo de fanáticos que tem por ele

<sup>255</sup> Haroldo Miranda. “Guerra Peixe, sua vida e sua música. Villa Lobos é uma espécie de dono da música no Brasil. Quem o criticar ou reprovar passará por um traidor da música brasileira.” In *Jornal do Comércio*, Recife, 30/7/1950.

<sup>256</sup> Idem, grifo no original.

uma admiração que ultrapassa os limites do senso comum”. Quem fizer qualquer restrição a uma obra ou atitude sua é considerado “traidor da música brasileira ou invejoso – como se a música nacional tivesse terminado em Villa-Lobos”.<sup>257</sup>

Essas restrições à crítica musical no Brasil e ao sucesso de Villa-Lobos demonstram a disputa por espaço que opunha a geração de nacionalistas já consagrados, que incluía também Francisco Mignone e Camargo Guarnieri, e a nova geração de jovens compositores, principalmente Cláudio Santoro e Guerra Peixe.

Além das restrições aos críticos musicais, Guerra Peixe critica os musicólogos. Pode-se notar que, neste período, o termo musicólogo era compreendido de forma confusa, não exatamente como o termo é compreendido hoje. Conforme o Dicionário de Música de Tomás Borba e Fernando Lopes Graça, musicólogo é o que se dedica à musicologia, que significa “ciência que lida com todos aqueles aspectos da música que se não referem propriamente à execução e à composição, isto é: a investigação histórica, a acústica, a estética, a teoria, a pedagogia, etc.”<sup>258</sup>

Guerra Peixe afirma que Mário de Andrade foi “o único musicólogo digno desse nome no Brasil”. Para isso baseou-se na importância que atribui ao *Ensaio sobre a música brasileira*, além de outros textos que vinham servindo de “orientação, não só aos compositores, mas à musicologia e à crítica brasileira em geral”. Há uma confusão com o termo. Guerra Peixe concebe a importância de Mário de Andrade como musicólogo por escrever textos que serviam de orientação sobre como se deveria compor música brasileira. Mas o musicólogo seria aquele que pesquisasse a teoria, ou a história da música. A atividade de musicólogo é mais corretamente ligada à descoberta, edição e análise de obras musicais, princípios de execução e instrumentos musicais de determinadas épocas, etc. Neste sentido a atividade musicológica ainda havia sido pouco exercida no Brasil.

O termo musicólogo tem para Guerra Peixe, e para seus contemporâneos no Brasil, um sentido muito mais de crítico musical e orientador estético – alguém que reflete sobre os problemas atuais da atividade musical. É com esta idéia em mente que faz o elogio a Mário de Andrade, e menciona também Mozart Araújo, “a única cabeça bem pensante que tenho conhecimento”, mas que ainda havia publicado pouco de suas “acertadíssimas observações”.

Para Guerra Peixe os demais “musicólogos” não “sabiam música”. Eram incapazes de ler uma partitura de orquestra, limitando-se às obras para piano. Quando muito “arranham um instrumento”, não conhecendo questões de estilo e de forma, nem os “problemas que os

<sup>257</sup> O processo de construção desta “hegemonia” de Villa-Lobos no meio musical brasileiro é muito bem documentado por Paulo Renato Guérios no livro *Heitor Villa-Lobos. O caminho sinuoso da predestinação*. Rio de Janeiro: FGV, 2003.

<sup>258</sup> BORBA, Tomás; LOPES GRAÇA, Fernando. *Dicionário de música*. Lisboa: Cosmos, 1958. 2º vol., p. 277

compositores tem que arcar”. Além disso, ficavam sempre repetindo e citando Mário de Andrade.

E a prova está que, diante do **dodecafonismo**, que começou a tomar vulto no Brasil nos últimos anos de Mário de Andrade, (sem que este chegasse a tomar conhecimento com os adeptos dessa corrente no Brasil), diante do **dodecafonismo**, os atuais musicólogos ficam mudos e desconfiados dessa faceta da nossa evolução.<sup>259</sup>

Com esta afirmação Guerra Peixe credita a falta de referencial teórico para criticar o dodecafonismo ao fato de Mário de Andrade não ter escrito sobre o tema – uma vez que os musicólogos, no seu entender, não conseguiam formular sua própria crítica, mas apenas citar Mário de Andrade. A análise dos textos demonstra mesmo que as críticas mais fundamentadas ao dodecafonismo ainda não haviam sido feitas, e quando isso aconteceu, nos anos seguintes, elas partiram dos ex-dodecafonistas: Santoro, Guerra Peixe e Eunice Catunda.

Neste momento, apesar de ter recentemente abandonado a técnica dodecafônica e estar buscando uma linguagem nacional para suas composições, Guerra Peixe continua ressentido pela pouca atenção recebida por suas obras dodecafônicas e pelas de seus colegas.

Contra os folcloristas Guerra Peixe opõe as mesmas críticas feitas aos musicólogos. Afirma que todo mundo se julgava capaz de ser folclorista, porque ninguém fazia pesquisas na fonte. Baseavam-se em textos publicados o que os induzia a diversos erros. Para ilustrar estas acusações, Guerra Peixe comenta que teve um encontro com a professora de folclore da Escola Nacional de Música (não cita o nome), que não conhecia maracatu, xangô, cabocolinhos, frevo, cantores nordestinos ou escolas de samba cariocas. “Podemos assim verificar como se estuda nesse país!”

Esta briga de Guerra Peixe com os demais folcloristas era decorrente da concepção que levou o autor a morar em Recife. Decidiu pesquisar a música nordestina no local de origem, porque considerava deturpadas as gravações a que tinha acesso no Rio de Janeiro. Em geral, os que escreviam sobre o assunto não faziam viagens de pesquisa, limitando-se a pesquisar em publicações, o que comprometia o resultado do trabalho. Com a pesquisa que vinha realizando no Recife, Guerra Peixe procurava diferenciar-se destes musicólogos aos quais criticava.

Sua briga com os musicólogos era devido ao fato de que sua música e a de outros jovens de sua geração, como Cláudio Santoro, não era estudada nem conhecida. Não se publicavam partituras, não se analisavam as obras e dificilmente elas eram executadas. Com

---

<sup>259</sup> Haroldo Miranda. “Guerra Peixe, sua vida e sua música. Quase não se pode afirmar a existência da musicologia no Brasil. Mário de Andrade foi o único musicólogo digno desse nome.” In *Jornal do Comércio*, Recife, 6/8/1950.

isso, os compositores eram condenados a um ostracismo ao qual só escapavam os nomes mais consagrados ou as músicas de sucesso mais fácil.

Nesta mesma reportagem, Guerra Peixe ainda comenta sobre música para cinema, gênero com o qual o compositor vinha trabalhando e tinha novas encomendas. Guerra Peixe afirma que não há música para cinema no Brasil porque não há cinema no Brasil. Refere-se aos problemas estruturais enfrentados pelo setor, que levavam a uma baixa qualidade nas produções. Em decorrência desta situação, a música para cinema era feita de adaptações de músicas de sucesso, trabalhadas por arranjadores sem o necessário domínio técnico. Não se compunham trilhas originais para cinema, o que Guerra Peixe lamenta. Segundo ele, se a qualidade do cinema nacional melhorasse, abrir-se-ia uma ótima oportunidade de trabalho para os compositores. Guerra Peixe afirma que compositores como Radamés Gnattali e Camargo Guarnieri comporiam “músicas esplêndidas” para trilhas sonoras de filmes, caso tivessem oportunidade.

Comentando sobre os concertos no Brasil, Guerra Peixe afirma que são realizados periodicamente concertos sinfônicos, mas poucos concertos de música de câmara e coral. A Orquestra do Teatro Municipal é considerada por Guerra Peixe uma das melhores no Brasil, mas a execução de bailados e óperas atrapalha a programação da orquestra, que, no seu entender, deveria dedicar-se apenas aos concertos sinfônicos. Nos bailados e óperas a orquestra exerce um papel secundário, e tem de trabalhar demais para atender as “exigências impostas pelo interesse comercial dos empresários” que fazem contratos com a prefeitura. Isso acaba prejudicando o nível artístico da orquestra, no entender de Guerra Peixe.

Já a Orquestra Sinfônica Brasileira dedicava-se inteiramente aos concertos sinfônicos. Mas vinha sofrendo com falta de verbas, atraso no pagamento dos músicos e, em decorrência disso, tinha que tocar um repertório mais fácil, que não demandasse muitos ensaios. Por isso a orquestra não conseguia executar “programas cem por cento culturais”, onde se incluísse “obras desconhecidas, mormente modernas”.

Guerra Peixe menciona também a Orquestra Universitária, censurando-a por não apresentar um “programa verdadeiramente cultural”. Na concepção de Guerra Peixe e dos demais integrantes do grupo Música Viva, uma orquestra deveria ser mantida pelo Estado e executar um repertório de alto nível estético, o que significava executar música dos grandes compositores do repertório, mas principalmente música nova. Música nova era tanto a recém-composta como aquelas obras dos grandes mestres ainda pouco apresentadas. A repetição do mesmo repertório consagrado era considerada anti-cultural, pois esvaziava a importância das obras ao negar-lhes o caráter de novidade. Por isso Guerra Peixe afirma sobre a Orquestra Universitária:

Executa muita coisa que nem deveria ser lembrada, ainda que fosse por brincadeira. Pois, sendo um conjunto que não depende da venda de entradas, o seu repertório não precisa ser o standar, para o agrado de todos. Mas sim, o repertório que os seus membros e o público precisam conhecer.<sup>260</sup>

Quem ou que critérios determinam que obras os membros de uma orquestra universitária e o público “precisam conhecer” não fica claro. Subentende-se que seja o repertório defendido e divulgado pelo grupo Música Viva: música de jovens compositores brasileiros e sul-americanos e obras desconhecidas dos grandes compositores europeus, privilegiando as primeiras audições no país.

Guerra Peixe também lamenta a falta de concertos de música de câmara. Nesse tipo de música a situação era mais grave, pois os únicos organismos voltados à sua difusão tinham sido já extintos: a Sociedade Brasileira de Música Sinfônica e de Câmara e a Sociedade de Música de Câmara.

Esta última primava pelo bom gosto de seus programas e divulgação do que nos era desconhecido, inclusive música contemporânea. (...) Desempenharam uma função elevada demais para o gosto corrompido da platéia carioca, que – salvo exceções – prefere o banal ao elevado...<sup>261</sup>

Aqui Guerra Peixe ecoa um ponto de vista geralmente aceito entre músicos e melômanos. Conforme este grau de valoração vem em primeiro lugar a música de câmara, depois música sinfônica e por último balé e ópera. É uma concepção clássica, que deriva do conceito de que a música mais elevada é aquela que não remete a elementos extra-musicais como texto, cenário, figurino – o que explica a desvalorização da ópera e do balé em relação à música sinfônica. Mas a música de câmara é ainda mais considerada, por não utilizar-se dos recursos de massa sonora e colorido orquestral, considerados efeitos para agradar mais facilmente o ouvinte, mas sendo desvios do verdadeiro discurso musical, feito pela trama das notas, pelo jogo harmônico, pela estrutura formal. Os compositores clássicos demonstravam esta mesma escala de valores no tipo de tratamento que davam a suas composições. Mozart, Haydn ou Beethoven são consideravelmente mais complexos e profundos em seus quartetos de cordas do que em suas sinfonias. Enquanto os quartetos são escritos para um público restrito de ouvintes especialistas, as sinfonias usam efeitos de timbre e de massa sonora para atingir um público mais amplo e menos treinado a perceber as nuances de harmonia, da forma ou do contraponto.

Esta concepção vai contra os conceitos pregados por Jdanov em seu discurso na assembléia de compositores. Neste texto (analisado no capítulo II), o dirigente soviético

<sup>260</sup> Haroldo Miranda. “Guerra Peixe, sua vida e sua música. Notável trabalho do maestro Fittipaldi em favor da música sinfônica do Recife.” In *Jornal do Comércio*, Recife, 13/8/1950.

<sup>261</sup> Idem.

repreendeu os compositores famosos do país por dedicarem-se apenas à música sinfônica e comporem poucas óperas.

Os solistas são ainda mais criticados por Guerra Peixe. De modo semelhante às restrições feitas por Mário de Andrade aos virtuosos, Guerra Peixe critica o nível do repertório e a qualidade artística da execução. O virtuose seria mais um desvio do verdadeiro objetivo de um concerto: a compreensão de uma obra musical. O virtuose sobrepõe ao discurso musical seu próprio discurso gestual, valoriza mais a dificuldade da execução instrumental do que as qualidades intrínsecas da composição. Por isso Guerra Peixe afirma que os solistas são malabaristas que se aproveitam da falta de conhecimento da platéia para “deturpar” as peças em interpretações “em que se praticam os maiores cabotinismos ao impulso de emoções estudadas diante do espelho para conseguir o mais completo sucesso comercial”. Este recurso era muito empregado pelos intérpretes estrangeiros, principalmente os norte-americanos ou os que haviam feito grandes estadas nos EUA, conforme Guerra Peixe.

Em outra reportagem da série, Guerra Peixe responde ao jornalista quando começou a compor seriamente. A resposta é muito reveladora, pois Guerra Peixe afirma que foi em 1944. Antes disso compôs obras no Conservatório onde estudava, seguindo “uma tendência mais ou menos entre nacionalismo e classicismo”. Neste ano começou a compor música dodecafônica, jogando fora tudo que havia escrito antes. Sobre esta sua música dodecafônica Guerra Peixe afirma que era considerada “pelos críticos” um grande passo na solução de “problemas típicos desta linguagem”, e que ele havia conseguido uma característica bastante original e pessoal, ao contrário dos compositores que tentavam seguir Schoenberg, conforme afirmara a Koellreutter “um musicólogo alemão, um dos mais entendidos em música contemporânea”. Ainda conforme “outros críticos”, ele havia desenvolvido as possibilidades de fragmentação melódica que se julgava esgotada com a música de Webern.

Mas Guerra Peixe explica porque, apesar do sucesso que sua música dodecafônica vinha obtendo em execuções internacionais, ele resolveu abandonar esta técnica de composição:

O abandono dessa linguagem se verificou em meados de 1949, quando fiz uma visita ao Recife. O dodecafonismo havia penetrado profundamente a minha mentalidade musical e, não obstante a reação para abandoná-lo mais cedo um pouco, só esta mudança súbita de ambiente pôde me dar a necessária energia para conseguir o intento. Aqui no Recife, ao contato com essa gente, ouvindo sua fala, observando seus costumes e sentindo a influência do meio, pude pensar esteticamente da forma que não se consegue numa capital já tão cosmopolitalizada [sic] como o Rio de Janeiro.<sup>262</sup>

---

<sup>262</sup> Haroldo Miranda. “Guerra Peixe, sua vida e sua música. O maracatu ainda não encontrou o seu descobridor na música erudita.” In *Jornal do Comércio*, Recife, 20/8/1950.

Esta fala de Guerra Peixe demonstra como o autor ficou deslumbrado com a cultura popular pernambucana, encontrando nela a resposta para os questionamentos que vinham incomodando o compositor havia alguns anos, quando tentava criar – mesmo dentro da técnica dodecafônica, uma música de características nacionais. O choque cultural provocado pela visita levou o compositor a reavaliar os pressupostos que o motivavam. Guerra Peixe passou a desconsiderar o sucesso obtido junto à crítica estrangeira, e a procurar pautar sua música por uma maior significação no contexto nacional.

Guerra Peixe também afirma:

Outra coisa é que observei que o compositor brasileiro não necessita ainda da técnica dos doze sons. Pois tudo aqui está em começo, tendo o criador nacional uma riqueza folclórica inesgotável para explorar.<sup>263</sup>

Mesmo tendo abandonado a técnica dodecafônica, o compositor não tenta desqualificá-la. Neste momento o compositor considera que o dodecafonismo não é ruim, mas apenas desnecessário – em textos posteriores sua opinião já é diferente. Outro motivo apresentado para o abandono do dodecafonismo é que suas tentativas de inserir “elementos nacionalizantes” nas composições não foram percebidas pelos ouvintes, na medida em que os “fragmentos característicos nacionais” apareciam de forma muito diluída. Guerra Peixe afirma que foi Mozart de Araújo quem o convenceu do “pouco valor nacional” que teriam suas obras, caso não trouxessem o “conteúdo que caracteriza a evolução da música de nossa terra”.

A mudança estética foi mais facilmente realizada, segundo o compositor, devido ao fato de manter-se sempre em contato com a música popular, mesmo durante o período em que compunha música dodecafônica. A esta altura, mesmo decidido a abandonar a técnica dodecafônica, Guerra Peixe ainda não era um crítico contumaz como demonstraria ser em textos posteriores. Isso fica claro quando ele afirma:

Todavia não quero terminar esta parte sem declarar que minha mudança de orientação não me levará a tomar partido contra o dodecafonismo. Considero-o uma linguagem de grandes recursos expressivos. Acho até que os compositores nacionais deviam estudar um pouco este assunto para extrair dele aquilo que lhes pareça melhor. Não devem ignorá-lo, pois é uma das mais sérias correntes de nossa época. E para ser honesto acrescentarei que a liberdade com que tenho enfrentado os problemas de minha música atual devo ao dodecafonismo – linguagem de complexas questões quer de ordem técnica ou estética. Penso também que se deveria adotar nos conservatórios, oficialmente ou não, cursos de música dodecafônica entregues a professores especializados – pois, uma cultura unilateral é perniciosa, acomodar-se ao passado não pode trazer progresso.<sup>264</sup>

<sup>263</sup> Haroldo Miranda. “Guerra Peixe, sua vida e sua música. O maracatu ainda não encontrou o seu descobridor na música erudita.” In *Jornal do Comércio*, Recife, 20/8/1950.

<sup>264</sup> Idem.

Apesar de ter decidido abandoná-la, Guerra Peixe ainda considera a técnica dodecafônica uma ferramenta útil. Ao contrário do que fez com as obras compostas antes de 1944, o compositor não excluiu de seu catálogo as obras dodecafônicas – compostas entre 1944 e 1949. É certo que muitas destas obras já haviam obtido grande divulgação, não podendo ser esquecidas como as anteriores, mas ainda haviam muitas obras inéditas que Guerra Peixe poderia ter excluído do catálogo se quisesse. Guerra Peixe achava que esta técnica não era adequada à música nacional que estava buscando, mas considerava que poderia ser utilizada no ensino da composição, à medida que servia para colocar aos estudantes problemas técnicos e estéticos que o músico moderno precisava enfrentar. No texto publicado posteriormente na revista comunista *Fundamentos* (analisado no item 2 deste capítulo), Guerra Peixe manifestou uma opinião radicalmente contrária ao dodecafonismo, neste ponto estando de acordo com a posição política do Partido Comunista. Caso contrário, seu texto sequer seria publicado naquela revista.

Explicadas as questões que motivaram o abandono do dodecafonismo, Guerra Peixe afirma que passou a buscar o nacionalismo em sua música, para isso aproveitando a “bagagem” técnica adquirida no período dodecafônico. Para tanto procurava utilizar “formas populares que ainda não foram empregadas pelos compositores”, citando o dobrado – que tem “um baixo característico que não existe em música nenhuma do mundo”, o maracatu e o frevo. E afirma:

Aliás, no Rio, e em São Paulo, onde reside a maioria dos compositores nacionais, não se tem bem idéia do que sejam maracatu e frevo. Deste último anda espalhado um certo número de gravações em discos, onde ele está mais ou menos falsificado.<sup>265</sup>

Guerra Peixe repete assim as propostas de Mário de Andrade, que tenta executar: para realizar a verdadeira música brasileira é preciso pesquisar o folclore em seu local de origem, preferencialmente o nordeste – onde Mário coletou a maior parte de seu material etnomusicográfico. Este material folclórico tem de ser estudado e transposto para a linguagem culta, através do conhecimento e da “deformação” da técnica européia, que deve ser adaptada à problemática nacional.

A próxima reportagem da série é mais uma em que aparecem as falas de Guerra Peixe sobre o dodecafonismo. Este texto é uma tentativa de explicar a técnica dodecafônica. Guerra Peixe procura apresentar a questão de forma acessível ao leigo, desviando-se do jargão e das questões propriamente técnicas. Inicia por uma explicação histórica do sistema tonal e sua “evolução” até o atonalismo e o dodecafonismo, que termina por elogiar. A restrição de

---

<sup>265</sup> Haroldo Miranda. “Guerra Peixe, sua vida e sua música. O maracatu ainda não encontrou o seu descobridor na música erudita.” In *Jornal do Comércio*, Recife, 20/8/1950.

Guerra Peixe ao dodecafonismo não é um repúdio ao sistema em si, que reputa ser ainda muito novo e com um promissor futuro devido ao maior número de combinações sonoras que possibilita. A questão é a adequação da técnica dodecafônica para produzir a música que o Brasil necessita naquele momento histórico – que Guerra Peixe está convencido que deve ser uma música “de caráter nacional”.

A explicação de Guerra Peixe sobre o dodecafonismo principia por definir a “música tradicional” como baseada em “certas relações sonoras que se denomina tom”, que tem um “som principal”, chamado tônica, ao qual os demais sons da escala estão subordinados. “Toda a produção musical do passado até nossos dias, desde Bach” está baseada, segundo Guerra Peixe, nestes fundamentos. Este “sistema tonal” atingiu seu ápice no “período clássico, cujo maior representante é Mozart”. Beethoven iniciou uma “face revolucionária na música” ao ampliar os recursos da modulação. Wagner esgotou as possibilidades da música tonal, levando à sua decadência, mas foi Debussy quem deu “o golpe de misericórdia na tonalidade” com sua “vagueza harmônica”. “É a segunda década do século atual que permite a criação das primeiras obras do atonalismo – ou seja música sem centro tonal”.

A partir desta época toma vulto incrível a marcante personalidade de Arnold Schoenberg – a figura mais revolucionária e mais discutida de toda a história da música. Contrariando todos os fundamentos então consagrados, Schoenberg se torna, então, pelo seu gênio excepcional o mais destacado representante da atonalidade.”<sup>266</sup>

Atonalidade foi o termo, inadequado segundo Guerra Peixe, com que a princípio se denominou esta “avançada linguagem dos sons”. O termo “técnica dos doze sons”, mais adequado, surgiu quando “com o avanço das investigações Schoenberg criou uma técnica apropriada para servir de meio de organização formal – de vez que o conceito de harmonia dos séculos passados havia sofrido incalculável crise...” Sinônimo de dodecafonismo, este termo significa que “todos os sons tem igual importância no acorde ou na melodia”.

Guerra Peixe afirma que a técnica dodecafônica é muito simples em seus princípios, e que “já existe um sistema mais ou menos aplicável por todos os compositores dodecafonistas, embora nas mãos deste ou daquele ela sofra grandes variações”.

Os recursos de expressão encontrados no dodecafonismo são bem maiores do que julgam seus adversários. Basta dizer que uma série de doze sons pode dar uma margem de cerca de 3 milhões de acordes – número que, nem por muito boa vontade, não se encontra na música tradicional.<sup>267</sup>

Guerra Peixe não explica o que seja a técnica dodecafônica. Sua afirmação de que ela pode originar um número muito maior de acordes que as técnicas da “música tradicional”

---

<sup>266</sup> Haroldo Miranda. “Guerra Peixe, sua vida e sua música. Dodecafonismo, um novo estilo de criação musical.” In *Jornal do Comércio*, Recife, 27/8/1950.

<sup>267</sup> Idem.

demonstra o quanto o compositor continua valorizando as possibilidades de inovação apresentadas por ela. Sua explicação histórica da passagem do tonalismo ao dodecafonismo demonstra uma grande admiração por Schoenberg. Estas características do texto de Guerra Peixe mostram claramente que a mudança estética por que passava o compositor não era motivada pelo realismo socialista, para o qual era descabido qualquer tipo de elogio à música de vanguarda ou à figura de Schoenberg. Demonstrem também que Guerra Peixe ainda estava inseguro dos novos rumos que vinha tomando em direção ao nacionalismo, que mantinha a crítica aos nacionalistas em vários aspectos, mas que não considerava inválido o dodecafonismo, apenas decidira abandoná-lo por julgar que não era a técnica mais adequada àquele momento histórico.

Estas idéias expressadas pelo compositor em entrevistas, e publicadas em reportagens de um jornal do Recife durante julho e agosto de 1950, não tiveram a grande repercussão que obtinham os textos publicados na imprensa carioca, principalmente de nomes mais consagrados como Camargo Guarnieri, ou Koellreutter. O mesmo pode ser dito da conferência de Mozart de Araújo, proferida em Fortaleza e publicada num jornal local. Estes textos não fizeram parte do grande debate que circulou nas revistas comunistas e nos grandes jornais do Rio de Janeiro e de São Paulo, mas são fontes privilegiadas para reconstituir o pensamento estético de Guerra Peixe, e esclarecer a motivação que levou um compositor que vinha consolidando seu nome como músico de vanguarda a fazer uma inflexão em sua teoria estética e em sua técnica composicional, rumando na direção do nacionalismo folclorista.

Outro texto de Guerra Peixe foi publicado em *O jornal*, este sim de maior impacto. São dois artigos contínuos publicados em setembro de 1951, portanto depois da *Carta Aberta* de Camargo Guarnieri. Estes textos tiveram maior circulação e maior impacto no debate estético que vinha sendo travado.<sup>268</sup>

Este texto é a primeira tentativa pública de Guerra Peixe de livrar-se do seu passado dodecafonista. O compositor já vinha desde 1946 fazendo experiências composicionais nas quais tentava “nacionalizar” seu dodecafonismo. Em 1949 passou a defender a composição nacional baseada na pesquisa folclórica, abandonando a técnica dodecafônica. Mas nos textos publicados em 1950 o compositor ainda não condenava o dodecafonismo, o que passa a ocorrer neste texto e, principalmente, no texto escrito em 1952 para a revista *Fundamentos*.

No primeiro texto da série<sup>269</sup> Guerra Peixe parte de uma postura favorável à *Carta Aberta* de Camargo Guarnieri. Sobre ela Guerra Peixe afirma que foi escrita “na defesa da continuidade do incipiente patrimônio erudito musical brasileiro”, que “explodiu (...) como

<sup>268</sup> Tratam-se dos dois textos intitulados *O dodecafonismo no Brasil*, publicados em *O Jornal*, 2 e 9 de setembro de 1951.

<sup>269</sup> GUERRA PEIXE. “O dodecafonismo no Brasil – I.” in *O Jornal*, 2-9-1951.

uma bomba” no meio artístico provocando “incompreensão”, “interesses disfarçados” e “silêncio de elementos bem situados mas retraídos diante de uma atitude necessariamente corajosa”. Para Guerra Peixe há “exagero” na *Carta aberta* nos conceitos sobre a música dodecafônica, mas a violência do texto foi útil para “chamar a atenção dos interessados para os problemas da música brasileira”.

A opinião de Guerra Peixe sobre a música dodecafônica parte do princípio de que é característica de um período “decadente”. Em suas palavras, é “fruto da especulação estética e do refinamento técnico” para “satisfação de super-requintados gozos mentais da burguesia do Velho Mundo na sua minoria esnobista constituída de masoquistas intelectuais”. Mesmo assim, o dodecafonismo teria seus valores positivos, para Guerra Peixe, por servir a compositores não dodecafonistas no processo de renovação de elementos musicais já muito estereotipados. Mas na América, onde uma escola musical própria ainda estava em formação, o uso exclusivo do dodecafonismo como atitude estética constituía um grande inconveniente.

Para explicar o motivo desta inconveniência Guerra Peixe repete a idéia, já manifestada em outros textos, de inexistência de música universal. Apenas haviam escolas nacionais que assumiram o predomínio mundial da composição musical – sempre baseadas na música popular de sua própria cultura. O compositor tenta explicar o surgimento das escolas nacionais, afirmando que um compositor austríaco contemporâneo saberá dizer de onde tirou os ritmos, as frases melódicas e as maneiras de harmonizar que utiliza em sua música, de maneira que sua obra soa vienense e não será sentida da mesma forma por outros povos. Mas, para chegar a este nível, o compositor austríaco foi precedido por gerações que pesquisaram “a música popular de sua terra a fim de firmar os alicerces que serviriam de base à sua produção”. Estas gerações anteriores, conforme Guerra Peixe, acabaram ficando esquecidas, enquanto aqueles que puderam usufruir da experiência anterior em condições mais favoráveis tornaram-se “marcos importantes e, mesmo sem exagero gênios”. Assim sendo, “os compositores ao encontrarem formada a escola não necessitaram ser nacionalistas, porque nas novas condições foram, e ainda o são, essencialmente nacionais”.

Um país moderno e culturalmente “nivelado” como a Áustria, perde, segundo Guerra Peixe, a “vitalidade folclórica”. Por isso os compositores vienenses, seguros de “sua apreciável herança cultural”, passaram a realizar “especulações de ordem estética”, chegando à conclusão que o sistema tonal estava esgotado. Depois de passarem pela “anarquia sonora” (o período conhecido como atonalismo livre ocorrido principalmente na década de 1910) chegaram à nova técnica que ficou conhecida como dodecafonismo ou “técnica dos doze sons”. Esta técnica, criada por Schoenberg, justificava-se através de uma mudança na concepção da música, “deformando” os conceitos até então aceitos.

Para Guerra Peixe o dodecafonismo oferecia uma boa oportunidade para o compositor tornar-se moderno, mas deixava-o preso em “buscas de laboratório”, “isolado do mundo”. Por um lado o dodecafonismo estimulava os compositores a pensar sobre várias questões inovadoras, por outro lado, impedia compositores de um país “sem escola firmada” como o Brasil de “cooperarem na concretização de uma obra nacionalizante”. No Brasil a técnica dodecafônica seria um recurso importado, inadequado à problemática da cultura local, e o seu uso demonstrava uma atitude “subalterna” do compositor. Conforme estes conceitos, o uso de uma técnica composicional europeia de vanguarda era compreendida como uma capitulação diante do imperialismo, conceito tão central no pensamento dos anos 1950.

Além disso, o dodecafonismo punha o problema da dificuldade de comunicação com o público, por fugir das fórmulas que tornavam a música compreensível para o ouvinte comum. Guerra Peixe afirma que um compositor austríaco, alemão, francês ou italiano podia manter sua personalidade compondo música dodecafônica devido à forte tradição cultural que o embasava. Mas o mesmo não acontecia com os países americanos, nos quais a falta de tradição erudita tornava problemática a adoção das “experiências contemporâneas”. No Brasil, Guerra Peixe justifica a repetição de fórmulas prontas pelos compositores nacionalistas afirmando que o mesmo ocorria entre os compositores dodecafônicos de todos os países. Segundo ele os dodecafonistas não podiam julgar a música composta com base no folclore local, que eles não conheciam e não estudavam.

Continuando no segundo artigo,<sup>270</sup> Guerra Peixe afirma que os dodecafonistas cometem outro engano quando julgam os “valores nativos” do Brasil segundo a referência europeia, o que significava ver “por detrás das lentes escuras dos europeus – lentes para vistas cansadas e de direção unilateral”. Guerra Peixe compara o uso do dodecafonismo ao italianismo de Carlos Gomes – como já fizera nos textos do *Jornal do Comércio*.

O compositor confessa os “erros” do seu passado recente, quando tentou produzir uma música dodecafônica brasileira. Agora ele afirma perceber que a música brasileira não pode surgir senão através da pesquisa do folclore musical do país. Ao compositor que julga fazer música nacional usando o dodecafonismo (“um pseudo-nacionalismo, aliás, em má hora iniciado, no Brasil pelo autor deste escrito”), Guerra Peixe afirma faltar uma “condição especial de ‘caráter’”. Senão seriam brasileiras algumas obras de Milhaud, Respighi, Gottschalk e Weber, nas quais estes compositores estrangeiros usaram “motivos rítmicos” e “constâncias” da música popular brasileira. Também o fato de ser cidadão brasileiro não

---

<sup>270</sup> GUERRA PEIXE. “O dodecafonismo no Brasil – II.” in *O Jornal*, 9-9-1951.

garantia ao compositor fazer música brasileira – que não podia ser decorrente de uma fatalidade, mas tinha de ser resultado de muita pesquisa.

Guerra Peixe cita como exemplo positivo o compositor Béla Bartók por ter aproveitado as melhores sugestões do dodecafonismo para criar uma “obra nacional de valor universal” baseada no folclore musical húngaro. E afirma que os dodecafonistas brasileiros deveriam parar de se queixar (como ele mesmo fizera em vários textos da série para o *Jornal do Comércio*) do marasmo musical, da deficiência de ensino musical e da falta de divulgação de suas obras. Ao invés, deveriam estudar o folclore musical e tomar como exemplo o “valeroso compositor” Camargo Guarnieri “que reúne a tradição clássica, a experiência contemporânea e a manifestação de uma cultura original”. Recomenda também aos dodecafonistas, segundo ele num “beco sem saída”, a leitura de Gilberto Freyre, em cuja obra encontrariam “um magnífico e inteligente esforço no sentido de dar a conhecer ao Brasil a forma pela qual um número de coisas se processa nesta terra”.

Guerra Peixe afirma que os dodecafonistas estavam limitados à condição de “subschoenbergues”, tornando-se imitadores comodistas de uma escola estrangeira, ao invés de enfrentar os problemas da criação da música nacional. Por isso termina o texto com um puxão de orelha:

... que apliquem os seus talentos em favor da música nacional desenvolvendo as suas tendências psicológicas como bem entenderem. Contanto que se libertem dessa condição de copiadores do que está feito, evitando camuflar num ‘modernismo’ enganador o que é prejudicial para suas mentes. Que saibam reconhecer, na sua linguagem musical, o negativismo da sua incoerência rítmica, da não identificação da altura escalar, da não fixação da harmonia, da diluição da forma em fragmentos microscópicos, da eliminação de perceptíveis contrastes sonoros, da exclusão das conquistas da expressão instrumental e do menosprezo à herança social do país. Em síntese: que saibam reconhecer todos estes valores negativos que impedem o ouvinte de sentir aqueles humanos e universais pontos de apoio para o ouvido, necessários à obra de arte, que impedem à memória do auditor notar reações psicologicamente reconhecíveis como fatores de comunicação e de nacionalidade.<sup>271</sup>

Conforme estas afirmações, Guerra Peixe acreditava que o dodecafonismo deixou de representar o ideal de renovação que ele buscava quando adotou a técnica em 1944. Agora o seu uso passava a ser associado à idéia de imitação, e não de criatividade. Do mesmo modo que a escola nacionalista era criticada por Guerra Peixe, nos anos 1940, pelo seu uso repetitivo de citações de músicas folclóricas, agora o dodecafonismo passava a ser associado a este caráter burocrático e não-criativo. Mas com um agravante: a dificuldade de comunicação com o público causada por esta técnica. Este pensamento justifica a opção de Guerra Peixe por pesquisar o folclore pernambucano em busca de um novo nacionalismo. Guerra Peixe continuava insatisfeito com a música nacionalista existente, mas já não encontrava a saída no

<sup>271</sup> GUERRA PEIXE. “O dodecafonismo no Brasil – II.” Op. cit.

dodecafonismo. Almejava produzir um novo estilo baseado no folclore, mas que se mantivesse dentro de seus ideais de inovação e criatividade.

Esta sua decisão por um novo pensamento musical, em busca de uma nova expressão musical nacional colocou Guerra Peixe em melhor situação diante da crítica musical. Um autor que já se destacava na musicologia brasileira – Vasco Mariz, publicou um texto sobre Guerra Peixe em 1952.<sup>272</sup> Este texto demonstra a nova posição que Guerra Peixe passava a assumir no meio musical com sua decisão de abandonar o dodecafonismo e adotar um nacionalismo folclorista.

Vasco Mariz elogia qualidades que vê em Guerra Peixe: o lirismo e o domínio técnico. Para o autor este domínio técnico tinha sido desenvolvido pelo autor durante seu trabalho como arranjador de rádio, fazendo “orquestrações de toda espécie sem, todavia, deixar-se contagiar pela doença do jazz”. O texto traz uma classificação da obra de Guerra Peixe em 4 “fases”. Nesta classificação o autor emite opiniões que demonstram sua intenção de criticar o dodecafonismo. O chamado período dodecafônico é desvalorizado por Mariz, que afirma que “este estágio não poderia prolongar-se por mais de dois anos e só produziu o **Noneto** como obra importante”.

Depois desta fase dodecafônica Vasco Mariz menciona uma fase em que o compositor procurou mesclar ao dodecafonismo uma expressão nacional. Conforme Vasco Mariz, a partir de 1945, “não mais podendo afogar o temperamento e a inspiração”, Guerra Peixe “procura um compromisso entre os ensinamentos de Koellreutter e as constâncias nacionais que lhe brotavam do estro”. Como se o uso da técnica dodecafônica pudesse “afogar o temperamento e a inspiração” de algum compositor. Na verdade a busca de Guerra Peixe pelas “constâncias nacionais” não lhe “brotou do estro” mas resultou de uma busca intencional e de uma pesquisa do material popular, com o qual pretendia dar uma marca mais nacionalista à sua música. O autor afirma que neste período estão as obras “mais conhecidas e apreciadas que lhe granjearam lugar invejável entre a nova geração musical brasileira”, citando: *Sinfonia n° 1*, *Quarteto n° 1* para cordas, *Miniaturas* para piano e *Trio de sopros*. A fase “atual” de Guerra Peixe era nacionalista, mas suas novas obras ainda não tinham sido divulgadas em concertos no Rio de Janeiro ou em São Paulo.

Vasco Mariz considera que o grupo Música Viva causou sensação no meio musical que “ansiava por uma renovação dos métodos de aproveitamento do folclore pátrio”. Santoro e Guerra Peixe teriam se tornado conhecidos pela “posição de combate que assumiram”, e sua obra não despertaria interesse se continuasse a “trilhar a senda aberta por Villa-Lobos e

---

<sup>272</sup> Vasco Mariz. “César Guerra Peixe”. In *Boletim da Sociedade Brasileira de Autores* n. 10/11, janeiro/abril, 1952.

Camargo Guarnieri”. O sucesso da técnica dodecafônica no Brasil é atribuído ao “brilho pessoal” de Koellreutter, “cuja cultura, inteligência e capacidade de trabalho” teriam impressionado os jovens e ingênuos compositores. Para o autor, Koellreutter era “o líder espiritual, o teórico do grupo, a cabeça pensante e orientadora que desbravava a literatura por vezes inextrincável que vinha da Europa”.

Apesar de simpatizar com a renovação proposta pelo grupo Música Viva, o autor afirma que era “forçado” a “tomar a ofensiva” contra o dodecafonismo – “aquela curiosa novidade que ora está se transformando em perigoso esterilizador do talento musical brasileiro”. Os ensinamentos de Koellreutter, que no passado “honravam o Brasil pelo arejamento que nos trazia à cultura musical”, agora “ameaçam a própria estrutura da arte brasileira”. O autor afirma que “estas palavras se destinam aos incautos”, porque “verdadeiros artistas” não podiam ficar muito tempo usando o “joguinho dodecafônico”. Por isso Guerra Peixe e Santoro já teriam abandonado o dodecafonismo muito antes da *Carta Aberta*.

Para Mariz, os únicos compositores que continuavam a defender o dodecafonismo eram Edino Krieger e Roberto Schnorrenberg. Estes alunos de Koellreutter continuavam dodecafônicos porque não eram tão legítimos da “raça” brasileira. Sua origem germânica os predisponha aos ensinamentos “daninhos” do “professor alemão”, que difundia os “ensinamentos do compositor austríaco”. Vasco Mariz insiste na inadequação de uma técnica oriunda da cultura germânica ao meio brasileiro. O “cerebralismo” germânico não seria adequado à “quente terra” brasileira e latino-americana, onde seria meramente uma “flor de estufa”. O autor apela aos jovens compositores que não sigam por este caminho, e a Koellreutter que dedique seu talento a melhores causas.

Para terminar o artigo, Vasco Mariz elogia o trabalho que Guerra Peixe vem realizando no Recife, classificando-o de compositor “novi-nacionalista”. Destaca sua disposição de pesquisar *in loco* o folclore rural, muito mais rico e menos estudado que o urbano, no seu entender. Lá o compositor estaria procurando “nova expressão para a arte musical brasileira, não por exercícios cerebrinos de inspiração estrangeira e sim pela descoberta de outros filões na inesgotável mina folclórica que é o Brasil”. Lá Guerra Peixe estava também “criando escola”, realizando uma “depuração da ganga jazzificadora” nas emissoras de rádio e recuperando as características autênticas da música popular – que vinham sendo esquecidas.

Guerra Peixe costumava escrever sobre suas obras a vários interlocutores, procurando esclarecer seu pensamento musical. Isto foi feito por ele em vários documentos existentes nos arquivos, e também em sua correspondência. Em uma carta a Curt Lange o compositor anexou um manuscrito com explicações de seu pensamento musical e exemplos das suas

obras.<sup>273</sup> Guerra Peixe afirma que estava enviando este texto para que seu interlocutor publicasse as informações num texto sobre ele. Com isso Guerra Peixe pretendia direcionar a visão que era produzida sobre ele. Isto é o que acontece neste artigo de Vasco Mariz. O texto traz informações curriculares muito precisas, que só podem ter sido fornecidas pelo autor, bem como explicações sobre as obras que coincidem com outros textos de Guerra Peixe. Para Vasco Mariz, a prática de publicar um texto sobre determinado autor baseando-se em informações fornecidas pelo próprio era considerada normal. Por isso o texto de Vasco Mariz assume falas do próprio Guerra Peixe no que deveria ser um estudo isento sobre o compositor.

Para Vasco Mariz, Guerra Peixe era um exemplo para a nova geração de compositores. Tanto ele como Santoro já haviam abandonado o dodecafonismo, mas Santoro não era um bom exemplo, “barateado por objetivos políticos incompatíveis com a verdadeira arte”. Por isso, a responsabilidade de representar a música brasileira na nova geração ficava para Guerra Peixe.

Este texto demonstra uma nova visão da crítica sobre Guerra Peixe. A partir deste momento, os livros de história da música no Brasil passariam a dar a Guerra Peixe uma posição central ao lado de Camargo Guarnieri, Francisco Mignone e Cláudio Santoro, como os principais compositores brasileiros depois de Villa-Lobos. Esta visão favorável só foi possível graças à adoção do nacionalismo musical por Guerra Peixe.

Começando com a crítica musical de Mário Andrade nos anos 1920 e atingindo a culminância com o debate em torno da *Carta aberta* de Camargo Guarnieri, a música de concerto ocupou um espaço de grande destaque no debate de idéias no Brasil. Nunca antes, nem depois os compositores tiveram tanto espaço nem a estética musical consumiu tanto esforço intelectual no debate público no Brasil.<sup>274</sup>

Os textos analisados demonstram a riqueza do debate, que não encontra explicações tão simples. Alguns autores defendem que o realismo socialista foi imposto por Moscou, motivando as mudanças ocorridas no meio musical brasileiro.<sup>275</sup> Outros afirmam que o embate se deu entre o nacionalismo de Mário de Andrade e o modernismo de Koellreutter, dando a entender que a *Carta aberta* de Guarnieri é que provocou a grande mudança em Santoro e Guerra Peixe.<sup>276</sup>

---

<sup>273</sup> Carta de 24/3/1947 a Curt Lange. Acervo Curt Lange. O manuscrito é intitulado “UMA PARTE DOS MEUS CONCEITOS ESTÉTICOS, EM 24 DE MARÇO DE 1947.” e está transcrito nos anexos.

<sup>274</sup> Nos anos 1960 e 1970 esta importância passaria para a canção popular, quando a composição musical voltaria a ser discutida nos termos do engajamento político e do nacionalismo.

<sup>275</sup> Esta é a opinião de autores como Denis de Moraes (*O imaginário vigiado*, op. cit.) e Antonio Rubim (*Partido comunista, cultura e política cultural*, op. cit.).

<sup>276</sup> Esta interpretação é oferecida por Vasco Mariz em seu livro *História da música no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

Há a opinião de que a relação dos compositores brasileiros com a doutrina do realismo socialista não foi de simples sujeição, mas que ele foi re-elaborado no Brasil, adaptado às condições do país, combinando a influência do movimento comunista mundial com o nacionalismo musical já existente no país.<sup>277</sup>

Mas ocorreu a interseção entre várias linhas de pensamento, que fizeram com que cada debatedor observasse a questão político-estética sob ângulos diferentes. O que estava em discussão em todos estes artigos escritos pelos jovens compositores era qual o verdadeiro sentido de ser moderno no Brasil de então.

Para Koellreutter o importante era o progresso da técnica de composição e a reestruturação do sistema de produção e distribuição da música. Para seus antigos alunos e agora adversários políticos, a criação de uma linguagem brasileira de composição baseada no folclore. Para Koellreutter, o meio musical deveria ser profundamente alterado para possibilitar a sobrevivência da música como expressão cultural. Para Santoro e Guerra Peixe, a composição musical serviria a uma profunda transformação do país, criando uma cultura nacional autônoma.

Todos concordam no combate ao individualismo e à idéia de “arte pela arte”, e na defesa da preocupação social no processo de criação. Para Koellreutter “arte dirigida” se faz com o controle social através da crítica, com a presença do Estado na distribuição do produto musical, e inclui a modernização da linguagem composicional. Para Santoro, “arte progressista” se faz com o controle do partido comunista sobre o conteúdo da obra. As técnicas modernas precisam ser banidas por causa da complexidade e da incomunicabilidade. Para Guerra Peixe e Eunice Catunda o dodecafonismo era inútil pela sua ligação com a classe “decadente” (burguesia) e pela impossibilidade de ser utilizado na criação da verdadeira música nacional.

Koellreutter defende uma concepção de socialismo mais humanista, internacionalista e democrática, vacinado pela experiência autoritária do nazismo. Sua concepção é provavelmente influenciada pelo marxismo europeu, pouco divulgado no Brasil. As idéias de Santoro são fruto do marxismo soviético, no momento em que se impõe como doutrina aos PC's do mundo todo. A urgência e a iminência da Revolução levava os compositores a minimizar os riscos do autoritarismo. Na ânsia de transformar o mundo, o jovem compositor dispunha a sujeitar-se ao controle do partido, na medida em que isto era também recompensado com reconhecimento imediato no campo socialista.

É interessante observar contra quem foram escritos os artigos que combatem o dodecafonismo, uma vez que Cláudio Santoro, Guerra Peixe e Eunice Catunda haviam

---

<sup>277</sup> Esta posição é defendida por Luiz Antonio Giani (*As trombetas anunciam o paraíso*, op. cit.)

abandonado a técnica e agora escreviam artigos contra ela. O único a continuar defendendo suas posições anteriores era Koellreutter, mais por princípios (liberdade de expressão artística, pesquisa estética, etc.) do que por apego ao dodecafonismo especificamente, uma vez que ele próprio não fora o principal defensor ou utilizador do dodecafonismo.

Por que o debate ocupou tanto espaço em revistas do PCB? Havia uma forte coincidência de objetivos entre os compositores progressistas e a política oficial do partido, que pretendia instrumentalizar a música e as artes como frentes da luta revolucionária. Por outro lado o PCB era o veículo mais apropriado para um pequeno grupo de compositores, instrumentistas, professores e críticos, ligados ao campo estrito da música erudita buscarem as soluções para a crise que os afligia, principalmente aqueles que se preocupavam com a defesa da cultura nacional.

O radicalismo político dos textos tardios de Mário de Andrade problematiza a interpretação da corrente historiográfica tradicional, que o vê como líder da corrente nacionalista de composição musical. Nossa análise da *Carta aberta* de Guarnieri demonstrou o quanto ela está política e ideologicamente longe dos ideais de Mário de Andrade. Não se pode ignorar sua simpatia pela sociedade e pela música soviética, e as fortes críticas contra o Estado Novo e sua política cultural, bem como ao próprio comodismo dos adeptos do nacionalismo folclorista que preferiam citar músicas do folclore, e incluí-lo como elemento exótico em suas composições.

Por fim, todo este debate estético e político em torno da música no Brasil, ao mesmo tempo em que vem sendo cada vez mais estudado, ainda apresenta um campo de grandes possibilidades para a pesquisa: a análise das obras musicais. Os trabalhos que abordam a música deste período concentram-se no debate estético manifestado em textos escritos. Falta observar como as opiniões dos compositores encontram relação com sua produção musical. Este é o assunto do próximo capítulo, onde analisamos a produção de Guerra Peixe, inserida neste contexto conflituoso.

O compositor Guerra Peixe tornou-se um compositor muito importante na história da música no Brasil. Entrou no grupo Música Viva no momento em que este grupo se definia por uma posição de vanguarda, perdendo seus colaboradores mais tradicionais. Consolidou sua posição como compositor inovador durante o período em que usou a técnica dodecafônica. Em 1949, influenciado pelo clima da guerra fria e aparentemente seguindo as determinações do realismo socialista, Guerra Peixe abandonou o dodecafonismo, mas o fez baseado em textos teóricos de personalidades do nacionalismo. Principalmente Mário de Andrade e Mozart de Araújo, que produziram a mais coerente argumentação, na qual Guerra Peixe passou a basear seu pensamento musical

Com essa mudança estética Guerra Peixe provocou alterações no campo do nacionalismo musical. Passou a situar-se ao lado de Villa-Lobos e Camargo Guarnieri como o principal compositor nacionalista. E deu também um novo exemplo de nacionalismo com suas obras, mantendo um caráter experimental e inovador, e buscando nas características musicais do folclore nordestino a coerência interna que até então ele havia encontrado no sistema dodecafônico.

## IV.1. GUERRA PEIXE COMPOSITOR DE VANGUARDA (1944-1947)

Ao longo das décadas de 1920 e 1930, um grupo de compositores, críticos e musicólogos lutou pela consagração do ideal nacionalista. No início da década de 1940 os espaços existentes para a música de concerto estavam divididos entre a música européia e a música nacionalista. Os professores, regentes e críticos tradicionais continuavam a ocupar seus espaços no ensino, na imprensa e no mundo dos concertos, defendendo a tradição musical européia. Por outro lado, a geração nacionalista consolidou-se e galgou postos oficiais após a Revolução de 1930.

Guerra Peixe era, no início dos anos 1940, um jovem estudante de composição. Para os novos compositores que iniciavam suas atividades neste período, as oportunidades de trabalho eram poucas, e estavam ocupados por estas duas gerações – uma mais antiga e tradicional ligada à música européia e outra mais recentemente estabelecida mas já confirmando uma forte tradição nacionalista. Na crítica e na musicologia dois nomes dominavam o cenário da época: Luiz Heitor, diretor da *Revista Brasileira de Música*, responsável pela seção de música da revista *Cultura Política*, catedrático da Escola Nacional de Música, principal estudioso da música brasileira, com diversas publicações no Brasil e no exterior; Andrade Muricy, crítico de música do *Jornal do Comércio*, posto que passou a ocupar em substituição a Oscar Guanabara (tradicional defensor da música européia que se tornou famoso por espezinhar Villa-Lobos).

Entre os compositores, o representante por excelência da música brasileira era Villa-Lobos. Ele era o responsável por todo o projeto nacional de educação musical nas escolas, era o compositor mais conhecido no país e o único com carreira internacional consolidada. Outros compositores mais jovens já haviam se afirmado, com o apoio da crítica de Mário de Andrade, como os grandes nomes da composição depois de Villa-Lobos: Camargo Guarnieri e Francisco Mignone. Outro compositor que se tornou um nome oficial, recebendo amplo apoio do Estado Novo foi Lorenzo Fernandes, que também fundou e dirigiu o importante Conservatório Brasileiro de Música, no Rio de Janeiro.

Para jovens músicos como Koellreutter, Cláudio Santoro, Guerra Peixe, a opção existente era criar novos espaços. Foi o que o grupo Música Viva tentou fazer desde o início. No primeiro momento Koellreutter – que teve a iniciativa de fundar o grupo, procurou o apoio das figuras tradicionais do meio musical, como Luiz Heitor, que foi colaborador do *Boletim*

*Música Viva* e integrante do grupo desde o início em 1939. Ao mesmo tempo, procurava criar um espaço para o que chamava “música nova” – músicas recém compostas ou músicas inéditas de qualquer época histórica. Koellreutter consolidou sua carreira musical primeiro como flautista, tocando nos concertos promovidos pelo grupo.

Num segundo momento, Koellreutter assumiu uma posição mais radical, à medida em passou a contar com o apoio de talentosos e promissores alunos: Cláudio Santoro e Guerra Peixe. Por volta de 1944 saíram do grupo *Música Viva* as figuras mais tradicionais, e o grupo foi-se consolidando como um grupo da nova geração, e assumindo uma postura radical em defesa da modernidade musical em confronto com o nacionalismo musical, que era então a ideologia estética dominante.

Guerra Peixe ganhava a vida como violinista de orquestras ligeiras, tocando em bailes, cafés e cinemas, e trabalhava também como orquestrador música popular no rádio. Tinha se formado em composição no Conservatório Brasileiro de Música, onde aprendeu as técnicas acadêmicas tradicionais de composição. As técnicas aprendidas no Conservatório foram aquelas sistematizadas pelos compositores acadêmicos europeus do final do século XIX, nos Conservatórios franceses, e não possibilitavam expressar a inquietação modernizante de vários compositores do século XIX, muito menos do século XX. Assim, Guerra Peixe encontrou em Koellreutter a oportunidade de adquirir uma formação mais atualizada, estudando técnicas que lhe permitiriam romper com os processos tradicionais de composição, como já vinham fazendo os compositores europeus de vanguarda.

Guerra Peixe formou-se com destaque no conservatório, e já podia ser reconhecido como um compositor talentoso. Tinha várias composições de alto nível antes de estudar com Koellreutter, como podemos perceber pelas partituras que restaram de suas obras anteriores a 1944. Tinha também um notável domínio do ofício da orquestração. Mas o trabalho com a música popular, que fazia no rádio ou nas orquestras de salão não seria adequado para consagrá-lo como compositor. Para isso teria de escrever música “séria” (para um usar um termo do próprio Guerra Peixe). Esta música “séria” era música de concerto, música artística – música para contemplação estética e não para consumo imediato.

Mas na composição erudita, Guerra Peixe teria poucas chances de se consolidar no meio dos já consagrados compositores nacionalistas, que eram ciosos por conservar os espaços que já ocupavam, procurando evitar a ascensão de jovens que pudessem ofuscar seu brilho. Assim, após algumas tentativas, tendo inclusive algumas obras publicadas, Guerra Peixe decidiu mudar seu estilo. Ao estudar com Koellreutter, em 1944, renegou as obras anteriores e passou a adotar um estilo mais radical de vanguarda.

Esta opção por uma música que soasse mais radicalmente moderna, servia como confronto com a geração nacionalista, ao mesmo tempo em que era um trabalho pioneiro no Brasil, abrindo o campo ainda virgem da composição de vanguarda. Compondo música de vanguarda os jovens Santoro e Guerra Peixe conseguiram atrair as atenções do meio musical e artístico. Tanto daqueles que defendiam e apreciavam a música de vanguarda e consideravam a inovação estética como um valor positivo, como daqueles que acreditavam que a vanguarda musical era incompatível com a necessidade de criar uma música erudita nacional. Os primeiros olharam para os jovens do grupo Música Viva com uma opinião favorável. Já os nacionalistas voltaram sua atenção para combatê-los, e ao que elegeram como vilão da música no Brasil: o sistema dodecafônico de composição.

Ser compositor de vanguarda era a melhor maneira de um jovem músico ser notado no Brasil do início dos anos 1940. Não que isso fosse uma estratégia consciente: os jovens realmente interessavam-se por técnicas de vanguarda, o que era também muito condizente com o processo de modernização aguda que o país vinha passando. Por outro lado, o aspecto conservador e autoritário assumido pelo Estado Novo era percebido de modo diferente pela geração mais jovem. Para os nacionalistas dos anos 1920 e 1930 o regime Vargas era percebido como progressista e modernizador. A via autoritária era entendida como um mal necessário, como a única maneira de superar o atraso político e cultural representado pela política dos governadores, pelo voto de cabresto, pelo coronelismo, pelo predomínio da ópera italiana e do sinfonismo francês, pelo conservadorismo do sistema de ensino musical.<sup>278</sup>

Já para a nova geração o Estado Novo era a censura, a perseguição à cultura popular. Pode-se notar na correspondência de Guerra Peixe o uso da palavra “policial” como um termo pejorativo, que usou, por exemplo, para criticar Koellreutter em 1954 e Vicente Fittipaldi em 1952. Na mesma carta em que usa o termo “policial” para depreciar o maestro Vicente Fittipaldi, também acusa-o de ser integralista. Em carta de 1947, comentando sobre o episódio da publicação do *Boletim Latino-americano de Música*, cuja publicação estava em risco de ser cancelada por não elogiar devidamente Villa-Lobos e Lorenzo Fernandes, e por afirmar que estes compositores foram beneficiados pelo Estado Novo, Guerra Peixe demonstra sua visão crítica do processo de abertura democrática, dando a entender que o autoritarismo do Estado Novo continuava no governo Dutra.

Além desta visão negativa do regime Vargas, para os jovens compositores o Estado Novo era também o regime que havia beneficiado indevidamente alguns compositores, fechando espaço para outros. Por isso Guerra Peixe, ressentido, usa em suas cartas termos

---

<sup>278</sup> Esta visão do regime autoritário como progressista é demonstrada por Boris Fausto em seu livro *O pensamento nacionalista autoritário*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

como “famigerado Villa-Lobos”, “panelinha Villa-Siqueira”, “Villa-Lobos-Virgulino-Lampião”, “a besta quadrada Laura de Figueiredo, do Conservatório do Lorenzo”, entre outros, demonstrando o quanto a nova geração sentia-se bloqueada no meio musical pela atividade dos músicos consagrados, que contavam com o apoio oficial.

Neste contexto, os jovens compositores tentavam compor músicas dentro de uma estratégia de valorização artística de seus nomes, tentando construir uma carreira bem sucedida de compositor erudito, num país onde o público envolvido com este tipo de música era ainda muito restrito (comparado ao público europeu ou norte-americano, já que em relação à música de consumo veiculada nos novos meios de comunicação a música de concerto é, por definição, de circulação restrita).

Desde que começou a estudar com Koellreutter, Guerra Peixe escreveu obras para pequenos grupos instrumentais: duos, trios, quartetos. Música de câmara era o único tipo de obra que o compositor teria chance de ver executada, pois entraria nos concertos e nas transmissões radiofônicas do grupo Música Viva, executada pelos próprios integrantes do grupo. Por um lado, escrever música de câmara é, do ponto de vista do domínio da técnica composicional, um sinal de *status*. Desde o início do classicismo os compositores reservavam para a música de câmara suas obras mais complexas e bem construídas. Foi o caso de Mozart, de Haydn, de Beethoven, de Brahms, e de outros compositores consagrados da tradição européia. Ópera, música litúrgica, música vocal de um modo geral, eram gêneros para o grande público, obras mais talhadas para o sucesso, e portanto, geralmente, tinham uma escrita menos complexa do ponto de vista das técnicas composicionais. Também a música sinfônica, onde o compositor tinha à disposição grande gama de timbres e de volume sonoro, costumava usar padrões mais simples de harmonia e textura – por destinar-se a um público mais amplo nos teatros.

Já a música de câmara, principalmente os quartetos de cordas, era o refúgio dos compositores, aonde eles podiam mostrar toda sua capacidade técnica na criação de complexas estruturas harmônicas e contrapontísticas. Sem a facilidade de comunicação advinda do uso da voz ou da riqueza de timbres da orquestra, na música de câmara é o jogo com as notas musicais que tem que atrair o ouvinte. Por outro lado o ouvinte de música de câmara é normalmente um ouvinte mais especializado, treinado para perceber as sutis nuances dessa música mais intimista e introspectiva.

A música para piano, por seu lado, era a de mais fácil circulação. O estudo do piano era amplamente difundido também no Brasil, e não seria difícil achar em qualquer lugar pianistas de nível suficiente para executar obras complexas (como o *Desafio op. 1*, de 1941) ou estudantes a quem se poderia dedicar peças mais simples (como a *Suíte Infantil n° 1*, de

1942). A música para piano era a mais tocada, e também a mais editada, inclusive por questões econômicas – é muito mais barato publicar uma partitura de poucas páginas para piano do que as complexas partituras para grupos instrumentais, bem como um concerto de piano demanda um único músico, ao passo que uma sinfonia ou uma ópera...

Quando se tornou aluno de Koellreutter, em 1944, Guerra Peixe já tinha peças publicadas para piano, bem como diversas composições inéditas, incluindo várias obras de câmara (duos e trios para instrumentos variados), um quarteto de cordas, duas suítes para orquestra de cordas e uma sinfonia. As obras foram retiradas de seu catálogo e tiveram sua execução impedida pelo compositor. Ele considerava que elas não ajudavam a criar seu nome artístico da maneira que gostaria, talvez devido à falta de originalidade, que conseguiu encontrar na técnica dodecafônica.

Guerra Peixe também já tinha publicado várias peças de salão (choros, valsas, sambas, etc.) – composições que de modo algum ajudavam a manter o “bom nome” do compositor, que por este motivo evitava citá-las em catálogos e muitas vezes compunha as obras sob pseudônimo. Além disso já era conhecido pelo trabalho como orchestrador de rádio. Nesta época as estações de rádio mantinham orquestras para execução ao vivo de partituras escritas por um arranjador. Este arranjador re-trabalhava uma composição, aproveitando a melodia e a harmonia criadas pelo compositor popular, que geralmente não sabia escrever na partitura, e adaptando para os instrumentos da orquestra acompanharem um cantor. Devido às condições técnicas da época, era uma maneira eficiente de radiodifusão de músicas.

Em uma carta de 15/7/1946 Guerra Peixe conta a seu interlocutor Curt Lange, que havia sido demitido de seu emprego na rádio Tupi, ficando desempregado, no mesmo dia em que foram proibidos os cassinos – “um desastre para a classe musical”. Em carta de 15/11/1946 Guerra Peixe menciona estar trabalhando para a rádio Globo como arranjador contratado. Em 12/2/1947 informa que perdeu seu emprego, pois a rádio Globo decidiu cancelar os programas com orquestra, passando a usar discos. Segundo ele, provavelmente irá trabalhar na rádio Nacional, “a mais importante do Brasil”.<sup>279</sup>

Esses arranjos também não ajudavam a criar um nome respeitado no meio musical. Em vários textos Guerra Peixe comenta o preconceito contra seu trabalho de orchestrador de música popular, demonstrando-se solidário a seu colega Radamés Gnattali também arranjador e vítima do mesmo tipo de preconceito por parte dos músicos estabelecidos no meio erudito.

A composição de música de câmara dodecafônica foi então a maneira de o compositor consolidar seu nome. As obras iam sendo executadas nos concertos e transmissões

---

<sup>279</sup> As cartas mencionadas fazem parte da correspondência enviada por Guerra Peixe a Curt Lange, e estão arquivadas no Acervo Curt Lange/UFMG.

radiofônicas do grupo Música Viva, e o nome do compositor ficava identificado a uma música moderna e extremamente complexa, que lhe valia um inegável status. Para o bem e para o mal, as obras não passaram despercebidas. Além das execuções no Brasil, graças à rede de contatos que o grupo formou, elas eram executadas também em Buenos Aires, Montevideu e Lisboa, além de outros lugares esporadicamente.

Em Buenos Aires as experiências vanguardísticas do grupo Música Viva tinham ressonância com a atividade da *Agrupación Nueva Música*, dirigida por Juan Carlos Paz, que era amigo de Koellreutter e que foi matéria de um dos boletins *Música Viva*. Obras dos compositores brasileiros de vanguarda foram executadas lá pelos colegas argentinos. O mesmo aconteceu em Montevideu, onde residiu o musicólogo Francisco Curt Lange, também imigrante alemão, amigo de Koellreutter e autor de iniciativas como a *Editorial Cooperativa Inter-americana de Compositores*, que publicou várias obras de Guerra Peixe, e o *Boletim Latino-americano de Música*, de circulação continental e que muito contribuiu para a difusão da música de Guerra Peixe e seus colegas. Em Portugal, Guerra Peixe tinha correspondências com o compositor e musicólogo Fernando Lopez-Graça,<sup>280</sup> principal personalidade da música de vanguarda no país, e autor de vários livros que circularam também no Brasil. Graças a este contato músicas de Guerra Peixe foram executadas em Portugal. E havia também o contato de Koellreutter com seu professor, o regente Hermann Scherchen, personalidade destacada no meio musical europeu e especialista em música de vanguarda. Por causa do contato com Koellreutter, Scherchen veio ao Brasil, deu cursos para os jovens do Música Viva e incluiu obras de Guerra Peixe e de seus colegas em seus concertos na Europa.

Em 1971 Guerra Peixe escreveu um catálogo de suas obras.<sup>281</sup> É um documento revelador, pois nele encontramos as obras autorizadas pelo compositor, aquelas que ele havia dado à divulgação pública e que considerava válidas para figurarem no catálogo de um compositor erudito. Deste catálogo foram excluídas as composições de música popular – choros, sambas, música de salão em geral – e os arranjos escritos para transmissões radiofônicas. Tratava-se de uma categoria de músicas que o compositor considerava pessoalmente interessantes, mas que sabia que não lhe dariam, no meio musical, o status almejado de compositor erudito. O catálogo traz então, as obras divididas em três grupos,

---

<sup>280</sup> Este compositor português é uma coincidência histórica muito interessante. Defensor da vanguarda musical desde os anos 1930 em Portugal, era também militante comunista e passou a defender a composição baseada no folclore português nos anos 1950. Conferir a respeito o texto de Teresa Cascardo “Fernando Lopez Graça e os compositores brasileiros: a polémica ‘do dodecafonismo vs. nacionalismo’ entre 1939 e 1954 numa perspectiva comparada.” In *Actas do colóquio Portugal – Brasil uma visão interdisciplinar do século XX*, Coimbra, 2003, pp. 267-284.

<sup>281</sup> GUERRA PEIXE. *Documentação que resume as atividades artísticas de Guerra Peixe até 1971*. Escola de Música da UFMG, 1971. Consiste em um texto datilografado, cujo capítulo VI, páginas 23 a 44, é um catálogo de obras, com informações sobre instrumentação, movimentos, duração e estréia das obras. Parte deste catálogo esta reproduzida nos anexos de nosso trabalho.

conforme o próprio compositor: obras da chamada “fase dodecafônica” (1944-1949), obras da chamada “fase nacionalista” (1949 em diante) e obras da “fase inicial” (até 1944). Estas últimas vem à parte, no final do texto, com a informação de que “hoje estão fora do catálogo”, e avisando que “a execução de quaisquer destas obras é interdita”.

Observando mais profundamente o catálogo, pode-se perceber que o período entre 1944 e 1947 é o período em que Guerra Peixe busca a consagração como compositor erudito de vanguarda, utilizando a técnica dodecafônica. Nestes 4 anos Guerra Peixe apresenta em seu catálogo 41 obras assim distribuídas:

- 1944: 8 obras – 1 piano, 6 música de câmara, 1 orquestra;
- 1945: 6 obras – 2 piano, 4 música de câmara;
- 1946: 7 obras – 1 piano, 1 violão, 3 música de câmara, 2 orquestra;
- 1947: 20 obras – 6 piano, 1 flauta, 2 violino, 6 música de câmara, 5 orquestra;

Em 1944 todas as obras de câmara foram duos (três peças para flauta e clarinete, uma para fagote e piano, uma para violino e piano, uma para flauta e piano). A obra mais longa composta neste ano tem aproximadamente 8 minutos de duração. Todas as obras tem títulos “universais” e abstratos. Ou seja, são títulos que dão um caráter clássico às obras, e que não são descritivos nem quanto a informações extra-musicais – como um texto ou uma história, nem quanto a ritmos de dança ou outros gêneros de música. Os títulos são: *bagatela, sonatina, invenção, sonata, peça, música, instantâneo*. A decisão de compor obras curtas para um ou dois instrumentos aumentava muito as chances das obras serem executadas. Como de fato ocorreu: destas obras, três foram estreadas no mesmo ano e uma no ano seguinte, todas elas música de câmara, executadas em programações do Grupo Música Viva.

No ano de 1945 o catálogo inclui obras para grupos maiores (trio, quarteto, noneto) com instrumentação variada. A obra mais longa tem 10 minutos. Os títulos continuam abstratos (*música, peça, quarteto, noneto, trio, allegretto com moto*). Neste ano, o *Quarteto misto*, foi programado em dois concertos, um no Rio de Janeiro e outro em Buenos Aires, mas não foi executado devido à dificuldade técnica da obra. O *Allegretto com moto* para flauta e piano e o *Trio de cordas* foram estreados no mesmo ano. O *Noneto* foi estreado apenas em 1948 na rádio de Zurique, com regência de Hermann Scherchen. Isto demonstra que as obras escritas para grupos instrumentais um pouco maiores, eram de escrita tão complexa que não haviam grupos no Brasil habilitados a executá-las. Somente na Europa, onde já existiam músicos e regentes com larga experiência em música de vanguarda, era possível estrear obras como o *Noneto* ou o *Quarteto misto*. A mesma dificuldade ocorreu com relação a outras obras dos anos seguintes.

A primeira obra para violão foi composta em 1946: as *Três peças para guitarra*, que posteriormente teve seu nome mudado para *Suíte para violão* – nome com que aparece no catálogo de 1971. Os nomes *violão* e *guitarra* são sinônimos na época, sendo que o termo *guitarra* (*guitar*, *guitarre*) é usado em diversas línguas para designar o instrumento que chamamos violão. A obra, que analisaremos mais adiante, que não teve executantes habilitados até o fim da década de 1960, quando foi gravada por Waltel Branco.

Em carta a Curt Lange, Guerra Peixe afirma que enviou a obra a Dilermando Reis, que o compositor considerava ser “o melhor guitarrista do Brasil”, por que este lhe havia solicitado uma peça para o instrumento. Mas o violonista não conseguia executar a obra, e afirmou que ela não era violonística. Para o padrão técnico atual a peça é de nível médio de dificuldade, podendo ser executada por um estudante de 4º ou 5º ano do instrumento. Guerra Peixe afirma que estudou 8 meses de violão, o suficiente para conhecer o funcionamento do violão, e saber que a peça era exequível.

O resultado, ao instrumento, pode não ser brilhante tão a gosto de certos espalhafatosos intérpretes, mas garanto que as peças são exequíveis, não tenho dúvida. A questão é o guitarrista ter paciência para estudá-las.<sup>282</sup>

Também em 1946 aparece a primeira obra de maior fôlego – a *Sinfonia n° 1*, com 20 minutos de duração. A capacidade de compor obras longas é muito valorizada em um compositor erudito, pois demanda um grande domínio de recursos capazes de manter o equilíbrio composicional da obra e o interesse dos ouvintes. Em 1946, pela primeira vez em um mesmo ano, o catálogo tem duas obras orquestrais, além de uma para banda de metais. Os títulos ainda são abstratos (*peça*, *larghetto*, *miniatura*, *música*, *melopéia*, *duo*), mas a *Suíte em fanfarra* – *entrada*, *cortejo*, *coral* e *apoteose* e as *Três peças para violão* – *ponteio*, *acalanto* e *choro* são as primeiras obra do catálogo do compositor cujos títulos dos movimentos não são apenas indicações de andamento, mas contém informações sobre o caráter extra-musical ou remetem a gêneros de música popular.

O ano de 1947 foi o mais prolífico do compositor, com 20 obras produzidas. Foram 8 obras para instrumentos solo, 6 para música de câmara e 6 para orquestra. Dentre estas obras, 4 tem mais de 10 minutos de duração. Apenas 8 obras tiveram execução num período próximo ao da composição: as obras executadas foram uma para flauta, uma para quarteto de cordas, quatro peças para duos e duas para orquestra de cordas. Os títulos das obras continuam sendo abstratos (*peça*, *larghetto*, *miniatura*, *música*, *melopéia*, *duo*, *quarteto*, *divertimento*, *variações*, *instantâneos*), mas, pela primeira vez aparece um título descritivo –

<sup>282</sup> Carta de 2/9/1946 de Guerra Peixe a Curt Lange, depositada no Acervo Curt Lange.

*Provérbios*, tratando-se de peças para canto e piano, as primeiras obras vocais do catálogo do compositor, baseadas em textos “do populário”.

Entre as obras deste período, fizemos uma análise musical por amostragem, consultando as seguintes partituras: *Três peças para fagote e piano* (1944); *Música n° 1* para piano (1945); *Noneto* (1945); *Quarteto Misto* (1945); *Dez bagatelas* para piano (1946); *Suíte para violão* (1946); *Suíte em fanfarra* (1946); *Sinfonia n° 1* (1946); *Peça para dois minutos* para piano (1947); *Quarteto n° 1* (1947); *Divertimento n° 1* para orquestra de cordas (1947); *Divertimento n° 2* para orquestra de cordas (1947); *Variações para orquestra* (1947); *Instantâneos sinfônicos n° 1* (1947); *Instantâneos sinfônicos n° 2* (1947).

Pela análise musical, percebe-se que as primeiras obras são claramente dodecafônicas, ou seja, utilizam uma série com todas as doze notas na qual se baseia a composição. Coerente com esta técnica de composição típica da vanguarda européia, as obras tem um caráter abstrato. A discursividade melódica é evitada pela utilização de intervalos melódicos dissonantes e muito amplos, pela freqüente mudança de direção e de registro e pela falta de apoio causada por uma fraseologia irregular. Por causa destas características, as linhas melódicas existentes são difíceis de cantar e de memorizar, tornando a música mais agressiva ao ouvinte. Esta complexidade é aumentada pelo uso de uma rítmica irregular, com freqüentes mudanças de compasso, falta de apoio nos tempos fortes dos compassos e utilização simultânea de ritmos contrastantes. A harmonia não é baseada em acordes, mas é resultante de uma escrita contrapontística complexa. Quando ocorrem sons simultâneos, eles fogem dos agrupamentos tradicionais – os acordes formados por intervalos de terça, e utilizam aglomerados sonoros com intervalos extremamente dissonantes. A textura das obras é contrapontística, com vários acontecimentos musicais simultâneos, tornando a audição mais complexa e potencializando os efeitos dissonantes da melodia e do ritmo.

Como obras típicas de vanguarda, estas obras de Guerra Peixe evitam as características empregadas na música do século XVIII e XIX para dar comunicabilidade às obras, como a repetição de modelos rítmicos ou melódicos, a repetição simultânea de notas ou ritmos em outro instrumento, a construção da melodia a partir de intervalos cantáveis, a utilização de acordes baseados em intervalos consonantes, o apoio das frases rítmicas e melódicas em cadências que causam repouso auditivo. Para um público acostumado à música romântica européia, como era o público brasileiro de música de concerto, a ausência destas características resultava uma música extremamente agressiva e incompreensível.

A partir de 1947, Guerra Peixe demonstra sentir esta dificuldade de comunicação com o público, passando a buscar um meio termo, uma forma de fazer música de vanguarda mais agradável aos ouvintes. Esta inquietação com o resultado de suas composições de vanguarda

aparece em sua correspondência. Em uma carta o compositor menciona a seu interlocutor a necessidade que sente de fazer mudanças na sua técnica de composição, de forma a tornar as obras mais assimiláveis ao ouvinte:

Sobre a rítmica dos doze sons, folgo saber que alguém concorda comigo. Este é um ponto fraco que venho aproveitando, mas que meus colegas e amigos parecem discordar. O que me atrapalhou até agora foi o preconceito de evitar seqüências, principalmente rítmicas. Tenho a impressão de que a gente começa a se embebedar de ideais filosóficos, acabando por esquecer de lado a música. Pois, meu amigo, no Quarteto Misto e no Noneto cheguei ao ponto de não repetir nenhuma idéia 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 (...). Veja em minhas obras do seu arquivo, a diferença que existe nesse 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 para dois minutos, parece-me que já há ritmo. Mas continuo desenvolvendo esta parte. Existe, porém, muitas seqüências rítmicas e melódicas. Vejo todavia, que na maioria (para não dizer todas) das obras dos doze sons a seqüência não tem morada. Faz-se a “propaganda” estética de que a música atonal é arrítmica. (...) Para mim julgo mais uma incapacidade construtiva do que “conceito” estético. Porque se pode dar ritmo a obra sem recorrer aos exageros de abusar das seqüências. (...)

Dizem, filosoficamente, que a música atonal tem que ser assim porque o mundo de hoje está desequilibrado, torturado! Ora, o mundo sempre esteve mais ou menos neste estado. (...) 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 das épocas anteriores. Ora, se os povos sentem tanto o fator rítmico, porque nossa música não há de refletir este sentimento?<sup>283</sup>

Em um texto que explica suas obras, Guerra Peixe volta a insistir na importância que confere ao ritmo, e como vem preocupando-se com ele:

Penso que a música atonal, especialmente a nos doze sons, carece de RITMO, e não encontro justificativa para esta falha. (Pelo menos para mim, me parece “falha”.) Das obras atonais que tenho ouvido e lido, tenho para mim que somente as de Alban Berg não tem esta deficiência. Julgo ser o ritmo uma coisa essencial, embora eu mesmo ainda não tenha conseguido realizá-lo satisfatoriamente, encontrando-me com as mesmas falhas dos demais compositores atonalistas.<sup>284</sup>

Além da preocupação com a complexidade rítmica, o compositor indica que está trabalhando também por uma maior comunicabilidade no aspecto melódico. Estas mudanças que ele vinha tentando implementar em suas composições dodecafônicas visavam aproximar sua música de vanguarda das características da música popular brasileira, de modo a sugerir elementos que poderiam aproximar suas obras do ouvinte. Isto é o que podemos perceber nestas explicações do autor:

Na técnica dos doze sons, com séries simétricas (...) procuro dar “cor” nacional às minhas obras, caracterizando também o meu estilo. Não é por meio de simples “cópia” da música popular, mas por meio de certa correspondência melódica e rítmica, que julgo ser o

<sup>283</sup> Carta de Guerra Peixe a Curt Lange, 9/5/1947 – acervo Curt Lange.

<sup>284</sup> PARTE DOS MEUS CONCEITOS ESTÉTICOS ATÉ 24 DE MARÇO DE 1947 = CONTINUAÇÃO – texto manuscrito enviado a Curt Lange junto com a carta de 18/4/1947. O texto está reproduzido nos anexos.

caminho para se trabalhar pró música nacional. (...) Da música do povo procuro colher as sugestões que ela me possa dar, evitando submeter-me a um regionalismo.

A atonalidade (na falta de outro termo mais adequado) é um campo vastíssimo, e suas possibilidades são infinitas – se considerarmos o muito que ainda se pode utilizar do tonalismo. Julgo ser a nova linguagem compatível com a emoção – a “pedra de toque” nas polêmicas sobre a técnica dos doze sons. Esta técnica oferece recursos extraordinários, para o compositor dar “cor” nacional a sua obra, sem descambar para o regionalismo. Porque, feita uma série de doze sons (...) do jeito que certos intervalos, usados de certo modo, correspondam às características intervalares da música típica (...) claro é que estes mesmos intervalos usados de certa forma, garantirão as pretendidas características no decorrer de toda a obra. Tem mais. A forma da obra será também mais segura – salvo se o compositor não tiver uma técnica que satisfaça às suas intenções, nas obras de maior envergadura. (...) Muitos males dependem de que o compositor seja precavido, evitando os exageros e não fazendo do processo uma rotina.<sup>285</sup>

Por estes textos percebe-se que Guerra Peixe estava criando uma maneira bem particular de compor música dodecafônica, procurando tornar as obras mais acessíveis por meio de uma certa simplificação rítmica e melódica e tentando conciliar o caráter de música de vanguarda com a utilização de elementos característicos da música popular. Das obras compostas neste período de 1944 a 47, várias demonstram esta inquietação, esta perturbação na trajetória vanguardística que o compositor iniciou. Assim, a *Sinfonia nº 1* – concluída em 1946, mantém todas as características de música de vanguarda que apontamos anteriormente, mas procura uma maior comunicabilidade ao diminuir as mudanças de compasso, ao inserir figuras rítmicas reconhecíveis como oriundas do choro, e ao tentar limitar as linhas melódicas a um mesmo registro, evitando os intervalos muito amplos.

Mas a obra mantém um alto nível de complexidade e de modernidade, soando ainda muito radical aos ouvidos acostumados com as composições nacionalistas de Villa-Lobos, Francisco Mignone, Lorenzo Fernandes – para não falar de outros cujas músicas eram muito mais simples. Apesar das concessões que Guerra Peixe tenta fazer ao ouvinte, o caráter vanguardístico da peça se mantém pela harmonia extremamente dissonante, pela complexidade da textura contrapontística – exacerbada numa peça para orquestra onde muitos instrumentos podem criar muito mais linhas de contraponto, e pelo tratamento dos instrumentos de forma tipicamente moderna. O piano (que não é tradicionalmente usado como instrumento da orquestra, senão na música moderna) é usado na peça quase como um instrumento de percussão. A obra não tem *tutti*, ou seja, não há momentos em que todos tocam. Isso significa que a orquestra é, nesta sinfonia, mais uma palheta de timbres do que uma massa sonora. Esta intenção é valorizada pelo uso de surdinas nos metais, e pela ocasional troca de instrumentos (flauta/flautim, oboé/corne inglês, piano/celesta).

---

<sup>285</sup> UMA PARTE DOS MEUS CONCEITOS ESTÉTICOS, EM 24 DE MARÇO DE 1947. Texto manuscrito, enviado a Curt Lange junto com a carta de 24/3/47 – Acervo Curt Lange. O texto está reproduzido nos anexos.

Nas *Dez bagatelas* para piano, de 1946, aparece pela primeira vez o uso de trechos oitavados (a mesma melodia tocada simultaneamente no grave e no agudo), e nota-se uma ocorrência maior de homofonia (linhas melódicas com o mesmo ritmo). As melodias passam a usar com mais frequência o apoio do tempo forte do compasso. Estas características tentam dar um aspecto mais simpático a esta peça dodecafônica, mas mantém a característica moderna pela dissonância das linhas melódicas e da harmonia.

A *Suíte em fanfarra*, composta para banda de metais também em 1946, é a primeira peça a não usar série dodecafônica. Mas isso não significa que a peça seja muito mais fácil de ouvir. Apesar de usar uma divisão rítmica mais simples, de repetir vários motivos e de usar por vezes uma homofonia coral típica dos grupos de metais (vários instrumentos tocando com o mesmo ritmo), a obra continua áspera, dissonante, moderna. Quase não aparecem melodias nesta obra, sendo mais valorizados os efeitos rítmico-harmônicos. As combinações de notas são sempre feitas com intervalos conflitantes dando um efeito muito duro à harmonia. Para usar uma imagem extra-musical, eu diria que a peça parece uma banda militar pintada por um pintor cubista.

Na *Peça para dois minutos* para piano, Guerra Peixe não usa série dodecafônica. Usa diversos trechos em oitavas, simplificando a textura. Mas a obra volta a ter um caráter mais abstrato, principalmente pela falta apoio e respiração do ritmo que é todo em colcheias (notas com a mesma duração, que não causam nenhum efeito de variedade e não tem pontos de repouso – como um texto sem pontuação).

O *Divertimento n° 1* para orquestra de cordas é um grande passo no rumo desta simplificação da música dodecafônica, intentada por Guerra Peixe. Nesta obra o compositor usa muito mais repetição de elementos, o ritmo é mais marcado e fornece o apoio necessário a melodias mais cantáveis, apesar de dissonantes. Os acordes que aparecem já não trazem intervalos tão dissonantes, apesar de continuarem sendo atonais. A textura fica menos contrapontística, ocorrendo maiores trechos em que vários instrumentos tocam o mesmo ritmo.

Os *Instantâneos sinfônicos n°1 e n°2* e o *Divertimento n°2* para orquestra de cordas são obras em que a série dodecafônica não aparece no início da obra, o que leva a análise musical a concluir que não são dodecafônicas apesar de o compositor incluir estas obras na fase dodecafônica em seu catálogo. Mas sendo ou não dodecafônicas as obras mantêm um caráter extremamente abstrato, voltando a uma grande complexidade e a uma não-discursividade, parecendo um retrocesso no processo de tornar o dodecafonismo mais acessível.

Com estas observações, percebe-se que a trajetória artística de Guerra Peixe foi bastante tortuosa. Entre 1944 e 1947 ele tentou se consagrar como compositor de vanguarda,

empregando a técnica dodecafônica. A princípio o compositor produziu obras radicalmente complexas, abstratas e não discursivas, o que dificultava o trabalho dos intérpretes e a compreensão dos ouvintes. A partir de 1946 as obras e os textos demonstram uma busca por maior comunicabilidade, tentando adaptar a técnica dodecafônica a uma certa discursividade e ao uso de elementos da música popular. Esta busca não foi linear – as obras demonstram que o compositor ora produzia uma obra mais acessível ora parecia escrever “contra” o ouvinte, voltando ao radicalismo de vanguarda.

A *Suíte para violão*, composta em 1946, é o exemplo mais interessante desta dubiedade de intenções. Segundo o próprio compositor, a obra foi escrita para provar a Mozart de Araújo que era possível compor uma obra nacional baseada na música popular e usando a técnica dodecafônica.

As “três peças p/ guitarra” aí estão. Devem ser examinadas de um modo especial, porque foram compostas em condições estéticas, talvez, exageradas. O que me levou a compô-las foi o seguinte: um amigo meu, grande apreciador de música, discutiu certa vez comigo sobre a música atonal, 12 sons, etc... Crê ele que o certo, para um compositor brasileiro, é fazer música “nacional”, isto é: ou aproveitar ou imitar os elementos folclóricos deste país.

E para manter meu ponto de vista e convencê-lo sobre o atonalismo compus para ele (que é exímio guitarrista) estas três peças de caráter brasileiro, atonais e nos doze sons. O meu “nacionalismo”, nestas peças, chegou ao exagero, mês creio que justifiquei com o que disse acima. (...)

(...) Musicalmente são fracas, mas não se esqueça da minha justificativa. Compus peças “fáceis de ouvir”.<sup>286</sup>

Ao se referir a esta peça em sua correspondência, o compositor parece desculpar-se por ter “exagerado” no nacionalismo da peça. Ora, este híbrido de nacionalismo com vanguarda dodecafônica é que torna a obra especial, entre as que Guerra Peixe compôs neste período. Mas o compositor não valoriza tanto a experiência, como se vê no texto em que explica suas obras:

Em TRÊS PEÇAS PARA GUITARRA compus uma série de doze sons, criando centros tonais, a fim de defender um ponto de vista, em discussão, e fazer uma música atonal e ao mesmo tempo regionalista.

(...)

Deixando de lado exageros assim, continuei a desenvolver as possibilidades que encontrara nas pesquisas estéticas, desde o trio de cordas, e procurei compor de uma maneira mais fácil da música ser compreendida.<sup>287</sup>

De qualquer modo, a obra é única, por ser a que, neste período dodecafônico, faz mais concessões à comunicabilidade e ao uso de elementos da música popular. Apesar de manter certas características de música de vanguarda, a obra remete ao ambiente da música de seresta. Até pela escolha do instrumento: o violão era ligado à boemia, à malandragem, tanto

<sup>286</sup> Carta de 20/9/1946 a Curt Lange, Acervo Curt Lange.

<sup>287</sup> UMA PARTE DOS MEUS CONCEITOS ESTÉTICOS, EM 24 DE MARÇO DE 1947. op. cit.

que na época o compositor não encontrou executante habilitado a ler e executar a partitura, o que demonstra como o violão estava fora do meio da música de concerto, como não tinha intérpretes formados na tradição acadêmica. Apesar de compor a melodia a partir de uma série dodecafônica, Guerra Peixe usou na *Suíte* maior linearidade melódica, repetição de elementos, harmonia baseada em acordes tonais (com uma sonoridade meio jazzística) e uma textura razoavelmente simples de melodia acompanhada. Claramente ocorre uma mistura entre uma melodia dodecafônica e um acompanhamento neo-clássico produzindo uma obra híbrida que atinge em cheio o objetivo de fazer um dodecafonismo mais acessível (apesar de o compositor achar que fez concessões demais).

#### IV.2. SOBRE A MÚSICA DODECAFÔNICA

Mas será que a música de Guerra Peixe pode ser considerada dodecafônica? Nos capítulos anteriores, pudemos demonstrar o quanto o termo se prestou a discussões ideológicas. Ainda hoje os estudiosos debatem se Guerra Peixe foi dodecafônico, uns afirmando que o compositor criou um dodecafonismo “não ortodoxo”, outros afirmando que não foi dodecafônico, por não usar a série dodecafônica como fonte de toda e qualquer passagem da música.

Voltemos a um texto de Eunice Catunda, analisado no capítulo anterior, em que a compositora – colega de Guerra Peixe no Grupo Música Viva – tenta comprovar que a técnica dodecafônica não era adequada à expressão de uma música nacional:

Ora, logo no Capítulo I de um dos **vade-mecum** dos dodecafonistas, as “Notas sobre Contraponto”, de Krenek, lê-se:

1) Não se deve utilizar séries que contenham muitos intervalos iguais, porque a repetição dos mesmos tornaria difícil evitar-se a **monotonia** do desenvolvimento melódico.

2) Evite-se mais de duas tríades (acordes consonantes) maiores ou menores formadas por um grupo de três sons sucessivos... **porque as impressões tonais imanente à tríade são incompatíveis com os princípios da atonalidade.**

Segue-se, portanto, que as características melódicas (sons por graus conjuntos, mais cantáveis, etc) e harmônicas (sons consonantes, tríades) são incompatíveis com os princípios dodecafônicos de variação contínua, de atonalidade, etc.<sup>288</sup>

O livro a que a autora se refere como *vade mecum* dos dodecafonistas brasileiros é o método de contraponto dodecafônico de Ernst Krenek.<sup>289</sup> Krenek foi um compositor austríaco,

<sup>288</sup> CATUNDA, E. “Atonalismo, dodecafonía e música nacional.” in *Fundamentos*, n. 32, abr. 1953, p. 33. Grifos no original.

<sup>289</sup> Desconheço edição em português desta obra. A pesquisa conseguiu localizar a tradução italiana, que cito traduzindo para o português. Ernst Krenek *Studi di contrappunto. Basati sul sistema dodecafonico*. Milano: Curci, 1948. [traduzido do original em inglês, de 1940]

nascido em 1900, que se tornou famoso por sua ópera *Jonny Spielt auf* de 1926. Entre 1930 e 33, estudou a técnica dodecafônica a fim de escrever sobre ela, e compôs obras utilizando esta técnica. É um dos poucos compositores a adotar esta técnica que não foi aluno de Schoenberg. Em 1938 Krenek emigrou para os Estados Unidos, onde escreveu o livro, concebido como apoio à sua atividade de professor de música. A obra tem mesmo esta característica didática. Segundo o próprio autor, o livro visa sistematizar os princípios da técnica dodecafônica como ele utilizou em algumas obras, e que julgava úteis ao ensino. O autor pretendeu expor a parte da técnica dodecafônica que ele julgava possível de, naquele momento (1940), formular com precisão em regras definidas. Estas regras visavam ajudar o estudante a iniciar-se na composição dodecafônica.

O livro tem as características dos manuais didáticos. Apresenta regras claras, propõe exercícios e mostra exemplos comentados. Seguindo suas regras, podemos reconstituir o sistema dodecafônico conforme propunha o autor. O primeiro passo para se compor uma obra dodecafônica é criar a série de doze notas. A série não pode repetir nenhuma nota, devendo usar todas as notas existentes no sistema temperado. Ao determinar a série, o compositor deve evitar intervalos iguais e acordes tonais. Se a composição for a uma voz, a série deverá ser usada sem interrupções, podendo ser repetida seguidamente. A repetição de um som da série só é permitida se ocorrer logo em seguida e no mesmo registro.

Ainda segundo as regras de Krenek, o ritmo na música dodecafônica deve ser especialmente variado, pois a repetição de desenhos rítmicos iguais “produz uma monotonia, menos aceitável neste estilo que em qualquer outro”.<sup>290</sup> Por isso as barras de compasso não servem para organizar o ritmo, mas apenas para facilitar a leitura.

Na escrita a duas vozes, segundo o autor, são proibidos os intervalos de oitava, porque prejudicam “a tensão e o movimento que são essenciais na música atonal”.<sup>291</sup> As vozes não devem fazer movimentos melódicos na mesma direção – chamados movimentos paralelos, “porque tendem a neutralizar a individualidade de cada parte”.<sup>292</sup> Nas composições a mais de uma voz as entradas da série em cada voz não devem coincidir. Em composições a três ou mais vozes, formam-se acordes. O sistema dodecafônico não possui regras para uso dos acordes como no sistema tonal, devendo-se apenas levar em conta o nível de tensão sonora do acorde, que deriva dos intervalos que o constituem. Seguindo esta lógica que vem apresentando em seu manual, o autor procura demonstrar que a liberdade que permite na organização dos acordes refuta as acusações de que o sistema dodecafônico seria muito rígido, a ponto de limitar a criatividade do compositor:

---

<sup>290</sup> Ernst Krenek *Studi di contrappunto*, op. cit. p.10 – tradução minha.

<sup>291</sup> Idem, p. 13.

<sup>292</sup> Idem, p.14.

A rigidez que a técnica dodecafônica impõe até certo ponto à construção melódica e contrapontística, é compensada pela liberdade que permite no campo da harmonia. (...) a música baseada no sistema dodecafônico, como aquela baseada em qualquer outro princípio, repousa, em última análise, sobre a imaginação e sobre a inspiração.<sup>293</sup>

Após apresentar estas regras básicas, o autor menciona a possibilidade de transposição de todas as formas da série, para os outros onze sons da escala cromática. Aplicando-se as doze alturas possíveis sobre as quatro formas em que pode se apresentar a série (original, retrógrada, inversão e inversão retrógrada) tem-se 48 formas possíveis, que o autor recomenda que sejam listadas antes de iniciar a composição, e que sejam usadas com economia segundo objetivos musicais bem definidos. Após propor apenas exercícios curtos ao longo do livro, no final o autor dá exemplos de suas próprias composições dodecafônicas para auxiliar na organização de obras maiores. E finalizando a obra o autor apresenta um apêndice com séries simétricas, cuja segunda metade é a inversão ou a transposição da primeira.

Este livro, com seu objetivo didático, apresenta uma visão bastante rígida da técnica dodecafônica. Se tomarmos sua sistematização como a verdadeira técnica dodecafônica, chegaremos à conclusão de que Guerra Peixe jamais foi um compositor dodecafônico, pois freqüentemente fugia a estas regras estabelecidas por Krenek para os alunos. O compositor brasileiro costumava repetir notas fora da seqüência da série, usar apenas parte dela como material temático que era desenvolvido, interromper a apresentação da série, sequer apresentá-la no começo da obra, usar material não oriundo da série para construir as outras vozes de uma composição. Além disso, em várias obras usou oitavas, movimentos paralelos, repetição de motivos rítmicos ou melódicos, e outros procedimentos proibidos pelo livro de Krenek.

Mas a musicologia atual, através do estudo do sistema dodecafônico na produção de seus três principais expoentes – os compositores austríacos Arnold Schoenberg, Alban Berg e Anton Webern – vem demonstrando que o dodecafonismo não foi utilizado de maneira tão rígida por estes compositores, devendo ser compreendido de modo mais amplo.

O sistema dodecafônico surgiu de uma necessidade de organizar a música atonal que vinha sendo feita intuitivamente antes da 1ª Guerra. Desde a metade do século XIX compositores como Richard Wagner vinham introduzindo modificações no sistema tonal que o tornaram muito instável. As freqüentes modulações e o uso de acordes alterados e notas cromáticas causavam um efeito de tonalismo distorcido, dissonante.<sup>294</sup> Aos compositores que,

<sup>293</sup> Ernst Krenek *Studi di contrappunto*, op. cit., p. 25.

<sup>294</sup> A modulação, que consiste em mudança de centro tonal ou de escala, era usada desde o início tonalismo no século XVIII como recurso para apresentar variedade, principalmente em composições mais longas. Mas o uso de modulações muito freqüentes, como foi feito no final do século XIX, acaba por tornar irreconhecível qualquer centro tonal efetivo. Acordes alterados são aqueles construídos com notas que não são originais da escala utilizada. Estas notas estranhas à escala são chamadas notas cromáticas ou cromatismos.

na virada do século XX, pretendiam seguir a trilha de inovação surgida no fim do romantismo germânico só restava o abandono do sistema tonal como organizador da composição.

Os três compositores vienenses praticaram nos primeiros anos do século uma composição atonal livre, onde aboliram a hierarquia das notas das escalas tonais e as regras de organização dos acordes. Em 1919 Schoenberg fundou a Sociedade de Concertos Privados, para executar a música nova. A necessidade de criar uma organização com a finalidade de executar sua produção musical demonstra o quanto a música de Schoenberg (e a música moderna em geral) estava isolada das instituições oficiais de concertos e a necessidade de espaços e público mais especializados para sua execução.

A ausência de regras ou de um sistema coerente para organizar a composição era sentida por estes compositores como um problema. Entre 1916-23 Schoenberg não publicou nenhuma obra, mas trabalhava para estabelecer o sistema que procurava. O sistema dodecafônico foi a forma encontrada por Schoenberg para organizar a música atonal. A escrita atonal, que havia se libertado das regras do sistema tonal, era percebida pelos três vienenses como muito intuitiva, carecendo de uma lei para organizar os procedimentos de composição. O sistema dodecafônico serviu então para substituir a coerência abandonada da hierarquia de notas e acordes do sistema tonal. Os procedimentos dodecafônicos garantiriam um certo grau de coerência na obra musical, mesmo que sua utilização não fosse auditivamente perceptível.

Quando criou o dodecafonismo, o compositor considerou-o um sistema capaz de organizar a música em substituição ao tonalismo. Esta busca de um sistema composicional foi também decorrente de uma tendência geral dos compositores de procurarem restabelecer, após a guerra, laços mais fortes e conscientes com a antiga tradição ocidental. Schoenberg procurava um sistema para o cromatismo, que incorporasse as novas e complexas estruturas melódicas e harmônicas criadas no período atonal.

Este método consciente e organizado de controlar as composições teve em Schoenberg um efeito liberador. Logo após criar o sistema o compositor produziu grandes obras instrumentais como o *Quinteto de sopros op. 26* (1924), a *Suíte para 7 instrumentos* (1926), o *Quarteto de cordas n° 3* (1927), as *Variações para orquestra* (1928), além das óperas *Von Heute auf Morgen* (1929) e *Moses und Aron* (incompleta).

No capítulo sobre o sistema dodecafônico de seu livro sobre música do século XX, Robert Morgan analisa o impacto causado no meio musical pela invenção do dodecafonismo:

Como a primeira maneira realmente sistemática de fornecer uma organização racional e coerente da música cromática pós-tonal, o método de Schoenberg tornou-se alvo de um intenso debate, que infelizmente tendeu a separar os compositores da época em dois grupos rigidamente opostos: aqueles que, seguindo Stravinski, defenderam a

preservação de algum tipo de tonalidade e aqueles que, como Schoenberg, adotaram o dodecafonismo. Enquanto o segundo grupo limitou-se em sua maior parte aos próprios alunos de Schoenberg, o novo método, por causa de sua natureza sistemática e compreensiva, causou impacto no pensamento musical do período muito além da limitada extensão de sua adoção.<sup>295</sup>

A polêmica sobre o uso da técnica dodecafônica de composição, que sacudiu o meio musical brasileiro nos anos 1940, já vinha ocorrendo na Europa desde o fim da década de 1920. Em 1925 Schoenberg assumiu a vaga de Busoni na cátedra de composição na Academia Prussiana de Artes em Berlim. Com a ascensão de Hitler em 1933, iniciou-se uma perseguição generalizada aos artistas de vanguarda, e a música moderna (não só a dodecafônica) passou a ser tachada de “arte degenerada”. Schoenberg foi demitido de sua cátedra e resolveu emigrar para os EUA, estabelecendo-se em Los Angeles em 1934.

O verbete “composição dodecafônica”<sup>296</sup> do dicionário de música *Grove* demonstra como a prática do dodecafonismo foi surgindo nas experiências atonais de Schoenberg, Berg e Webern desde o início da década de 1910, e afirma a dificuldade de definir a música dodecafônica conforme regras claras. Um princípio como, por exemplo, “uma composição deve utilizar somente uma série”, proposto por Schoenberg, só foi respeitado por Webern. A afirmação de que todas as seqüências de notas de uma composição são extraídas de uma série, que mantém sua identidade em qualquer direção ou transposição, não é confirmada na prática dos compositores vienenses, que demonstrou como é problemática qualquer tentativa de definição de regras. Os autores do verbete afirmam que “Sempre que uma série é definida categoricamente na fase pré-composicional, quando é usada na composição surgem inevitáveis ambigüidades”.<sup>297</sup> Uma delas é a prática de fracionar a série em pequenos fragmentos.

Baseados em suas considerações os autores afirmam que não é possível definir que uma peça é dodecafônica sem explicar que tipo de dodecafonismo ela usa.

Talvez a mais importante contribuição do método de Schoenberg não seja a idéia dodecafônica em si, mas os conceitos individuais de permutação, inversão simétrica, complementação, permanência na transformação, construção agregada, sistemas fechados, propriedades adjacentes como determinantes composicionais, transformação de superfícies musicais através de operações predefinidas e assim por diante. Cada uma dessas idéias por si mesma, ou em conjunção com várias outras, foi enfatizada em vários graus na música de diferentes compositores como Bártok, Stravinski, Schoenberg, Berg, Webern, Varèse, etc. Neste sentido o desenvolvimento da idéia serial pode ser visto não

<sup>295</sup> Robert Morgan “The twelve-tone system” in *Twentieth-century music*. New York: Norton, 1991. p. 192-193.

<sup>296</sup> PERLE, George; LANSKY, Paul. “Twelve-note composition” in STANLEY, Sadie. *The new Grove dictionary of music and musicians*. London: Macmillan, 1980. v. 19, pp. 286-296.

<sup>297</sup> PERLE, George; LANSKY, Paul. “Twelve-note composition”, op. cit. p. 289.

como uma ruptura radical com o passado, mas uma coordenação particularmente brilhante de idéias musicais que foram desenvolvidas no curso da história recente.<sup>298</sup>

Schoenberg usava a série como tema melódico, e fazia jogos combinatórios entre as formas da série para garantir a unidade em obras mais longas. Seu serialismo foi baseado em modelos tonais de forma (sonata, variações) e textura (melodia acompanhada), mas a riqueza polifônica de sua escrita superou a da música tonal. Desconsiderando-se a organização das alturas, a música dodecafônica de Schoenberg apresentava importantes semelhanças com as obras de seus colegas neoclássicos<sup>299</sup>: ênfase na escrita contrapontística e em texturas transparentes, um tratamento temático e motivico quase “clássico”, o uso de formas tradicionais e o interesse por grandes obras instrumentais. Em suas últimas obras Schoenberg voltou a utilizar o sistema tonal, tanto em composições inteiras como inserindo elementos na música dodecafônica, como oitavas e tríades.

Em sua primeira obra dodecafônica, a *Suíte op. 25* para piano de 1924, a série é tratada como um agregado de 12 sons. As notas aparecem fora da ordem usual. Na *Peça para piano op. 33a* (1929) o compositor usa a série como aglomerado harmônico, não importando a ordem em que as notas aparecem. Há uma tendência em Schoenberg para este uso harmônico da série, que ocorre também na *Suíte op. 25* e nas *3 canções op. 48*.

Nos EUA Schoenberg voltou a compor música tonal como na *Suíte para cordas* (1934), na *Sinfonia de câmara n° 2* (1939), nas *Variações sobre um recitativo para órgão op. 40* (1941) e no *Tema e variações para orquestra op. 43a* (1943). Este neotonalismo influenciou também suas últimas músicas dodecafônicas como a *Ode a Napoleão op. 41* (1942), cuja série inclui acordes diatônicos. Em suas últimas obras o compositor operou uma reconciliação entre suas fases atonal e dodecafônica, realizando uma síntese entre dois aparentemente conflitantes aspectos de sua personalidade musical: o romântico-expressivo e o clássico.

Schoenberg baseou-se em uma concepção musical que via uma evolução musical desde o século XIX pelo aumento do cromatismo e da complexidade temática, mas que mantinha inalterado o contexto geral do pensamento estético e formal. Ele acreditava numa

<sup>298</sup> PERLE, George; LANSKY, Paul. “Twelve-note composition”, op. cit. p. 296.

<sup>299</sup> Os compositores que haviam revolucionado a música de concerto na década de 1910 dividiram-se em dois grupos opostos na década de 1920: os dodecafonistas, capitaneados por Schoenberg e os neoclássicos capitaneados por Stravinski. Os neoclássicos basearam suas obras na reelaboração de músicas da tradição dos séculos XVII e XVIII, voltando ao barroco e ao classicismo como modo de renegar o romantismo. Mas as semelhanças entre os dois grupos, no sentido de um retorno à tradição, são apontadas por vários estudiosos. O filósofo Theodor Adorno, que era também músico e crítico musical, escreveu uma obra (*Filosofia da nova música*. São Paulo: Perspectiva, 1974 – publicada em alemão nos anos 1940) confrontando os dois grupos, e defendendo a música de Schoenberg, que considerava do ponto de vista do marxismo como uma crítica da viabilidade da arte no sistema capitalista.

continuidade cultural, e na necessidade de expandir a antiga tradição, por isso definia-se como um “conservador-revolucionário”.

Foi diferente a maneira como Webern tratou o dodecafonismo. Nas suas *3 rimas tradicionais op. 17* (1925) ele começou a usar o sistema dodecafônico e nunca mais o abandonou. Nesta obra apenas a série original não-transposta é usada. Nas *3 canções op. 18* (1925) Webern começou a usar as quatro formas da série. No *Trio de cordas op. 20* (1927) aparecem duas características marcantes no dodecafonismo de Webern: a estrutura formal da obra é baseada na estrutura da série, e a série tem um caráter abstrato, não-temático. Em ambas as características Webern é profundamente diferente de Schoenberg.

A partir da *Sinfonia op. 21* (1928) Webern mistura a técnica dodecafônica ao antigo interesse por formas estritas de polifonia. Nesta peça ocorrem cânones duplos, a segunda metade da série é a transposição do retrógrado da primeira, e a melodia fica constantemente mudando de instrumento, o que impede que ela seja ouvida como uma melodia “real”. Isto mostra que Webern concebia a série como um fundo abstrato, uma espécie de estrutura secreta que determina o curso da obra sem causar efeitos diretamente audíveis.

Mais do que qualquer compositor de sua época, Webern transformou o pensamento formal. Em seu *Concerto op. 24* (1934) a série é formada por grupos de 3 notas (um original, um retrógrado da inversão, um retrógrado e um inverso, totalizando uma série com doze notas diferentes) apresentados no início da obra em diferentes instrumentos, durações e articulações. Esta prática de quebrar a série em partículas menores e diferenciá-las através da instrumentação, registro, dinâmica e articulação, produziu um efeito semelhante ao de suas primeiras obras expressionistas.

A característica mais marcante da obra madura de Webern é sua extrema brevidade. Sua concepção de forma como função da estrutura da série tendeu a produzir música com um caráter essencialmente lírico.

Webern, como Schoenberg, pretendia continuar a tradição musical ocidental pelas novas possibilidades abertas pelo sistema dodecafônico. Mas mostrou-se muito mais fiel ao sistema do que seu próprio inventor. Enquanto Schoenberg usou o dodecafonismo somente para organizar as alturas e manteve-se tradicional no contexto formal, Webern aceitou-o como base para uma maneira essencialmente nova de pensar a estrutura musical.

Berg foi sempre mais livre que seus colegas. Em nenhuma obra restringiu-se a uma única série. Fazia alterações da série ao longo da obra, usava elementos não provenientes dela e usava de forma independente fragmentos de formas da série. Ele empregou mais livremente do que Schoenberg transformações incomuns ao serialismo – como a permutação cíclica. O caráter discursivo da série é enfatizado pela limitação das mudanças de registro. Séries

diferentes são apresentadas de modo a manter constantes outros aspectos como ritmo e instrumentação. Em seu *Concerto de câmara p/ violino, piano e 13 sopros* (1925), Berg usou um tema com variações dodecafônico cujo acompanhamento não era baseado na série. Em sua primeira grande obra dodecafônica, a *Suíte lírica* para quarteto de cordas (1926), apenas o primeiro e o último movimento são totalmente dodecafônicos.

Segundo Robert Morgan,

Berg foi habilmente bem sucedido em combinar música dodecafônica e não-dodecafônica numa mesma obra, demonstrando a facilidade com que ele incorporou a nova técnica ao seu já firmemente estabelecido tratamento técnico e estilístico. Ao contrário de Webern, cujo estilo sofreu significativas transformações sob o impacto do sistema dodecafônico, Berg manteve as características essenciais de sua obra inicial.<sup>300</sup>

O procedimento normal no dodecafonismo era usar a mesma série em toda a obra. Mas Berg mudava a série da *Suíte lírica* trocando a posição de suas notas a cada movimento. Berg tinha uma concepção muito menos abstrata da série do que Schoenberg ou, especialmente Webern. Para ele a série representa o material musical, e não uma imutável fonte deste material. Ela pode ser trabalhada e variada como o são os motivos de uma composição.

Outra característica especial da obra de Berg é o aspecto diatônico de suas séries, facilitando seu procedimento de evocar associações tonais em sua música não-tonal. Sua ópera *Lulu* (que deixou inacabada) demonstra as possibilidades dramáticas do uso de múltiplas séries dodecafônicas: cada um dos principais personagens é marcado por sua própria série, e as séries relacionam-se umas com as outras de forma a ilustrar o relacionamento entre os personagens. Esta obra demonstra, com sua variedade técnica e expressiva, a adaptabilidade da música dodecafônica para um amplo leque de propósitos dramáticos e musicais.

O verbete “serialismo”<sup>301</sup> do dicionário de música *Grove* traz a seguinte definição: “um método de composição no qual uma determinada ordem, ou série, de elementos é referencial”.<sup>302</sup> O dodecafonismo é um tipo de serialismo, por organizar uma série com as doze notas da escala cromática na qual se baseia a composição. A técnica iniciada por Schoenberg nos anos 1920 difundiu-se amplamente na Europa e nos EUA nos dez anos após o fim da 2ª Guerra, sendo adotada por jovens que começavam a ficar conhecidos como Milton Babbitt, Pierre Boulez, Luigi Nono e Karlheinz Stockhausen, e por compositores já consagrados como Igor Stravinski.

<sup>300</sup> Robert Morgan “The twelve-tone system” in *Twentieth-century music*. New York: Norton, 1991. p. 214.

<sup>301</sup> Paul Griffiths. “Serialism” in STANLEY, Sadie. *The new Grove dictionary of music and musicians*. London: Macmillan, 1980. v. 17, pp. 162-169.

<sup>302</sup> Paul Griffiths. “Serialism”, op. cit., p. 162. Tradução minha.

A ampla gama de compositores mencionados indica que o serialismo não pode ser descrito como constituindo por si mesmo um sistema de composição, muito menos um estilo. O serialismo não é de forma alguma incompatível com a tonalidade, como é demonstrado em obras de Berg e Stravinski, por exemplo, mas foi mais usualmente empregado como meio de construir estruturas de notas em música atonal.<sup>303</sup>

O mesmo autor, em seu livro sobre a música moderna,<sup>304</sup> refuta a acusação de que a música dodecafônica é matemática ou mecânica. As obras de Webern tem esta aparência, mas este é um traço de sua personalidade musical e não deriva da técnica dodecafônica, assim como obras polifônicas de Machaut (século XIV) ou Bach (século VIII) evidenciam um grau também elevado de composição.

O serialismo não é um estilo nem um sistema. Ele simplesmente fornece sugestões ao compositor, sob muitos aspectos menos restritivas que as convenções da harmonia diatônica ou da composição em forma de fuga. O objetivo era, como frisava Schoenberg, “usar a série e em seguida compor como antes” – o que para ele só podia significar “como os grandes compositores austro-germânicos sempre fizeram”.<sup>305</sup>

Schoenberg demonstrou que era possível compor serialmente com liberdade, e afirmava que suas obras eram “**composições** dodecafônicas” e não “composições **dodecafônicas**”. Para Schoenberg o serialismo era a continuação da tradição, e por isso permitiu o retorno à composição instrumental com lógica, coerência e unidade – similares às características valorizadas na tradição clássica – utilizando formas consagradas como *suite*, *sonata*, *scherzo*, *rondó*. Já nos anos 1930 Schoenberg voltou a compor obras tonais, que alternava com sua produção dodecafônica.

Ao voltar a compor música tonal, Schoenberg parece ter reconhecido que o dodecafonismo não garantia uma harmonia tão coerente e versátil como o tonalismo. Webern resolveu este problema restringindo ainda mais as regras e chegando a uma harmonia muito mais severa. Berg o fez mesclando música tonal em suas obras dodecafônicas. Schoenberg, o criador da técnica dodecafônica, foi o que teve a relação mais conflituosa com ela, recusando as soluções de seus colegas, por serem a de Webern muito restritiva e a de Berg muito conciliadora.

Como podemos ver, o dodecafonismo não foi um sistema tão claro e organizado como nos faz crer o livro de Krenek. A definição de música dodecafônica, quando feita a partir das obras dos compositores que criaram o sistema, torna-se muito mais aberta comportando diversas possibilidades. Por isso, podemos afirmar com segurança que Guerra Peixe foi um

---

<sup>303</sup> Paul Griffiths. “Serialism”, op. cit., p. 162.

<sup>304</sup> Paul Griffiths *A música moderna. Uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

<sup>305</sup> Paul Griffiths *A música moderna*, op. cit. p. 82. O autor usa o termo “serialismo”, sinônimo de dodecafonismo, que se refere à série de doze notas usada para organizar a composição.

compositor dodecafônico, tendo com esta técnica de composição uma relação muito livre e criativa, como o fizeram também os compositores vienenses criadores do dodecafonismo.

A principal diferença é que Guerra Peixe, ao contrário dos dodecafonistas austríacos, não chegou ao dodecafonismo como uma necessidade de organização de uma música atonal previamente praticada. O dodecafonismo foi para ele uma técnica que permitiu a libertação em relação às técnicas demasiado acadêmicas que estudou no Conservatório Brasileiro de Música, foi uma maneira de criar uma música diferenciada em relação ao modernismo nacionalista vigente na composição no Brasil, e foi também uma estratégia de divulgação – uma maneira de alcançar status como compositor de vanguarda.

O dodecafonismo no Brasil não é muito estudado pela musicologia, sendo um campo ainda totalmente aberto para pesquisa. A pesquisadora Patrícia Zotz, analisando obras dodecafônicas para piano de Edino Krieger (também integrante do Grupo Música Viva) compostas entre 1947 e 51,<sup>306</sup> demonstra que este compositor empregava a técnica também de forma livre, usando séries com menos de 12 notas, apresentando apenas fragmentos da série ou ornamentando a série com repetição de notas fora da seqüência da série ou acréscimo de notas harmônicas ou melódicas estranhas à série.

A pesquisadora Cecília Nazaré de Lima<sup>307</sup> escreveu o único trabalho musicológico existente sobre a música dodecafônica de Guerra Peixe. Neste trabalho ela analisa um documento produzido pelo próprio compositor sobre suas obras dodecafônicas,<sup>308</sup> comparando-o com as partituras das obras mencionadas no documento e extraindo algumas importantes conclusões. As obras analisadas são: de 1945 – *Quarteto misto*, *Noneto*, *Quatro peças breves* e *Trio de cordas*; de 1946 – *Sinfonia n° 1*, *Dez bagatelas*, *Três peças para violão* e *Pequeno duo*; de 1947 – *Duo*, *Peça para dois minutos*, *Quarteto de cordas* e *Divertimento n° 1*. As obras foram escolhidas por constarem no documento de Guerra Peixe, que consiste apenas de exemplos musicais, com fragmentos destas obras.

A autora destaca a semelhança de algumas obras com procedimentos de criação melódica usados no choro. Na *Sinfonia n° 1* a autora menciona como semelhanças com os procedimentos do choro o uso de ritmo acéfalo de quatro semicolcheias (começado com pausa), melodias em andamento rápido que caminham para o apoio rítmico e melódico no tempo forte do compasso, síncopes (deslocamentos de acento rítmico), repetição de notas,

<sup>306</sup> Patrícia Zotz, *Análise de superfície das obras para piano – “Epigramas” e “3 Miniaturas” de Edino Krieger*. Monografia do curso de especialização em Estéticas e Interpretação da Música do Século XX, EMBAP, 2001.

<sup>307</sup> Cecília Nazaré de Lima. *A fase dodecafônica de Guerra Peixe à luz das impressões do compositor*. Dissertação de Mestrado, Instituto de Artes/UNICAMP, 2002.

<sup>308</sup> GUERRA PEIXE. *Oitenta exemplos extraídos das minhas obras demonstrando a evolução estética – até abril de 1947*. Documento manuscrito, depositado na Divisão de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional, numeração MS. PI-1.

reprodução de motivos curtos e término das frases no tempo forte. Nas *Três peças para violão* a autora menciona progressões melódicas descendentes, repetição de notas, deslocamento do acento rítmico no compasso (usando por exemplo marcação ternária num compasso binário). No *Divertimento n.º 1* menciona o deslocamento de acento rítmico. A autora também afirma que os exemplos incluídos por Guerra Peixe em seu documento<sup>309</sup> procuram demonstrar esta semelhança com os procedimentos do choro. A título de comparação e para reforçar suas afirmações a autora apresenta fragmentos das melodias de choros de Pixinguinha, Luis Americano e outros compositores.

Baseada em documentos do compositor a autora demonstra que Guerra Peixe reformulou, em dezembro de 1947, o ritmo de várias obras, por identificar que tinham um ritmo muito complexo que dificultava sua execução e sua compreensão pelo público. As obras modificadas, segundo a autora foram: *Quarteto misto*, *Noneto*, *Quatro bagatelas*, *Quatro peças breves*, *Três peças para fagote e piano*, *Duo para violino e viola*, *Música para violino e piano*, *Música para flauta e piano*, *Allegretto con moto*, *Seis instantâneos*, *marcha fúnebre e scherzetto* e *Trio de Cordas*. São todas peças escritas entre 1944 e 1946, compostas com intenção mais radicalmente vanguardísticas.

A autora também menciona quatro tipos de série dodecafônica empregados por Guerra Peixe, conforme afirmação do próprio compositor: série livre, série simétrica, série motivadora e série harmonizadora. As séries motivadoras não precisam ter 12 sons, e são usadas como fornecedoras de motivos melódicos: “a série não precisa aparecer completa ou na ordem original, pois o que interessa é a exploração dos motivos que podem ser extraídos dela”.<sup>310</sup> As séries harmonizadoras são formadas por quatro acordes de três sons, que podem ser usados em qualquer ordem.

A autora também comenta sobre o tratamento rítmico das peças, afirmando que “a trajetória do tratamento serial coincide com o desenvolvimento do tratamento rítmico das peças. Ambos caminham em direção à maior fixação de motivos.”<sup>311</sup> A autora afirma que Guerra Peixe usa procedimentos tradicionais de organização da macro e da micro forma de suas composições, destacando temas em forma de sentença musical, seções claramente definidas por motivos delimitados e contrastantes, reutilização de fragmentos e uso da forma A-B-A’.

Nas primeiras obras criadas com a técnica dodecafônica, Guerra Peixe parece tentar seguir regras mais estritas, provavelmente como ensinadas por Koellreutter. Por isso suas

<sup>309</sup> GUERRA PEIXE. *Oitenta exemplos...* op. cit.

<sup>310</sup> Cecília Nazaré de Lima *A fase dodecafônica de Guerra Peixe à luz das impressões do compositor*. Op. cit. p. 163.

<sup>311</sup> Idem, p. 207.

obras deste momento são radicalmente anti-discursivas, mais parecidas com o dodecafonismo de Webern. A partir de 1946 o compositor começa a produzir obras mais flexíveis, tentando mesclar elementos tonais e ritmos mais seqüenciados em suas obras dodecafônicas, como fizeram Schoenberg e principalmente Berg. Esta tentativa de chegar a uma forma pessoal de dodecafonismo tonalizado e reconhecível como brasileiro parece ter incomodado a Koellreutter. Em carta de 1947 Guerra Peixe afirma: “Já estou com novas idéias para o tratamento da série, as quais assustam o amigo Kollreutter, que tem medo que eu me enverede por caminhos diferentes da ‘linha justa’.”<sup>312</sup>

O termo “linha justa”, de origem comunista, é usado por Guerra Peixe para criticar a rigidez com que Koellreutter defende certas regras de composição dodecafônica, que provavelmente foram as que ensinou aos seus alunos. O termo aparece em outra correspondência, onde Guerra Peixe comenta, após o encontro com Hermann Scherchen que veio ao Brasil e solicitou-lhe uma segunda sinfonia:

Porei mãos à obra. Mas antes vou rabiscar uns troços menores, a fim de voltar à ‘linha justa’ que ultimamente estava um pouco torta.<sup>313</sup>

Esta rigidez de regras do sistema dodecafônico ensinado por Koellreutter, similar àquela apresentada no livro de Krenek, causava desconforto a Guerra Peixe. O compositor sentia-se incomodado com a dificuldade de ver sua música executada em seu próprio país, e com a dificuldade que ela apresentava ao ouvinte. Suas tentativas de suavizar o caráter vanguardístico das obras, empreendidas a partir de 1946, pareciam não resultar no efeito desejado. Não agradavam plenamente aos adeptos da música de vanguarda e nem satisfaziam os defensores do nacionalismo musical. Também não conseguiam solucionar as dificuldades de execução para os intérpretes nem as de compreensão para os ouvintes.

O autor do verbete “serialismo” do dicionário *Grove*<sup>314</sup> faz interessantes considerações sobre esta dificuldade do ouvinte perceber os elementos da música serial: desde cedo o aprendizado condiciona o ouvinte à percepção de música tonal mas não de música serial; a música serial utiliza um grau mínimo de redundância; diferentes obras seriais, inclusive do mesmo compositor, empregam diferentes procedimentos que fazem com que o ouvinte que tenha aprendido a percebê-los em uma obra não possa utilizar este conhecimento em outra; a percepção de procedimentos seriais não é facilitada por relações simples nos intervalos nem nas durações. Para alguns críticos do sistema, a música serial não é uma linguagem comunicável porque não tem um nível primário de articulação como o que é proporcionado na

<sup>312</sup> Carta de 18/4/1947 a Curt Lange, depositada no Acervo Curt Lange.

<sup>313</sup> Carta de 18/7/1947 a Curt Lange. Acervo Curt Lange.

<sup>314</sup> GRIFFITHS, Paul. “Serialism” in STANLEY, Sadie. *The new Grove dictionary of music and musicians*. Op. cit.

música tonal pelas relações hierárquicas entre as notas da escala diatônica, necessário para definir e estabelecer a experiência do ouvinte.

Baseado nestas críticas o autor suscita algumas questões: Se os procedimentos seriais não podem ser percebidos eles criam relações que podem? Neste caso, quais são estas relações? Ou a música serial é incoerente e, neste caso, tem sua capacidade de comunicar o pensamento do compositor limitada? Para ele, se não é possível responder a estas perguntas, as obras dos compositores dodecafônicos garantem a defesa do sistema serial.

Estas questões incomodavam a Guerra Peixe, que vinha buscando uma solução sem abandonar a técnica dodecafônica. Afinal, mesmo interessado em dar identidade nacional a seu dodecafonismo, Guerra Peixe continuava crítico do nacionalismo musical praticado até então no país.

O regionalismo em nossa terra foi bem até a atualidade. Foi necessário e frutificou. Mas o prosseguimento tem o perigo dos compositores se tornarem estéreis, banais.

A época dos exageros nacionalistas, de após 1914, já está passando – como se observa em FALLA e BARTOK – e o compositor precisa prosseguir investigando, a fim de que sua obra seja mais universalista. Deve o compositor nacionalista, daqui para adiante, evitar as fórmulas melódicas e rítmicas já tão academizadas quanto as do minueto e da gavota – com as quais qualquer um pode ser “compositor”.

Devemos procurar criar um forte estilo nacional, mas não devemos permanecer imitando uns aos outros, como se a evolução tivesse paralisado.

A música do povo está mais ou menos identificada com ele. Logo, o compositor tem uma fonte onde inspirar-se e se tornar identificado com o país. Resta ao compositor tirar as sugestões para criar a sua obra.

Note-se que digo SUGESTÕES porque penso ser por meio delas que o compositor deve inspirar-se, e não somente copiar a música popular.

Quanto à parte instrumental, ela carece de importância, a meu ver. A preferência pelos instrumentos típicos só nos tem levado a exotismos.<sup>315</sup>

Falla e Bartok, citados no texto são os compositores Manuel de Falla e Bela Bartok. O primeiro foi o principal representante do nacionalismo musical espanhol no século XX. O segundo foi o compositor que trouxe para a composição de música erudita o folclore magiar – das regiões onde ficam hoje Romênia e Hungria. Por este texto percebe-se que Guerra Peixe buscava conferir identidade nacional à sua composição, mas não pretendia abrir mão das características modernas que havia conquistado com a técnica dodecafônica, que além do mais serviam para diferenciá-lo dos compositores nacionalistas da geração anterior que, a seu ver, estavam presos a fórmulas de composição já gastas.

Mesmo na década de 1950, quando já morava em Recife e tinha decidido abandonar a técnica dodecafônica, Guerra Peixe mantinha uma postura respeitosa em relação a ela, reconhecendo a importância que a técnica teve em sua formação como compositor devido aos

<sup>315</sup> UMA PARTE DOS MEUS CONCEITOS ESTÉTICOS, EM 24 DE MARÇO DE 1947. Texto manuscrito, enviado a Curt Lange junto com a carta de 24/3/47 – Acervo Curt Lange. O texto está reproduzido nos anexos.

problemas que ela abordava e à disciplina que ela impunha ao trabalho composicional. Em reportagem do Jornal do Comércio, Guerra Peixe afirma que não se deve combater o dodecafonismo.

Pode-se não aceitá-lo, mas jamais combatê-lo. Pois essa corrente é uma riquíssima fonte de elementos expressivos, os quais podem ser aproveitados com muito sucesso na música brasileira, atualizando-a seu conteúdo.<sup>316</sup>

Para justificar esta defesa inesperada da técnica que já havia abandonado em sua composição Guerra Peixe afirma o atraso da música produzida no Brasil em relação à música européia. Contra este suposto atraso a técnica dodecafônica tinha sido um bom remédio, no entender do compositor.

Salvo os próprios dodecafonistas e Guarnieri (este nem sempre cem por cento contemporâneo) a mais avançada música brasileira está deslocada da música universal cerca de trinta ou quarenta anos. Temos pensado sempre retardadamente...<sup>317</sup>

Podemos então afirmar que Guerra Peixe tornou-se um compositor dodecafônico em 1944, com o intento de consagrar seu nome como compositor erudito diferenciando-se dos compositores nacionalistas que então predominavam no cenário musical do país. Num primeiro momento produziu obras radicalmente modernas, que contribuíram para chamar a atenção ao seu nome, mas que causaram grandes dificuldades práticas, tanto de execução como de compreensão por parte dos ouvintes. Preocupado com essas questões, a partir de 1946 Guerra Peixe começou a empregar a técnica dodecafônica de forma mais livre, em busca de um estilo pessoal mais acessível ao público e que causasse a impressão de uma música de vanguarda com identidade nacional. Esta intenção foi atingida pelo compositor no ano de 1947, que foi o mais fértil de toda sua produção, e que foi também o ano da execução de sua *Sinfonia n.º 1*. Mas em 1948 o compositor entrou em crise com a técnica de composição dodecafônica, o que o faria mudar de rumo nos anos seguintes.

#### IV.3. DA VANGUARDA AO NACIONALISMO

O ano de 1947 foi o ano da consagração nacional e internacional de Guerra Peixe como compositor de vanguarda. Esta afirmação está baseada na quantidade de obras que produziu. Foram 20 obras, a maior quantidade produzida em um único ano em toda sua carreira, sendo 4 delas obras de maiores proporções, com mais de 10 minutos, 5 obras para

<sup>316</sup> Haroldo Miranda “Guerra Peixe, sua vida e sua música. A projeção de autores nacionais no estrangeiro não deve servir de engano para nós.” Reportagem para o Jornal do Comércio, Recife, 9/7/1950.

<sup>317</sup> Haroldo Miranda “Guerra Peixe, sua vida e sua música”, 9/7/1950, op. cit.

orquestra e um quarteto de cordas (uma das formas de composição que garante maior status a um compositor erudito). Mas não é só a produção de Guerra Peixe que demonstra seu sucesso atingido como compositor em 1947. É principalmente a repercussão que sua obra conseguiu atingir, com as várias estréias importantes ocorridas neste ano.

Neste ano o *Quarteto n° 1* foi executado em concerto do Grupo Música Viva e publicado pela Editorial Cooperativa Inter-americana de Compositores. A *Sinfonia n° 1* foi transmitida em execução ao vivo para a América Latina pela rádio BBC, e o *Divertimento n° 2 para cordas* foi encomendado para transmissão no ano seguinte. A *Peça para dois minutos para piano* foi escrita sob encomenda para gravação pelo Ministério das Relações Exteriores. Os *Provérbios para canto e piano* foram interpretados por Vasco Mariz no Brasil, Argentina, Uruguai e Paraguai. A *Sinfonia n° 1* foi transmitida também pela rádio de Bruxelas em execução ao vivo.

Todos estes acontecimentos foram de grande significação para a carreira de Guerra Peixe como compositor erudito. Ter um quarteto de cordas executado e publicado no mesmo ano da composição era um feito notável para qualquer compositor do mundo, ainda mais sendo jovem e a música sendo dodecafônica. A encomenda de uma obra para gravação pelo Ministério das Relações Exteriores demonstrava o reconhecimento oficial do compositor como figura que merecia representar culturalmente o país. A execução das canções por Vasco Mariz era também de grande significação se pensarmos que o jovem cantor era funcionário do Ministério das Relações Exteriores e que se consagraria na musicologia e na crítica musical ao publicar no ano seguinte a primeira biografia de Villa-Lobos e um livro sobre os compositores contemporâneos do país.

Mas não há dúvida que, de todos os eventos, o mais significativo foi a transmissão de sua sinfonia pela rádio BBC. As chances de uma sinfonia dodecafônica ser executada por uma orquestra brasileira eram nulas. Até hoje as orquestras brasileiras tem grande dificuldade em executar este tipo de música, por dois motivos: a obra é de difícil execução e costuma esbarrar em limitações técnicas tanto dos músicos como dos regentes; há pouco público no país para música de vanguarda e os músicos e os regentes preferem programar obras clássicas de sucesso mais garantido.<sup>318</sup> Sabendo desta dificuldade, Guerra Peixe enviou, às suas próprias custas – que incluíam a despesa com o trabalho do copista e com a taxa de postagem internacional – a partitura para a BBC.

Não sabemos se a obra foi enviada para algum concurso de composição promovido pela BBC ou se a iniciativa de envio da obra partiu do próprio compositor. A *British Broadcasting Corporation* – BBC, era (e é até hoje) uma das maiores empresas de

---

<sup>318</sup> Até hoje não há notícia de que a obra tenha sido executada no Brasil.

comunicação, sendo uma empresa estatal britânica voltada principalmente para a difusão de programas culturais. Como a Grã-Bretanha era um país com importante presença econômica na América Latina, é compreensível que sua rádio estatal transmitisse programas para o continente, e que esses programas incluíssem a produção cultural da própria região. A emissora possuía sua orquestra, dedicada a esse tipo de programação.

Além das transmissões radiofônicas, a BBC publicava no Brasil um Boletim chamado *A voz de Londres*, com reportagens e anúncios sobre a programação. Em 3 de abril o Boletim apresenta, na sua primeira página, a notícia de uma transmissão de música brasileira pela rádio, que ocorreria dia 22 às 20:15 e incluiria o poema sinfônico *Imbapara* de Lorenzo Fernandez e a primeira audição da *Sinfonia nº 1* de Guerra Peixe.<sup>319</sup> Além da notícia o texto trazia uma pequena informação biográfica sobre os compositores. Guerra Peixe é apresentado como compositor “muito conhecido em seu país natal, especialmente por suas composições para o rádio, e ainda no estrangeiro, onde sua música séria é justamente apreciada”. O texto afirma que o compositor adota a “técnica atonal” para “obter expressão própria na sua música”, que dedica-se a estudar o folclore musical do Brasil, anotando ritmos “ainda não colhidos por outros folcloristas”, e que as composições anteriores a 1944 “ele não considera de valor”. Faz uma pequena lista das obras mais recentes e informa que a *Sinfonia nº 1* “foi gentilmente cedida pelo artista” para a primeira audição realizar-se na Inglaterra em transmissão pela BBC.

As informações do texto foram certamente tiradas de currículo enviado pelo próprio Guerra Peixe. A informação de que a *Sinfonia* foi “gentilmente cedida” demonstra que o compositor tentava aproveitar as oportunidades que se apresentavam para execução de sua música, e que para isso abria mão de receber direitos autorais normalmente pagos na Europa.

As informações obtidas na correspondência de Guerra Peixe demonstram a importância que o acontecimento tinha para a carreira do compositor. Ainda em 1946 ele comenta em carta que havia composto a obra em um novo estilo que vinha desenvolvendo, no qual procurava mesclar o dodecafonismo à uma “ligeira influência da música nacional”.<sup>320</sup> Em outra carta, afirma que Francisco Mignone leu a partitura da *Sinfonia* e que isso o fez ter uma melhor impressão a seu respeito.<sup>321</sup> Em dezembro comenta o envio da partitura à BBC.<sup>322</sup> Pouco antes da transmissão comenta a repercussão que teve a notícia no meio musical brasileiro:

---

<sup>319</sup> “RECITAL de músicas brasileiras no microfone da BBC”. In *A voz de Londres. Boletim para o Brasil. BBC.* nº 469, 3 de abril de 1947.

<sup>320</sup> Carta de Guerra Peixe a Curt Lange, 15/7/1946, Acervo Curt Lange.

<sup>321</sup> Carta de Guerra Peixe a Curt Lange, 20/9/1946, Acervo Curt Lange.

<sup>322</sup> Carta de Guerra Peixe a Curt Lange, 18/12/1946, Acervo Curt Lange.

A notícia foi uma verdadeira bomba atômica, para os que viam em mim o orquestradorzinho de meia tigela para canções e música para o rádio.<sup>323</sup>

Poucos dias após a transmissão Guerra Peixe já está escrevendo sobre a execução da obra:

A Sinfonia é difícilíssima. Somente com um bom regente, uma boa orquestra e muitos ensaios ela poderá ser executada. O maestro Maurice Miles pareceu-me compreender perfeitamente o que está escrito. Pois, não só ao que toca a parte temática, como à orquestração, correu tudo maravilhosamente. Sendo eu o autor do “abacaxi”, confesso que apreciei mais a execução, pela primeira vez na minha vida. Não imaginava que a obra era tão complexa. Estou envergonhadíssimo: perdi-me três vezes, durante a leitura, no momento da execução. Pena é que eu a considero tão distanciada do que faço hoje. Porém esta observação pode ser para melhor ou para pior, dependendo dos pontos de vista entre o Koellreuttere e eu. (...)

O Koellreutter ficou (disse ele) emocionado. Disse que perdeu o controle da percepção das cousas, dizendo palavras desmedidas, quando terminou a execução do “abacaxi”. Naturalmente é por que se trata de eu ter sido sua “descoberta” musical. O Koellreutter considerou a Sinfonia na mais alta categoria, citando obras de envergadura. Julgo exagerada a sua crítica. É muita vantagem, para mim. Pois, nós brasileiros somos ainda “crianças de peito”, não cabendo as comparações que ele ousou fazer. Penso que quando ele “voltar a si” irá julgar melhor. Pois se eu fosse metade do que ele passou a me considerar... eu não ficaria aqui nestas selvas.

Convidei cerca de trinta pessoas, entre musicólogos, críticos e músicos, para irem à Rádio do Ministério ouvir a retransmissão. Lá compareceram: Koellreutter, Renato Almeida e Vasco Mariz. Dos que ouviram de suas próprias casas foram mais quatro somente: H. Niremborg, Emilio Sobel, Geni e Krieger. Os meus queridos patrícios são estupidamente comodistas, indelicados e egoístas.<sup>324</sup>

Essas opiniões demonstram que a execução da sinfonia funcionava a contento como elemento de divulgação e consagração do nome de Guerra Peixe como compositor. Algumas opiniões sobre a obra, como a de Koellreutter, estavam além da expectativa do próprio compositor. A informação de que havia convidado várias pessoas para ouvirem a retransmissão demonstra como realmente a *Sinfonia* estava sendo usada pelo compositor como estratégia para tornar-se mais conhecido e respeitado. As presenças de Renato Almeida e Vasco Mariz indicam que o compositor vinha conseguindo atrair a atenção de figuras importantes do meio nacionalista.

Em outra carta Guerra Peixe informa ter enviado a obra para executar em Bruxelas, pela rádio local.<sup>325</sup> Em julho do mesmo ano, o compositor informa que Hermann Scherchen, regente especializado em música de vanguarda e antigo professor de Koellreutter, veio ao Brasil e interessou-se pela *Sinfonia*, pretendendo executá-la em Zurique.<sup>326</sup> A carta também afirma que o regente perguntou quando sairia a 2ª sinfonia, e que o compositor pretendia começar a trabalhar nela imediatamente. Por informações posteriores sabemos que o

<sup>323</sup> Carta de Guerra Peixe a Curt Lange, 18/4/1947, Acervo Curt Lange.

<sup>324</sup> Carta de Guerra Peixe a Curt Lange, 26/4/1947, Acervo Curt Lange.

<sup>325</sup> Carta de Guerra Peixe a Curt Lange, 13/5/1947, Acervo Curt Lange.

<sup>326</sup> Carta de Guerra Peixe a Curt Lange, 18/7/1947, Acervo Curt Lange.

compositor deixou incompleto este projeto, e que só iria compor sua segunda sinfonia em 1960, num contexto completamente diferente.

Guerra Peixe empregou nesta sinfonia uma orquestra com apenas 21 músicos, o que facilitou a parte logística de uma provável execução. Caso envolvesse uma orquestra sinfônica padrão, com cerca de 60 músicos, teria maiores dificuldades financeiras para sua estréia, principalmente tratando-se de um compositor jovem e pouco conhecido e uma obra dodecafônica, o que restringia muito o possível alcance de público. O envio da partitura para uma orquestra europeia levava em conta que somente no velho continente haviam regentes e músicos habilitados a lidar com a complexidade da música de vanguarda, à qual eles já vinham se adaptando há cerca de meio século.

O fato da obra ter sido aceita por uma estação de rádio do porte da BBC teve repercussão imediata para o nome do compositor. A partir deste inesperado reconhecimento internacional a crítica local não poderia mais ignorá-lo. Até mesmo a programação da obra no mesmo dia do poema sinfônico *Imbapara* de Lorenzo Fernandes trazia alta carga simbólica. O compositor era um dos mais destacados representantes do nacionalismo musical e gozava de muito prestígio oficial, sendo que esta obra já havia sido executada diversas vezes em programações oficiais no exterior, como estratégia de promoção oficial da cultura brasileira.

Parece que tudo colaborava para a esperada consagração. Mas Guerra Peixe não ficou confortável com ela. Apesar da euforia com o sucesso recém obtido, o compositor demonstra em várias correspondências estar incomodado com o fato de a sinfonia fazer tanto sucesso no momento em que ela já não representava seu pensamento estético mais atual. Depois de concluir a obra, Guerra Peixe vinha operando as mudanças na sua técnica dodecafônica com objetivo de torná-la mais acessível e dar-lhe maior identidade nacional.

Em 1948 o compositor entrou efetivamente em crise na sua produção. Durante este ano escreveu apenas 3 obras, todas curtas, sendo dois solos e um trio. O compositor estava claramente desconfortável com a técnica dodecafônica, mesmo na versão mais pessoal que ele vinha desenvolvendo ultimamente. Este foi o ano da repercussão do realismo socialista na música brasileira e das primeiras discussões a respeito da nova diretriz política na imprensa comunista, conforme os textos que analisamos no capítulo anterior. Guerra Peixe também vinha, pelo menos desde 1946, discutindo o assunto nacionalismo com outro importante interlocutor – Mozart de Araújo – a quem havia dedicado a *Suíte para violão* (1946), sua primeira obra claramente nacionalista, apesar de ainda usar a técnica dodecafônica.

Em 1949 Guerra Peixe visitou pela primeira vez o Recife, e demonstrou ter ficado vivamente interessado pela riqueza da cultura popular que pôde observar naquela cidade. Sob o impacto da visita escreveu a *Suíte para cordas*. Esta peça tinha duas versões, uma para

quarteto de cordas e outra para orquestra de cordas – a única diferença era a parte do contrabaixo. A *Suíte* incluía os seguintes movimentos: *Maracatu*, *Pregão*, *Modinha* e *Frevo*. Desde a *Suíte em fanfarra* e a *Suíte para violão*, ambas de 1946, esta era a primeira suíte que o compositor escrevia, e a primeira peça com movimentos cujos nomes remetem a gêneros da música popular. A obra foi concluída em junho, e após ela o compositor escreveu outras obras onde a música popular era usada como referência para uma identidade nacional.

As obras produzidas em 1949 foram 12 ao todo, sendo 2 com 10 minutos ou mais. São 7 obras para piano, o maior número de obras para este instrumento saídas em um ano. No início do ano foram escritas as últimas obras dodecafônicas: as *Miniaturas n°4* e os *Três prelúdios*, ambos para piano. Depois destas peças os títulos passam a ser mais descritivos: *valsa*, *suíte*, *provérbios* e *casinha pequenina*. O uso freqüente de suítes – foram quatro originais e uma transcrita de piano para orquestra – indica a tentativa de criar uma identidade nacional em suas obras pois os movimentos de suíte eram a oportunidade para usar danças típicas da música popular. Assim aparecem, além da *Suíte para cordas*, já mencionada, a *Suíte para flauta e clarinete – obstinado, canção, polca, marcha fúnebre e final*, a *Suíte infantil n° 2 – ponteado, valsa, modinha e marcha*, e a *Suíte n° 1 – ponteado, choro, toada e dobrado*.

A *Suíte infantil n° 2* indica que o compositor considerou como número 1 aquela composta em 1942. É uma indicação interessante, porque o compositor havia renegado toda a produção anterior a 1944, inclusive desconsiderando sua numeração. Em 1943 o compositor havia composto dois quartetos de cordas e uma sinfonia, que excluiu de seu catálogo e de sua numeração, pois o quarteto de cordas composto em 1947 levou o número 1, o mesmo acontecendo com a sinfonia composta em 1946. Porque então o compositor aceitava como n° 1 a suíte infantil de 1942? Uma explicação era de que a obra já havia sido publicada e incluída no programa de várias escolas de música, portanto não poderia ser simplesmente esquecida como as outras obras do período anterior a 1944. Mas também a iniciativa de compor uma suíte infantil n° 2 indica que o compositor tentava restabelecer o caminho iniciado antes de utilizar a técnica dodecafônica que agora abandonava.

A análise das partituras de duas obras compostas neste ano possibilita compreender qual a nova direção que o compositor tentava empreender à sua técnica. Tanto na *Suíte para cordas* como na *Suíte para pequena orquestra* ocorreu uma simplificação notável em relação às obras dodecafônicas. A complexa textura contrapontística empregada nas obras dos anos anteriores deu lugar à melodia acompanhada. O compositor passou a usar uma marcação rítmica, geralmente nos instrumentos graves. As melodias ganharam discursividade por estarem no mesmo registro e no mesmo instrumento, por usarem o apoio rítmico dos

compassos, por estarem dentro de uma fraseologia tradicional com repouso em cadências, e por usar o desenvolvimento temático. O desenho rítmico é todo baseado em gêneros da música popular, estilizados com um certo contraponto, mas absolutamente enquadrados dentro dos compassos, cujas mudanças quase não ocorrem mais. A harmonia passou a basear-se em acordes formados por terças.

Apesar de todas estas significativas mudanças em direção à simplicidade técnica, à comunicabilidade e à identidade nacional, nota-se que as obras continuavam mantendo uma identidade de música de vanguarda, da qual o compositor não pretendeu se afastar. Mesmo deixando de ser dodecafônicas, as obras não voltaram a ser tonais. As melodias eram modais, mas com constantes transposições, mantendo um certo grau de dissonância. Os acordes, se voltaram a ser baseados no tradicional empilhamento de terças, mantiveram sempre intervalos perturbadores de segunda, ou sobreposições de tríades contrastantes, evitando a identificação com o sistema tonal e mantendo a aspereza típica da música de vanguarda. A textura, apesar de muito simplificada em relação às obras anteriores, manteve certa complexidade procurando usar o máximo de contraponto, e o ritmo, apesar de baseado na repetição de figurações típicas da música popular, manteve a complexidade pelo deslocamento dessas figuras e pela construção delas de forma complementar entre os vários instrumentos, ou seja, nenhum instrumento tem o ritmo característico – que aparece como resultado da soma de todas as vozes.

Guerra Peixe parecia ter encontrado o rumo que levaria suas composições a uma maior comunicabilidade e à legítima expressão de identidade nacional que vinha buscando, sem abandonar o caráter de vanguarda que havia conquistado com o dodecafonismo. Em dezembro de 1949 o compositor mudou-se para a capital pernambucana assumindo um contrato para trabalhar na rádio Jornal do Comércio. Esse novo trabalho lhe daria a oportunidade que precisava para observar, anotar e estudar a música popular do nordeste. O compositor estava convencido de que lá poderia encontrar uma rica música popular em estado puro, e que através da pesquisa desta música teria material para transformar em músicas de concerto com o caráter desejado.

Mas a obra que produziu em 1949 ainda não foi a solução que o compositor buscava. Entre 1950 e 1953 Guerra Peixe viveu novo período de crise: apenas 4 peças em 1950 e 2 em 1951, nenhuma nos dois anos seguintes. Parece que o compositor estava inseguro, preferindo aprofundar suas pesquisas de folclore antes de chegar ao estilo nacionalista autêntico que projetava. Neste período ele voltou a usar em suas obras os títulos abstratos que tinha abandonado em 1949 quando decidiu dar a virada nacionalista.

Em 1954, após ter saído do Recife e morado um ano em São Paulo, quando aproveitou para coletar músicas do folclore do litoral norte do estado, Guerra Peixe voltou a compor obras que seriam incluídas em seu catálogo. Produziu apenas duas peças para piano, mas as duas eram obras de maior duração que logo se tornaram peças importantes no repertório pianístico de alto nível de dificuldade. Trata-se das duas suítes, *nº 2 – nordestina* e *nº 3 – paulista*. A primeira dura cerca de 15 minutos e tem os seguintes movimentos: *Violeiros*, *Cabocolinhos*, *Pedinte*, *Polca* e *Frevo*. A segunda dura aproximadamente 12 minutos e seus movimentos são *Cateretê*, *Jongo*, *Canto de trabalho* e *Tambu*.

A análise das partituras demonstra que, após uma tentativa inicial de nacionalismo moderno em 1949, e após as pesquisas de folclore realizadas no período entre 1950 e 53, o compositor havia chegado a um tipo de composição que mesclava grande dificuldade técnica de execução e um alto nível de complexidade. As obras não chegam ao grau de complexidade contrapontística e dissonância melódica ou mesmo de dureza harmônica e variedade rítmica das peças dodecafônicas. Mas são mais complexas que as tentativas de nacionalismo feitas em 1949. O valor melódico diminui pelo uso de efeitos rítmico-harmônicos. A simplicidade das melodias folclóricas utilizadas é sempre problematizada por um acompanhamento polirrítmico e politonal – efeitos causados pela superposição de harmonias e ritmos contrastantes. Ocorre uma maior complexidade contrapontística.

Em geral as duas peças voltam a buscar o caminho da complexidade rítmica, melódica e harmônica. Mas agora a teia da coerência interna não é mais fornecida pela técnica dodecafônica e sim pelo material folclórico. Em relação aos nacionalistas da geração que se consagrou nos anos 1930 este nacionalismo de Guerra Peixe era diferente em dois aspectos: primeiro por basear-se em pesquisas do folclore rural feitas pelo próprio compositor, e segundo por não procurar acomodar o material colhido à rítmica, à fraseologia e à harmonia da música tonal européia. Nestes aspectos o nacionalismo de Guerra Peixe manteve um alto grau de modernidade, a qual se apoiava num “primitivismo” do folclore nordestino, de modo semelhante à relação tida com o “primitivismo” por parte dos modernistas europeus.

Nestes aspectos o nacionalismo de Guerra Peixe é comparável ao de Bela Bártok, compositor cujas obras tornaram-se marcos da música de vanguarda, a ponto de ser considerado pela crítica como um dos principais compositores da primeira metade do século XX. A modernidade de Bártok baseou-se, por um lado, nas técnicas de composição eruditas estudadas no Conservatório de Budapeste e nas obras dos compositores da virada do século XX (Richard Strauss, Liszt, Stravinski). Por outro lado teve profunda influência das pesquisas etnomusicológicas realizadas sobre o folclore magiar. Foi este mergulho no “primitivo” do

folclore dos povos rurais do leste europeu (uma das regiões economicamente mais atrasadas da Europa) que possibilitou a renovação da linguagem composicional provocada por Bártok.

Neste sentido caminhou também a trajetória de Guerra Peixe como compositor. Formado nas técnicas tradicionais de composição pelo Conservatório Brasileiro de Música, buscou na técnica dodecafônica aprendida de Schoenberg, Webern e Berg a disciplina de trabalho atrelada a uma concepção de vanguarda. Por diversos motivos, provocados por inquietações internas do compositor, por dificuldades do mercado de trabalho para música erudita no país, e pelo debate estético fortemente envolvido por questões políticas, Guerra Peixe decidiu buscar no folclore rural do nordeste uma fonte de inspiração para criar obras modernas atreladas a uma identidade nacional, concebida em novas bases em relação ao nacionalismo de compositores mais ufanistas como Villa-Lobos, Lorenzo Fernandes ou Camargo Guarnieri.

Por causa destas características, a obra do compositor tornou-se uma referência destacada na produção musical do Brasil. O período que vai de 1944 a 1956 mostra o ciclo de sua consagração no panteão dos compositores brasileiros. Num livro escrito em 1951, o respeitado musicólogo Luis Heitor<sup>327</sup> apresentou Guerra Peixe como um jovem compositor cujo valor consistia em ter participado do grupo de Koellreutter, e que portanto era cedo para colocá-lo ao lado das figuras celebradas em seu livro: Villa-Lobos, Luciano Gallet, Camargo Guarnieri, Francisco Mignone, Lorenzo Fernandes. Nos anos 1980, nos livros de Vasco Mariz e José Maria Neves,<sup>328</sup> Guerra Peixe já é celebrado como um dos maiores nomes da música brasileira – depois de Villa-Lobos e no mesmo nível de Guarnieri, Mignone e Santoro.

Em um texto escrito no final de 1951,<sup>329</sup> Vasco Mariz já identifica em Guerra Peixe um nome a ser destacado no rol dos compositores brasileiros. Para este autor, a virada anunciada por Guerra Peixe ao abandonar a técnica dodecafônica e decidir morar no Recife para pesquisar o folclore nordestino *in loco*, colocava-o no rumo certo em relação à música brasileira. A visão que Vasco Mariz apresenta de Guerra Peixe tem uma dupla intenção de apresentá-lo como compositor importante e de insistir no acerto de sua mudança para o nacionalismo, parece que para garantir que o compositor não se arrependa. Com este intuito, afirma que o “estágio” dodecafônico de Guerra Peixe iniciou-se em 1944 e que “não poderia prolongar-se por mais de dois anos e só produziu o **Noneto** como obra importante”. Este uso da técnica dodecafônica, na visão de Vasco Mariz, teria sido motivado pelo “brilho pessoal”

<sup>327</sup> Luís Heitor Correa de Azevedo, *150 anos de música no Brasil (1800-1950)*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1956.

<sup>328</sup> Vasco Mariz *História da música no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981. José Maria Neves *Música contemporânea brasileira*. São Paulo: Ricordi, 1981.

<sup>329</sup> MARIZ, Vasco. “César Guerra Peixe”. In *Boletim da Sociedade Brasileira de Autores* n. 10/11, janeiro/abril, 1952.

de Koellreutter, “cuja cultura, inteligência e capacidade de trabalho” teriam impressionado os jovens e ingênuos compositores. O texto tenta mostrar que em 1945 o compositor começava a tomar o rumo certo, pois “não mais podendo afogar o temperamento e a inspiração, procura um compromisso entre os ensinamentos de Koellreutter e as constâncias nacionais que lhe brotavam do estro”.

No fim do texto Guerra Peixe é apontado como exemplo para a nova geração de compositores, que se encontrava diante de uma “encruzilhada”. Santoro, que também havia abandonado o dodecafonismo, não era um bom exemplo, “barateado por objetivos políticos incompatíveis com a verdadeira arte”. Por isso, a responsabilidade de representar a música brasileira na nova geração sobrava para Guerra Peixe, dando-lhe uma oportunidade que “seguramente não deixará de aproveitar, tanto mais que está no bom caminho”.

Os dois textos mencionados, de Luis Heitor e de Vasco Mariz, mostram que, por este momento Guerra Peixe era visto de modo diferente pela crítica. Luis Heitor, figura já consagrada, defende em seu livro os medalhões de sua geração, reservando espaço secundário para os novos compositores surgidos nos anos 1940. Vasco Mariz, ainda mais jovem que Guerra Peixe, que começava a se afirmar como musicólogo, já via em Guerra Peixe um grande compositor, cuja decisão de abandonar o dodecafonismo em busca de uma música nacionalista o colocava no rumo de se tornar também um grande nome a ser destacado nos livros de história da música.

O processo desta consagração de Guerra Peixe ainda estava incompleto neste momento. Começou pelo seu surgimento como compositor de vanguarda, no período entre 1944 e 1947, passou por um período de abandono do dodecafonismo entre 1948 e 1949, por uma crise na produção entre 1950 e 1953 culminou com a nova fase de um nacionalismo de vanguarda, consolidado entre 1954 e 1956. Esta identidade jamais foi abandonada pelo compositor.

Depois das duas suítes para piano de 1954, quando a nova linguagem composicional se afirmou para Guerra Peixe, vieram novas obras nos dois anos seguintes. Em 1955 o compositor produziu 8 obras, e todas tiveram as partituras publicadas. Foram 5 obras para canto e piano, e 3 para orquestra – incluindo duas obras longas a *Suíte sinfônica n° 1 “paulista”* (cerca de 23 minutos) e a *Suíte sinfônica n° 2 “pernambucana”* (cerca de 13 minutos). Destas obras apenas duas não foram estreadas imediatamente. Em 1956 o compositor produziu 3 obras orquestrais, todas publicadas e estreadas. Assim estava consolidado o nome de um compositor erudito que era capaz de ver publicadas e estreadas praticamente todas as suas obras. Se este objetivo não pôde ser atingido como compositor dodecafônico por diversos motivos, os caminhos da história levaram o compositor a

estabelecer-se como compositor nacionalista, sem que para isso abandonasse sua identidade de vanguarda.

Em 1960 o compositor, já agora tendo um nome muito respeitado na crítica e uma posição consolidada no meio erudito brasileiro, escreveu sua *Sinfonia nº 2*, intitulada “Brasília”. A obra foi composta para um concurso de composição promovido pelo governo para celebrar a inauguração da nova capital. Este sentido laudatório foi plenamente incorporado pelo compositor nesta obra, de nítido caráter monumental. Por um lado a obra visava comemorar um orgulho nacional, símbolo do desenvolvimentismo da era JK, da capacidade empreendedora do brasileiro, do promissor futuro que se abria para o país. Por outro lado pretendia alçar o nome do compositor a um patamar ainda maior. Villa-Lobos havia falecido no ano anterior, deixando vago o posto de representante musical da nação. Uma sinfonia do porte desta que Guerra Peixe compunha, poderia demonstrar que ele não ficava devendo em nada à monumentalidade atingida por Villa-Lobos com os *Choros* ou com as *Bachinanas brasileiras*.

Esta sinfonia foi a obra de maiores proporções feita por Guerra Peixe. Sua execução dura aproximadamente 40 minutos – quase o dobro das mais longas obras já produzidas pelo compositor. Foi escrita para orquestra, coro e locutor, e sua execução exige perto de 100 músicos.<sup>330</sup> A sinfonia tem um roteiro descritivo, que foi incluído no programa de seu concerto de estréia em 1963.<sup>331</sup> Isto indica que a sinfonia é uma obra programática, termo com que se designa uma peça instrumental que procura descrever imagens literárias contidas numa história cujo texto normalmente é divulgado no momento do concerto. Este tipo de sinfonia programática jamais foi usado pelos compositores clássicos (Mozart, Haydn e o Beethoven da primeira fase). Tornou-se uma moda entre os românticos (Berlioz, Liszt, Richard Strauss), e foi novamente banido pelos modernos. O próprio Guerra Peixe não tinha composto nenhuma obra instrumental com programa literário, o que demonstra a intenção especial com a qual revestiu esta obra.

Os movimentos em que se divide a obra são por si só bastante descritivos: I – *Allegro ma non troppo* (A – “O candango em sua terra”, B – “A caminho do planalto”, C –

---

<sup>330</sup> O tamanho de uma orquestra varia de acordo com a instrumentação escolhida pelo compositor. Quanto mais instrumentos de sopro e percussão forem empregados, mais violinos e cordas em geral são necessários para se fazerem ouvir. Na *Sinfonia nº 1*, por exemplo, Guerra Peixe utilizou 5 sopros de madeira (flauta, oboé, 2 clarinetes e fagote), um de metal (trompete), dois instrumentos de percussão e um piano. Para equilibrar o volume dos naipes da orquestra o próprio compositor indica que são necessários um mínimo de 8 violinos (4 primeiros e 4 segundos), 2 violas, 2 violoncelos e 1 contrabaixo. O total mínimo é de 21 músicos, mas nada impede que o regente utilize um número maior de instrumentos de cordas, conforme tenha à disposição em sua orquestra. Já a *Sinfonia nº 2* utiliza 9 sopros de madeira, 12 de metais e 7 instrumentos de percussão. Para fazer frente a todo este volume sonoro, a orquestra precisa de pelo menos 40 instrumentos de cordas, e o coral deve ter 30 vozes. Esta estimativa conservadora totaliza 98 músicos, mas o número pode ser bem maior.

<sup>331</sup> Este roteiro descritivo está transcrito nos anexos.

“Recordações que o acompanham”, D – “Chegada alegre”); II – *Presto* (“Trabalho”); III – *Andante* (“Elegia para o ausente”); IV – *Allegro con moto* (“Manhã de domingo”), *Allegretto* (“Tarde infantil”), *Andante* (“Desce a noite”), *Presto* (“Volta ao trabalho”), *Moderato* (“Inauguração da cidade”), *Allegro ma non troppo* (“Apoteose”).

O programa da sinfonia, que é como chamamos o texto explicativo das imagens extramusicais que a obra pretende invocar, começa pela descrição da miséria do sertão nordestino que expulsa o candango. Este sai levando a família em busca de melhores oportunidades no trabalho da construção da nova capital. Ao longo do caminho surgem as recordações da terra que deixou para trás, que corresponde, musicalmente, à volta dos temas do início da música. Quando chega ao Planalto Central o candango “tem a impressão de que ouve um coro, a recebê-lo com um tema de felicidade, de otimismo e de progresso”, que retrata as “esperanças vicejantes a brotarem no solo vermelho da terra goiana”.

Há uma semelhança entre as imagens que o compositor descreve no programa e os recursos musicais que utiliza para ilustrá-las com as práticas do realismo socialista. A idéia de um tema musical que represente “felicidade, otimismo e progresso” ouvida em sua imaginação pelo operário que chega para trabalhar numa obra que é ao mesmo tempo construção física de uma nova capital e construção simbólica de uma nova nação parece saída de um manual de Jdanov. No segundo movimento a orquestra produz sons onomatopaicos para simbolizar o funcionamento das máquinas. O candango entusiasma-se com o trabalho:

Os Candangos são tomados de entusiasmo que o trabalho coletivo, com seu avassalador dinamismo, faz surgir entre eles. Já interjeições (coral) lhes escapam das bocas incapazes de calar-se sobre a alegria de trabalhar e construir que lhes enche o peito.<sup>332</sup>

Segue o desfile de imagens aparentemente surgidas de um manual soviético, quando o compositor exalta o trabalho coletivo ao mesmo tempo em que apresenta a imagem do operário alegre com o resultado de seu esforço. O terceiro movimento, que é o típico movimento lento das sinfonias clássicas, homenageia os trabalhadores mortos. Eles aparecem como heróis cuja morte (causada por “brigas”, “doenças”, “ritmo de trabalho incomum”) é um revés passageiro diante da tarefa maior e urgente de construção da capital. Os trabalhadores não tem tempo de enterrar e muito menos de chorar os mortos. “O mais que se pode fazer é lembrar, num breve momento de pausa, aquele que desapareceu.” O candango que construía Brasília, na imagem proposta por Guerra Peixe, parecia feito de aço – como o eram os operários retratados na arte soviética.

O último movimento da sinfonia começa descrevendo o merecido descanso dominical dos candangos-operários-heróis. Os filhos dos trabalhadores, como crianças exemplares,

---

<sup>332</sup> Roteiro descritivo da *Sinfonia n° 2* de Guerra Peixe, incluído no programa do concerto de estréia da obra em 1963. Vide reprodução do texto completo nos anexos.

“confraternizam, nas praças e jardins, identificando-se através das tradicionais parlendas, comuns a todas as crianças brasileiras”. A imagem sugerida é de que os filhos dos trabalhadores que estão construindo a capital/nação brincam de brincadeiras folclóricas. É uma associação estratégica entre o trabalho de construção da capital e o folclore, que leva a outras possíveis associações com o próprio trabalho do compositor construindo sua sinfonia baseada no folclore, erigindo-a como monumento à nação assim como a nova capital a que a obra se refere. As parlendas que as crianças brincam na tarde de domingo aparecem na música em partes cantadas pelo coral.<sup>333</sup>

A música retoma os efeitos onomatopaicos do segundo movimento, simbolizando a volta ao trabalho. Terminada a construção, vem a inauguração da cidade. Sob um fundo de efeitos sonoros criados com poucos instrumentos, o narrador lê textos extraídos do discurso do presidente na cerimônia de inauguração.<sup>334</sup> Na fala do narrador os textos destacam a construção de Brasília como uma demonstração de confiança no futuro e de amor pelo país, como uma prova ao mundo da capacidade do Brasil, e como símbolo do crescimento do país. Após este momento, vem a apoteose final, usando toda a massa sonora do coro e da orquestra:

É a louvação aos que contribuíram com seu esforço para o êxito do formidável empreendimento. A multidão emocionada vive o significado histórico dessa fundação, da qual advirão conseqüências infinitas no sentido da emancipação econômica de grande parte do seu território, outrora esquecido, como também no campo de mais efetiva unidade cultural. Um cântico de progresso e de felicidade, o Cântico do Planalto Central, ergue-se para marcar esse grande momento e ecoa pela vastidão da terra brasileira.<sup>335</sup>

As técnicas de composição usadas na sinfonia repercutem fielmente as imagens apresentadas no programa. Pela primeira vez em suas composições, Guerra Peixe escreveu para uma grande orquestra e utilizou seu potencial de massa sonora, empregando nos momentos chave o *tutti* orquestral. A obra é praticamente toda baseada no mesmo tema musical, apresentado no início pelos violoncelos. A harmonia perdeu o caráter dissonante que sempre teve nas obras do compositor, e passou a basear-se em tríades. A escolha do candango como foco do texto, é retratada na música pelo uso constante de “nordestinismos”: o tema musical apresentado no início é em ritmo de baião, e usa o modo mixolídio, escala muito característica da música popular do sertão do nordeste. Os acordes escolhidos (acorde maior do Iº grau, seguido do acorde maior do VIIº grau abaixado) também são típicos da música nordestina. A textura da composição é predominantemente homofônica, como são normalmente as músicas “otimistas”, aonde não cai bem a discordância musical provocada pelo contraponto.

<sup>333</sup> O texto destas parlendas está reproduzido nos anexos.

<sup>334</sup> Estes textos lidos pelo narrador estão reproduzidos nos anexos.

<sup>335</sup> Programa do concerto de estréia da obra no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em 1963. O programa completo da sinfonia está reproduzido nos anexos.

O programa da obra termina com uma imagem que sintetiza todo o projeto nacionalista de Guerra Peixe e dos compositores de sua geração. Eles buscaram, desde os anos 1940, uma redefinição do nacionalismo pelo uso das técnicas de composição de vanguarda, passando, no fim da década, a buscar no folclore musical do país a chave simbólica para a libertação do seu povo, acreditando que isto representava a verdadeira emancipação cultural que os modernistas dos anos 1920 e 1930 não haviam realizado plenamente. A imagem empregada por Guerra Peixe é o “cântico de progresso e de felicidade”, que na sinfonia é entoado pelo coral, mas que, simbolicamente, sai do Planalto Central como um marco desse “grande momento”, e “ecoa pela vastidão da terra brasileira”.

## CONCLUSÕES

Ao longo das décadas de 1940 e 1950 o nacionalismo musical no Brasil passou por transformações importantes, nas quais o compositor Guerra Peixe foi personagem central. Inicialmente Guerra Peixe participou do grupo Música Viva, que reuniu jovens compositores identificados com a música de vanguarda. Este grupo entrou em conflito com os compositores nacionalistas da geração anterior, que haviam se consagrado durante os anos 1930. O conflito consistia numa visão diferente do que seria o nacionalismo musical. Para compositores como Santoro e Guerra Peixe o nacionalismo musical praticado até então no Brasil padecia de uma utilização muito superficial do folclore e de um desprezo equivocado pela música popular urbana, além de utilizar técnicas de composição ultrapassadas.

A posição política dos personagens tornou-se mais um ingrediente a fomentar a disputa. Os nacionalistas da geração que se consolidou na década de 1930, assumiram uma forte identidade com o regime Vargas, enquanto os jovens do grupo Música Viva engajaram-se no movimento comunista. Este engajamento político dos jovens vanguardistas levou ao abandono das técnicas de vanguarda no final da década de 1940. Na verdade, antes mesmo da chegada do realismo socialista em 1948, Santoro e Guerra Peixe já haviam decidido abandonar o dodecafonismo e vinham buscando uma maior aproximação com o público em suas obras. Mas mesmo com a decisão de abandonar o dodecafonismo e buscar no folclore a fonte para a criação de uma música brasileira autêntica, ambos os compositores continuaram tentando manter a diferenciação em relação à geração dos nacionalistas já consagrados – Villa-Lobos, Francisco Mignone, Camargo Guarnieri, Lorenzo Fernandez.

Esta mudança de posição e de pensamento estético aconteceu para Guerra Peixe no momento do auge de sua consagração como compositor de vanguarda, quando sua *Sinfonia n.º1* tinha sido executada em transmissão radiofônica pela BBC, quando diversas obras obtinham sucesso de público e crítica no Brasil e em outros países e quando recebia um convite para morar e estudar na Europa. Para Guerra Peixe a consagração internacional era importante, mas acima disso estava sua consciência de missão em relação à música nacional. Sentia-se insatisfeito com o resultado de suas obras dodecafônicas, mesmo que elas fossem muito elogiadas pela crítica especializada. O compositor buscava uma música que falasse mais forte ao público brasileiro, e que atingisse um público mais amplo – assim como acontecia com sua música de salão e seus arranjos radiofônicos.

Por isso o compositor decidiu morar em Recife, onde poderia pesquisar de perto a música popular nordestina, que se tornaria para ele uma fonte genuína de brasilidade musical. Guerra Peixe já se preocupava em dar uma identidade nacional à sua música dodecafônica

nos anos de 1946 e 1947. Quando decidiu abandonar a técnica dodecafônica e pesquisar o folclore nordestino para extrair dele um novo elemento de coerência para suas obras, Guerra Peixe estava apenas trocando a ordem dos fatores: da preocupação com a identidade nacional em suas obras de vanguarda o compositor passou a ter uma preocupação com uma identidade moderna em suas obras nacionalistas. Isto fica demonstrado pela análise das obras do compositor. A complexidade técnica e, principalmente, a dissonância harmônica, foram mantidas pelo compositor em suas obras nacionalistas escritas a partir de 1949.

Guerra Peixe continuou a ser um crítico dos compositores nacionalistas, mesmo após sua inflexão estética. Tanto ele como Cláudio Santoro decidiram abandonar o dodecafonismo e buscar uma linguagem nacional, mas não aceitavam como válido o nacionalismo praticado por compositores como Villa-Lobos ou Camargo Guarnieri. Para os ex-dodecafonistas o nacionalismo que havia sido praticado até então carecia da correta base ideológica, do conteúdo verdadeiramente popular. Além disso, era baseado em um padrão técnico de composição muito desatualizado. Ambos insistem no atraso musical do Brasil em relação à Europa, e sua decisão de abandonar o dodecafonismo não significava uma opção pela volta ao tonalismo para eles já tão superado.

Guerra Peixe tornou-se, nos anos 1950, um personagem importante do nacionalismo musical, sem contudo abandonar uma postura de vanguarda em sua técnica de composição. Sua decisão de mudar de estilo no final dos anos 1940 teve várias motivações, incluindo o ambiente de mudança provocado pelo realismo socialista. Mas Guerra Peixe já se preocupava com a questão de como dar identidade nacional à suas obras de vanguarda e como fazer estas obras soarem mais acessíveis ao público. Quando o compositor decidiu-se pela mudança estética não o fez baseado em teorias de origem marxista, mesmo porque o movimento comunista brasileiro, seguindo uma estratégia da guerra fria, não divulgou textos teóricos neste período, mas apenas textos panfletários de pouco conteúdo e muita agressividade. Por isso foi no pensamento teórico formulado em textos de Mário de Andrade e Mozart de Araújo que Guerra Peixe buscou a argumentação teórica que justificaria sua nova opção.

Mas a relação entre a mudança de orientação estética e sua realização nas obras musicais é complexa. Por um lado, o dodecafonismo que Guerra Peixe praticou nos anos entre 1945 e 1949 era caracterizado por uma utilização bastante pessoal desta técnica de composição. Olhando para a música dos compositores dodecafônicos europeus, fica claro que o dodecafonismo era marcado por uma extrema liberdade de tratamento por parte de cada compositor, ao contrário do que deixam entender os textos da época, que acusam a técnica dodecafônica de ser muito cerebral, anti-nacional, de limitar a criatividade musical e outras afirmações que são claramente contestadas quando se estudam as partituras. Dentro dessa

liberdade que caracterizou o dodecafonismo europeu, Guerra Peixe também buscou dar a suas obras dodecafônicas uma originalidade brasileira. Talvez por isso sua música dodecafônica atraía a atenção na Europa, quando era executada. Mesmo chegando a um resultado tão interessante com a utilização desta técnica, e de ter obtido através destas obras um importante reconhecimento, Guerra Peixe decidiu abandonar o dodecafonismo.

A julgar pelos seus textos, escritos depois dessa mudança de técnica composicional, Guerra Peixe teria se tornado um compositor nacionalista no estilo de Camargo Guarnieri ou de outros compositores que procuravam basear-se no folclore para criar uma música nacional no Brasil. Mas em suas obras compostas no mesmo período, parece que o abandono da técnica dodecafônica não causou uma mudança assim tão grande no resultado sonoro. Mesmo dizendo-se um nacionalista, e pesquisando o folclore nordestino, paulista e carioca para utilizá-lo como base em suas composições, Guerra Peixe não perdeu a identidade moderna em sua música. Suas obras possuem uma relação muito pessoal com o folclore e seu nacionalismo soa diferente daquele praticado por Villa-Lobos, por exemplo.

A trajetória de Guerra Peixe foi marcada por irregularidades e indecisões típicas de um período no qual as certezas eram muito fortes, mas costumavam mudar rápido. Depois de formar-se nas técnicas tradicionais no Conservatório, Guerra Peixe buscou nas aulas de Koellreutter a modernidade técnica, que seria usada como modo de consolidar seu nome de compositor num meio já saturado de compositores consagrados. Quando começou a usar a técnica dodecafônica, Guerra Peixe retirou de circulação as obras anteriores a 1944. Quando já tinha dado passos importantes na consolidação de seu nome como compositor de vanguarda tanto no Brasil como na Europa e América Latina, Guerra Peixe entrou em crise e decidiu abandonar a técnica dodecafônica. Em 1949 ele pareceu encontrar a solução em composições que se baseavam em ritmos populares, sem contudo perder o caráter de música moderna. Somente em 1954 o compositor julgou conhecer suficientemente o folclore para criar a música que ele pretendia – moderna e com sua coerência interna e sua comunicabilidade garantidas pelas características que ele buscou nas fontes “genuínas” do povo.

Quando era de se esperar que o compositor colhesse os frutos do sucesso como compositor erudito brasileiro, surge novo período de silêncio de 6 anos. Não há nenhuma obra no seu catálogo entre 1961 e 1966. Justamente neste período, em 1963, foi executada sua apoteótica *Sinfonia n.º 2*. Em 1966 Guerra Peixe fez os arranjos orquestrais e a regência do disco *Afro-sambas* de Baden Powell e Vinícius de Moraes. Em 1967 voltaram a surgir em seu catálogo obras para piano, e a produção de música de câmara e orquestral só foi retomada em 1969 e 1970. Nos anos 1970 ele voltou a reavaliar seu estilo de composição, adotando um

nacionalismo mais livre. Passou a exercer uma grande atividade como professor, que continuou até o fim da vida, formando toda uma geração de compositores.

O estudo da trajetória deste compositor, através da análise dos debates estético-políticos do anos 1940 e 1950 e das obras musicais por ele criadas, revela o quanto a música pode ser um foco privilegiado para o estudo da história de um período. A discussão sobre música, aparentemente uma questão menor se comparada aos grandes temas políticos e econômicos que movimentaram o processo histórico ocorrido no Brasil do período, demonstra a profunda relação entre a produção cultural e o mundo à sua volta. Questões como identidade nacional, modernidade, emancipação, luta de classes, revolução, subdesenvolvimento, democracia perpassam a produção musical. Ao estudá-la, criamos subsídios para compreender melhor o ambiente em que se moviam os personagens da época.

O caráter polissêmico da idéia de nação ficou claro na fala dos vários protagonistas, demonstrando a existência de várias concepções de nacionalismo. Podemos identificar algumas vertentes que ressaltam entre os personagens estudados. Para Mário de Andrade, nacionalismo musical estava ligado à idéia de pesquisa técnica do material folclórico, com vistas à criação de uma música culta brasileira nos padrões da que havia sido criada na Europa. Para vários compositores e críticos musicais que se destacaram a partir dos anos 1930, nacionalismo musical podia ser resumido à citação de melodias folclóricas ou emprego de ritmos oriundos da música popular, sem maiores transformações na técnica de composição. Para os compositores que começaram a participar do debate sobre nacionalismo na década de 1940, como Santoro e Guerra Peixe, nacionalismo musical era entendido como associação entre elementos pesquisados do folclore e da música urbana e técnicas composicionais de vanguarda, devendo gerar uma nova música identificável como brasileira.

José Gil<sup>336</sup> identifica no discurso nacionalista uma “lógica da salvação”, ligada à idéia de morte. Como forma de infundir uma coesão nacional, o discurso apresenta a idéia de um conjunto vulnerável e em perigo, identifica e classifica as ameaças unindo-as num pólo negativo identificado como inimigo, mobiliza as energias contra este inimigo e utiliza-o como fator de coesão e unidade. Esta lógica pode ser aplicada ao debate sobre o dodecafonismo no Brasil, e explica a grande influência de um texto como a *Carta Aberta* de Camargo Guarnieri. O dodecafonismo tornou-se o inimigo, o outro, que funcionou como fator de coesão e garantiu a unidade do nacionalismo musical ao longo da década de 1950 no Brasil.

---

<sup>336</sup> “Nação” in *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1989. volume 14, pp 276-305.

Reconstituir e compreender a “paisagem” sonora de uma época é uma das formas válidas de conhecê-la, de revelar questões muito mais amplas do que se pode imaginar à primeira vista. Ou melhor, à primeira “ouvida”.

O estudo de todas estas questões também demonstra o quanto a música é um campo aberto para a pesquisa no Brasil. Faltam arquivos, edições, gravações e concertos com as obras dos nossos compositores mais consagrados. Muito ainda há para ser estudado em relação à obra musical dos principais compositores e, talvez, novos estudos possam revelar novas e interessantes questões sobre a história recente do país. Neste sentido, é necessário um grande esforço de pesquisa, feito por um número necessariamente grande de pesquisadores que possam se debruçar na edição das muitas partituras inéditas, na análise das obras, na descoberta de muitos documentos esclarecedores do pensamento dos compositores, no estudo da relação do público com as obras, etc. Enfim, ainda há muito serviço para ser feito, e estamos apenas começando a conhecer a música produzida no Brasil no século XX e suas relações com as demais questões históricas. O que conhecemos já é suficiente para demonstrar a riqueza e a importância deste objeto de pesquisa.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

## I. FONTES CONSULTADAS:

## I.1. LIVROS:

- ALMEIDA, Renato. *História da música brasileira*. 2.ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1942.
- AMADO, Jorge. *Navegação de cabotagem. Apontamentos para um livro de memórias que jamais escreverei*. São Paulo: Círculo do Livro, 1992.
- ANDRADE, Mário de. “Chostacovich”. in SEROFF, Victor. *Dmitri Shostakovich*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1945, p 11-33.
- \_\_\_\_\_. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. 4. ed. São Paulo: Martins, 1965.
- \_\_\_\_\_. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo/Brasília: Martins/INL, 1972.
- \_\_\_\_\_. *O Banquete*. Editado por Jorge Coli e Luiz Correa da Silva Dantas. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- \_\_\_\_\_. *Introdução à estética musical*. Estabelecimento do texto, introdução e notas de Flávia Camargo Toni. São Paulo: Hucitec, 1995.
- AZEVEDO, Luís Heitor Correa de. *150 anos de música no Brasil (1800-1950)*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1956.
- BORBA, Tomás; LOPES GRAÇA, Fernando. *Dicionário de música*. Lisboa: Cosmos, 1958. 2 volumes.
- GUERRA PEIXE. *Melos e Harmonia Acústica. Princípios de composição musical*. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1988.
- KRENEK, Ernst. *Studi di contrappunto. Basati sul sistema dodecafonico*. Milano: Curci, 1948. [traduzido do original em inglês, de 1940]
- SEROFF, Victor. *Dmitri Shostakovich*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1945.

## I.2. ARTIGOS EM PERIÓDICOS:

- “APELO votado por unanimidade pelo IIº Congresso de Compositores e Críticos Musicais em Praga”. in *Fundamentos*, v. 1, nº 2, jul 1948, p. 154-156.

- ARAÚJO, Mozart de. “O julgamento de Mário de Andrade”. In *Rapsódia brasileira*. Fortaleza: Universidade Estadual do Ceará, 1994. pp. 21-22. [texto publicado em *Vamos ler!*, 2/5/1946.]
- \_\_\_\_\_. “Alberto Nepomuceno e o nacionalismo musical”. In *Rapsódia brasileira*. Fortaleza: Universidade Estadual do Ceará, 1994. pp. 23-25. [texto publicado em *Vamos ler!*, 9/5/1946.]
- \_\_\_\_\_. “Os compositores e o folc-song”. In *Rapsódia brasileira*. Fortaleza: Universidade Estadual do Ceará, 1994. pp. 31-32. [texto publicado em, *Vamos ler!*, 23/5/1946.]
- \_\_\_\_\_. “Música e anúncio”. In *Rapsódia brasileira*. Fortaleza: Universidade Estadual do Ceará, 1994. pp. 33-34. [texto publicado em, *Vamos ler!*, 30/5/1946.]
- \_\_\_\_\_. “Música popular”. In *Rapsódia brasileira*. Fortaleza: Universidade Estadual do Ceará, 1994. pp. 21-22. [texto publicado em, *Vamos ler!*, 6/6/1946.]
- \_\_\_\_\_. “A música brasileira e o nacionalismo musical”. In *Rapsódia brasileira*. Fortaleza: Universidade Estadual do Ceará, 1994. pp. 39-53. [conferência publicada originalmente no jornal *Unitário*, Fortaleza, 15/1/1950.]
- BRAND, Max. “A música e nossa época”. In *Música Viva*. Ano I, nº 3, jul 1940, p. 1-2.
- CAMARGO GUARNIERI. “Mestre Mário”. In *Revista Brasileira de Música*. Vol. IX, 1943, pp. 13-17.
- “CAMPANHA pró elevação da música popular brasileira. O compositor Guerra Peixe escreve sobre a música popular brasileira.” In *Correio da Noite*, Rio de Janeiro, 15-1-1948.
- CATUNDA, E. “Atonalismo, dodecafonía e música nacional.” in *Fundamentos*, a. 5, n. 32, p. 31-33, abr. 1953.
- FONTAINHA, Guilherme. “Algumas palavras”. In *Revista Brasileira de Música*, vol I, nº 1, março de 1934. pp. 1-2.
- GRUPO “Música Viva”. In *Música Viva*, ano I, nº 1, maio de 1940, p. 7.
- “GUERRA Peixe, nome das Américas”. In *A voz de Londres. Boletim para o Brasil. BBC*. nº 515, 19 de fevereiro de 1948.
- GUERRA PEIXE. “Aspectos da música popular.” in *Música Viva*, n. 12, jan. 1947.
- \_\_\_\_\_. “Aspectos da música popular. As casas editoras – uma das nossas deficiências musicais” in *Paralelos*, n. 6, set. 1947, pp 44-45.
- \_\_\_\_\_. “O dodecafonismo no Brasil – I.” in *O Jornal*, 2-9-1951.

- GUERRA PEIXE. “O dodecafonismo no Brasil – II.” in *O Jornal*, 9-9-1951.
- \_\_\_\_\_. “Música e dodecafonismo.” in *Fundamentos*, a. 5, n. 29, p. 3, ago. 1952.
- KOELLREUTTER, H. J. “Aspectos econômicos da música.” in *Fundamentos*, v. 1, nº 1, p. 41-43, jun. 1948.
- \_\_\_\_\_. “Arte funcional: a propósito de ‘O Banquete’ de Mário de Andrade.” in *Fundamentos*, v. 1, nº 2, p. 148-151, jul. 1948.
- LA GRANGE, Henri-Louis de. “Tableau chronologique de principales oeuvres musicales de 1900 a 1950.” In *La Revue Musicale*, nº 216, 1952.
- LOPES GONÇALVES. “A dodecafonía – horizontes novos”. In *Música Viva*. Ano I, nº 4, set 1940, p. 3-5.
- LUIZ HEITOR. “Mário de Andrade e o folclore”. In *Revista Brasileira de Música*. Vol. IX, 1943, pp 11-13.
- “MANIFESTO 1946. Declaração de princípios”. in *Música Viva*, nº 12, jan 1947.
- MARIZ, Vasco. “César Guerra Peixe”. In *Boletim da Sociedade Brasileira de Autores* n. 10/11, janeiro/abril, 1952.
- MIGNONE, Francisco. “Como conheci Mário de Andrade”. In *Revista Brasileira de Música*. Vol. IX, 1943, pp 17-19.
- MIRANDA, Haroldo. “Guerra Peixe, sua vida e sua música. A projeção de autores nacionais no estrangeiro não deve servir de engano para nós.” In *Jornal do Comércio*, Recife, 9/7/1950.
- \_\_\_\_\_. “Guerra Peixe, sua vida e sua música.” In *Jornal do Comércio*, Recife, 16/7/1950.
- \_\_\_\_\_. “Guerra Peixe, sua vida e sua música. Os métodos capitalistas norte-americanos e o problema da edição de música no Brasil. A grande falha do editor nacional.” In *Jornal do Comércio*, Recife, 23/7/1950.
- \_\_\_\_\_. “Guerra Peixe, sua vida e sua música. Villa Lobos é uma espécie de dono da música no Brasil. Quem o criticar ou reprovar passará por um traidor da música brasileira.” In *Jornal do Comércio*, Recife, 30/7/1950.
- \_\_\_\_\_. “Guerra Peixe, sua vida e sua música. Quase não se pode afirmar a existência da musicologia no Brasil. Mário de Andrade foi o único musicólogo digno desse nome.” In *Jornal do Comércio*, Recife, 6/8/1950.

- MIRANDA, Haroldo. “Guerra Peixe, sua vida e sua música. Notável trabalho do maestro Fittipaldi em favor da música sinfônica do Recife.” In *Jornal do Comércio*, Recife, 13/8/1950.
- \_\_\_\_\_. “Guerra Peixe, sua vida e sua música. O maracatu ainda não encontrou o seu descobridor na música erudita.” In *Jornal do Comércio*, Recife, 20/8/1950.
- \_\_\_\_\_. “Guerra Peixe, sua vida e sua música. Dodecafonismo, um novo estilo de criação musical.” In *Jornal do Comércio*, Recife, 27/8/1950.
- “A MÚSICA degenerada e a cultura musical brasileira – carta aberta do maestro Camargo Guarnieri”. in *Fundamentos*, a. 2, n. 17, p. 44-45, jan. 1951.
- “O NOSSO programa”. In *Música Viva*. Ano I, nº 1, mai 1940. p. 1.
- “PROBLEMAS da música contemporânea”. in *Fundamentos*, v. 3, n. 9/10, p. 187-188, mar./abr. 1949.
- “RECITAL de músicas brasileiras no microfone da BBC”. In *A voz de Londres. Boletim para o Brasil. BBC*. nº 469, 3 de abril de 1947.
- SÁ PEREIRA, Antônio. “A grande luz”. In *Revista Brasileira de Música*. Vol. IX, 1943, pp 19-24.
- SANTORO, Cláudio. “Considerações em torno da música brasileira contemporânea”. In *Música Viva*, ano I, nº 9, mar 1941, p. 3.
- \_\_\_\_\_. “Considerações em torno da música contemporânea nacional”. In *Música Viva*, ano II, nº 10-11, abr-mai 1941, p. 5-7.
- \_\_\_\_\_. “Problema da música contemporânea brasileira em face das resoluções e apelo do Congresso de Compositores de Praga”. in *Fundamentos*, v. 2, n. 3, p. 232-240, ago. 1948.
- \_\_\_\_\_. “Progresso em Música.” in *Para Todos*, n. 7, p. 4-5, mar. 1951.
- SLONIMSKY, Nicolas. “Problemas da música moderna”. In *Música Viva*. Ano I, nº 5, out 1940, p. 9-10.
- SIMTH, Carleton Sprague. “Mário de Andrade, musicólogo”. In *Revista Brasileira de Música*. Vol. IX, 1943, pp 8-11.
- ZHDANOV, Andrei. “A tendência ideológica da música soviética”. in *Problemas*, n. 21, out. 1949, p. 19-34.

## I.3. DOCUMENTOS EM ARQUIVOS:

Cartas de Guerra Peixe a Curt Lange – acervo Curt Lange, UFMG, pasta A2G4D081.

“CÉSAR Guerra Peixe”. Recorte de jornal localizado no Acervo Curt Lange, UFMG, pasta A2G4D080. s/l. s/d.

GUERRA PEIXE. *Oitenta exemplos extraídos das minhas obras demonstrando a evolução estética – até abril de 1947*. Documento manuscrito, depositado na Divisão de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional, numeração MS. PI-1.

GUERRA PEIXE. *Documentação que resume as atividades artísticas de Guerra Peixe até 1971*. Escola de Música da UFMG, 1971.

Recortes de jornal de Guerra Peixe – acervo Curt Lange, UFMG, pasta “Guerra Peixe, C. – recortes”, gaveta ABG4.

Recortes de jornal de Guerra Peixe – acervo Curt Lange, UFMG, pasta A2G4D082.

Recortes de jornal de Guerra Peixe – acervo Curt Lange, UFMG, pasta A2G4D080.

## I.4. PARTITURAS:

GUERRA PEIXE. *Desafio op. 1* Edição do autor, 1941.

\_\_\_\_\_. *1ª Suíte infantil*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1944.

\_\_\_\_\_. *Três peças para fagote e piano*. Cópia heliográfica, Arquivo da Divisão de Música e Acervo Sonoro da Biblioteca Nacional. [1944]

\_\_\_\_\_. *Noneto*. Cópia heliográfica, Arquivo da Divisão de Música e Acervo Sonoro da Biblioteca Nacional. [1945]

\_\_\_\_\_. *Música nº1 para piano*. Cópia heliográfica, Arquivo do Centro de Letras e Artes da UNIRIO. [1945]

\_\_\_\_\_. *Quarteto misto*. Cópia heliográfica, Arquivo da Divisão de Música e Acervo Sonoro da Biblioteca Nacional. [1945]

\_\_\_\_\_. *Sinfonia nº 1*. Cópia heliográfica, Arquivo da Divisão de Música e Acervo Sonoro da Biblioteca Nacional. [1946]

\_\_\_\_\_. *Dez bagatelas*. Cópia heliográfica, Arquivo do Centro de Letras e Artes da UNIRIO. [1946]

- GUERRA PEIXE. “Suíte para violão”. [1946] Edição crítica. In VETROMILLA, Clayton. *Introdução à obra para violão solo de Guerra Peixe*. Dissertação de Mestrado, Escola de Música da UFRJ, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Suíte em fanfarra*. Cópia heliográfica, Arquivo da Divisão de Música e Acervo Sonoro da Biblioteca Nacional. [1946]
- \_\_\_\_\_. *Peça para dois minutos*. Cópia heliográfica, Arquivo do Centro de Letras e Artes da UNIRIO. [1947]
- \_\_\_\_\_. *Quarteto n° 1*. Montevideo: Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores, 1947.
- \_\_\_\_\_. *Divertimento n° 1*. Cópia heliográfica, Arquivo da Divisão de Música e Acervo Sonoro da Biblioteca Nacional. [1947]
- \_\_\_\_\_. *Instantâneos sinfônicos n° 1*. Cópia heliográfica, Arquivo da Divisão de Música e Acervo Sonoro da Biblioteca Nacional. [1947]
- \_\_\_\_\_. *Suíte em fanfarra*. Cópia heliográfica, Arquivo da Divisão de Música e Acervo Sonoro da Biblioteca Nacional. [1946]
- \_\_\_\_\_. *Variações para orquestra*. Cópia heliográfica, Arquivo da Divisão de Música e Acervo Sonoro da Biblioteca Nacional. [1947]
- \_\_\_\_\_. *Divertimento n° 2 para cordas*. Cópia heliográfica, Arquivo da Divisão de Música e Acervo Sonoro da Biblioteca Nacional. [1947]
- \_\_\_\_\_. *Instantâneos sinfônicos n° 2 para violino e orquestra*. Cópia heliográfica, Arquivo da Divisão de Música e Acervo Sonoro da Biblioteca Nacional. [1947]
- \_\_\_\_\_. *Suíte para cordas*. Cópia heliográfica, Arquivo da Divisão de Música e Acervo Sonoro da Biblioteca Nacional. [1949]
- \_\_\_\_\_. *Suíte para pequena orquestra*. Cópia heliográfica, Arquivo da Divisão de Música e Acervo Sonoro da Biblioteca Nacional. [1949]
- \_\_\_\_\_. *Suíte n° 2 - nordestina*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1958. [1954]
- \_\_\_\_\_. *Suíte n° 3 - paulista*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1958. [1954]
- \_\_\_\_\_. *Quarteto n° 2*. Autógrafo, Arquivo da Divisão de Música e Acervo Sonoro da Biblioteca Nacional. [1958]
- \_\_\_\_\_. *Sinfonia n° 2*. Autógrafo, Arquivo da Divisão de Música e Acervo Sonoro da Biblioteca Nacional. [1960]

## II. BIBLIOGRAFIA DE APOIO:

## II. 1. HISTÓRIA:

CARONE, Edgar. *A República Nova (1930-1937)*. 2. ed. São Paulo: DIFEL, 1976.

DINIZ, Eli. “O Estado Novo: estrutura de poder, relações de classes” in FAUSTO, Boris. (org.) *História Geral da Civilização Brasileira*. Tomo 3 – O Brasil republicano. Volume 3 – Sociedade e política (1930-1964). São Paulo: DIFEL, 1981. p. 79-120.

GIL, José. “Nação” in *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1989. volume 14, pp 276-305.

HOBBSBAWN, Eric. *Nações e nacionalismos desde 1780. Programa mito e realidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

\_\_\_\_\_. *A era dos extremos. O breve século XX. 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

MICELI, Sérgio. *Intelectuais e classe dirigente no Brasil. (1920-1945)* São Paulo: DIFEL, 1979.

\_\_\_\_\_. “Carne e osso da elite brasileira pós-1930.” in FAUSTO, Boris. (org.) *História Geral da Civilização Brasileira*. Tomo 3 – O Brasil republicano. Volume 3 – Sociedade e política (1930-1964). São Paulo: DIFEL, 1981. p. 559-596.

SAES, Décio. “Classe média e política no Brasil. 1930-1964.” in FAUSTO, Boris. (org.) *História Geral da Civilização Brasileira*. Tomo 3 – O Brasil republicano. Volume 3 – Sociedade e política (1930-1964). São Paulo: DIFEL, 1981. p. 449-506.

VELLOSO, Mônica Pimenta. “Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo.” In *Revista de Sociologia e Política*, departamento de Ciências Sociais da UFPR, nº 9, 1997, p 57-74.

## II. 2. MÚSICA:

ADORNO, Theodor. *Filosofia da nova música*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

GRIFFITHS, Paul. “Serialism” in STANLEY, Sadie. *The new Grove dictionary of music and musicians*. London: Macmillan, 1980. v. 17, pp. 162-169.

\_\_\_\_\_. *A música moderna. Uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

HINDEMITH, Paul. *The Craft of musical composition*. London: Schott, 1945.

MORGAN, Robert P. “The twelve-tone system” in *Twentieth-century music*. New York: Norton, 1991. pp. 187-219.

PERLE, George; LANSKY, Paul. “Twelve-note composition” in STANLEY, Sadie. *The new Grove dictionary of music and musicians*. London: Macmillan, 1980. v. 19, pp. 286-296.

ROSEN, Charles. *Formas de sonata*. 2.ed. Barcelona: Labor, 1994.

### III. MARXISMO, PCB, ARTE E CULTURA:

AMARAL, Aracy. *Arte para que? A preocupação social na arte brasileira. 1930-1970*. 2.ed. São Paulo: Nobel, 1987

CHILCOTE, Ronald H. *O Partido Comunista brasileiro. Conflito e integração – 1922-1972*. Rio de Janeiro: Graal, 1982.

GERRATANA, Valentino. “Stalin, Lênin e o marxismo-leninismo.” In HOBBSAWN, 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 221-255.

HOBBSAWN, Eric. “Os intelectuais e o antifascismo” in *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 257-314.

KONDER, Leandro. *A democracia e os comunistas no Brasil*. Rio de Janeiro: Graal, 1980.

MARQUES, Arlenice Almeida. *Arte e política: entre a dominação e a utopia*. Dissertação de Mestrado, IFCH-UNICAMP, 1989.

MORAES, Denis de. *O imaginário vigiado. A imprensa comunista e o realismo socialista no Brasil (1947-53)*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1994.

MORAES FILHO, Evaristo de. “A proto-história do marxismo no Brasil”. In REIS FILHO, Daniel Aarão; MORAES, João Quartim de. (orgs.) *História do marxismo no Brasil*. Volume I: O impacto das revoluções. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991. pp. 15-45.

MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira*. São Paulo: Ática, 1977.

NAPOLITANO, Marcos. “Arte e revolução: entre o artesanato dos sonhos e a engenharia das almas. (1917-1968)” in *Revista de Sociologia e Política*, Curitiba, nº 8, 1997, p 7-20.

- PALAMARTCHUK, Ana Paula. *Ser intelectual comunista... Escritores brasileiros e o comunismo. 1920-1945*. Dissertação de Mestrado, IFCH-UNICAMP, 1997.
- RODRIGUES, Leôncio Martins. “O PCB, os dirigentes e a organização” in FAUSTO, Boris. (org.) *História Geral da Civilização Brasileira*. Tomo 3 – O Brasil republicano. Volume 3 – Sociedade e política (1930-1964). São Paulo: DIFEL, 1981. p. 363-443.
- RUBIM, Antonio. *Partido comunista, cultura e política cultural*. Tese de doutoramento, FFLCH-USP, 1986.
- SOCHOR, Lubomir. “Lukács e Korsch: a discussão filosófica dos anos 20.” In HOBBSAWN, 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 13-75.
- STRADDA, Vítório. “Da ‘revolução cultural’ ao ‘realismo socialista’.” In HOBBSAWN, 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 109-150.
- \_\_\_\_\_. “Do ‘realismo socialista’ ao zhdanovismo.” In HOBBSAWN, 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 151-219.
- WILLET, John. “Arte e revolução” In HOBBSAWN, 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.
- ZERON Carlos Alberto. *Fundamentos histórico-políticos da música nova e da música engajada no Brasil a partir de 1962: o salto do tigre de papel*. Dissertação de Mestrado, FFLCH-USP, 1991.

#### IV. NACIONALISMO E MODERNISMO NO BRASIL:

- ANCONA LOPEZ, Telê Porto. *Mário de Andrade: ramais e caminho*. São Paulo: Duas Cidades, 1972.
- BARBEITAS, Flávio. “A música e a história da música na ‘Pequena História da Música’ de Mário de Andrade”. In *Música Hoje*, nº 3, 1997, p 11-26.

- BRESCIANI, Stella. “Identidades inconclusas no Brasil do século XX – fundamentos de um lugar comum”. In BRESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia. *Memória e (res)sentimento. Indagações sobre uma questão sensível*. Campinas: UNICAMP, 2001. pp 403-429.
- CAMPOS, Haroldo de. *Morfologia do Macunaíma*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- CARLINI, Álvaro. *Cachimbo e maracá: o catimbó da Missão (1938)*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Cantem lá que gravam cá: Mário de Andrade e a missão de pesquisas folclóricas de 1938*. Dissertação de mestrado. FFLCH-USP, 1994.
- \_\_\_\_\_. “Martin Braunwieser na viagem da Missão de Pesquisas Folclóricas (1938): diário e cartas” In *Anais do I Simpósio Latino-Americano de Musicologia*. Curitiba, Fundação Cultural de Curitiba, 1998. pp 237-249.
- \_\_\_\_\_. “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. pp 333-348.
- COLI, Jorge. “Mário de Andrade: introdução ao pensamento musical.” In *Revista do IEB*, nº 12, 1972, p 111-136.
- \_\_\_\_\_. *Música Final. Mário de Andrade e sua coluna jornalística Mundo Musical*. Campinas: UNICAMP, 1998.
- CONTIER, Arnaldo. “O *Ensaio sobre a música brasileira: estudo dos matizes ideológicos e do vocabulário social e técnico-estético*. (Mário de Andrade, 1928)” in *Revista Música*, São Paulo, v.6 nº 1/2, maio-novembro 1995. pp 75-121.
- FACINA, Adriana. “Arte nacional e educação estética em Mário de Andrade”. In REIS FILHO, Daniel Aarão. (org.) *Intelectuais, história e política*. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2000. pp. 153-181.
- FAUSTO, Boris. *O pensamento nacionalista autoritário*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001. Coleção Descobrimo o Brasil.
- LOPEZ, Telê Porto Ancona. *Mário de Andrade: ramais e caminho*. São Paulo: Duas Cidades, 1972.
- MORAES, Eduardo Jardim de. *A brasilidade modernista. Sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro: Graal, 1978.
- NAPOLITANO, Marcos. “*Allegro ma non danzante: o nacional-popular em ‘O Banquete’ de Mário de Andrade*.” In *Latin American Music Review*, vol. 24, nº1: spring/summer 2003. University of Texas. pp 126-135.

- NEVES, Margarida de Souza. “Da maloca do Tietê ao império do mato virgem. Mário de Andrade: roteiros e descobrimentos.” In CHALHOUB, Sidney; PEREIRA, Leonardo Affonso de M. *A história contada. Capítulos de história social da literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998. pp 265-300.
- OLIVEIRA, Lúcia Lippi. *A questão nacional na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- SANDRONI, Carlos. *Mário contra Macunaíma. Cultura e política em Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Vértice/IUPERJ, 1988.
- SCHWARTZMAN, Simon; BOMENY, Helena; COSTA, Vanda. *Tempos de Capanema*. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra/FGV, 2000.
- TRAVASSOS, Elizabeth. *Os mandanrins milagrosos. Arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók*. Rio de Janeiro: Zahar/FUNARTE, 1997.
- VELLOSO, Mônica Pimenta. “A brasilidade verde-amarela: nacionalismo e regionalismo paulista” in *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 6, nº 11, 1993, p 89-112.

#### V. MÚSICA NO BRASIL:

- CASCUDO, Teresa. “Fernando Lopez Graça e os compositores brasileiros: a polêmica ‘do dodecafonismo vs. nacionalismo’ entre 1939 e 1954 numa perspectiva comparada.” In *Actas do colóquio Portugal – Brasil uma visão interdisciplinar do século XX*, Coimbra, 2003, pp. 267-284.
- CONTIER, Arnaldo. *Música e ideologia no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Novas Metas, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Brasil novo. Música nação e modernidade: os anos 20 e 30*. Tese de livre docência. FFLCH-USP, 1988.
- FARIA, Adriana Miana de. *Koellreutter e a crítica de Andrade Muricy*. Dissertação de Mestrado, CLA-UNIRIO, 1997.
- FARIA Jr., Antônio Guerreiro de. *Guerra Peixe: sua evolução estilística à luz das teses andradeanas*. Dissertação de mestrado. CLA-UNIRIO, 1997.
- GIANI, Luiz Antonio. *As trombetas anunciam o paraíso: recepção do realismo socialista na música brasileira. 1945-1958*. Tese de doutoramento, FCL-UNESP Assis, 1999.
- GUÉRIOS, Paulo Renato. *Heitor Villa-Lobos. O caminho sinuoso da predestinação*. Rio de Janeiro: FGV, 2003.

- KATER, Carlos. *Música Viva e H. J. Koellreutter. Movimentos em direção à modernidade*. São Paulo: Musa/Atravez, 2001.
- KIEFER, Bruno. *Villa-Lobos e o modernismo na música brasileira*. Porto Alegre: Movimento, 1981.
- LIMA, Cecília Nazaré de. *A fase dodecafônica de Guerra Peixe à luz das impressões do compositor*. Dissertação de Mestrado, Instituto de Artes/UNICAMP, 2002.
- MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Três musicólogos brasileiros: Mário de Andrade, Renato Almeida, Luiz Heitor Correa de Azevedo*. Rio de Janeiro/Brasília: Civilização Brasileira/INL, 1983.
- NEPOMUCENO, Rosa. *César Guerra Peixe. A música sem fronteiras*. Rio de Janeiro: FUNARTE/Fundação Teatro Municipal do Rio de Janeiro, 2001. Série Memória do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, nº 11.
- NEVES, José Maria. *Música contemporânea brasileira*. São Paulo: Ricordi, 1981.
- SOUZA, Jusamara. “Política na prática da educação musical nos anos 30” in *Em Pauta*, Porto Alegre, vol. 3, nº 4, p. 17-32.
- SQUEFF, Enio. “Reflexões sobre um mesmo tema”. In *Música – O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000. Coleção “Descobrimo o Brasil”.
- VETROMILLA, Clayton. *Introdução à obra para violão solo de Guerra Peixe*. Dissertação de Mestrado, Escola de Música da UFRJ, 2002.
- WISNIK, José Miguel. *O coro dos contrários: a música em torno da Semana de 22*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- \_\_\_\_\_. “Getúlio da Paixão Cearense. (Villa-Lobos e o Estado Novo)”. In *Música – O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- ZOTZ, Patrícia. *Análise de superfície das obras para piano – “Epigramas” e “3 Miniaturas” de Edino Krieger*. Monografia do curso de especialização em estéticas e Interpretação da Música do Século XX, EMBAP, 2001.

## ANEXO I – 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 acadêmica, negação da própria arte.

“MÚSICA VIVA”, baseada nesse princípio fundamental, apóia tudo o que favorece o nascimento e o crescimento do novo, escolhendo a revolução e repelindo a reação.

“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 há arte sem ideologia.

“MÚSICA VIVA”, compreendendo que a técnica da música e da construção musical dependa 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-elétricos.

“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”, compreende 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 à super-estrutura dele.

“MÚSICA VIVA”, adotando os princípios de arte-ação, abandona como ideal a preocupação exclusiva de beleza; pois, toda a arte da nossa época não organizada diretamente sobre o princípio da utilidade será desligada do real.

“MÚSICA VIVA” acredita no poder da música como linguagem universalmente inteligível e, portanto, na sua contribuição para a maior compreensão e união entre os povos.

“MÚSICA VIVA”, admitindo, por um lado, o nacionalismo 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 desenvolvimento do nível artístico coletivo; pois a arte reflete 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.

Rio de Janeiro, 1 de novembro de 1946.

## ANEXO II – CARTA ABERTA AOS MÚSICOS E CRÍTICOS DO BRASIL

Considerando as minhas grandes responsabilidades como compositor brasileiro, diante de meu povo e das novas gerações de criadores na arte musical, e profundamente preocupado com a orientação atual da música dos jovens compositores que, influenciados por idéias errôneas, se filiam ao Dodecafonismo – corrente formalista que leva a degenerescência do caráter nacional de nossa música – tomei a resolução de escrever esta carta-aberta aos músicos e críticos do Brasil.

Através deste documento, quero alertá-los sobre os enormes perigos que, neste momento, ameaçam profundamente toda a cultura musical brasileira, a que estamos estreitamente vinculados.

Esse perigos provêm do fato de muitos dos nossos jovens compositores, por inadvertência ou ignorância, estarem se deixando seduzir por falsas teorias progressistas da música, orientando a sua obra nascente num sentido contrário ao dos verdadeiros interesses da música brasileira.

Introduzido no Brasil há poucos anos, por elementos oriundos de países onde se empobrece o folclore musical, o Dodecafonismo encontrou aqui ardorosa acolhida por parte de alguns espíritos desprevenidos.

À sombra de seu maléfico prestígio se abrigaram alguns compositores moços de grande valor e talento, como Cláudio Santoro e Guerra Peixe, que felizmente, após seguirem esta orientação errada, puderam se libertar dela e retornar o caminho da música baseada no estudo e no aproveitamento artístico-científico do nosso folclore. Outros jovens compositores, entretanto, ainda dominados pela corrente dodecafonista (que desgraçadamente recebe o apoio e a simpatia de muitas pessoas desorientadas), estão sufocando seu talento, perdendo contato com a realidade e a cultura brasileiras, e criando uma música cerebrina e falaciosa, inteiramente divorciada de nossas características nacionais.

Diante dessa situação que tende a se agravar dia a dia, comprometendo basilarmente o destino de nossa música, é tempo de erguer um grito para deter a nefasta infiltração formalista e anti-brasileira que, recebida com tolerância e complacência hoje, virá trazer, no futuro, graves e insanáveis prejuízos ao desenvolvimento da música nacional do Brasil.

É preciso que se diga a esses jovens compositores que o Dodecafonismo, em Música, corresponde ao Abstracionismo em Pintura; ao Hermetismo, em Literatura; ao Existencialismo em Filosofia; ao Charlatanismo em Ciência.

Assim, pois, o dodecafonismo (como aqueles e outros contrabandos que estamos importando e assimilando servilmente) é uma expressão característica de uma política de

degenerescência cultural, um ramo adventício da figueira brava do Cosmopolitismo que nos ameaça com suas sombras deformantes e tem por objetivo oculto um lento e pernicioso trabalho de destruição do nosso caráter nacional.

O dodecafonismo, é assim de um ponto de vista mais geral, produto de culturas superadas, que se decompõem de maneira inevitável; é um artifício cerebralista, anti-nacional, anti-popular, levado ao extremo; é química, é arquitetura, é matemática da música – é tudo o que quiserem – mas não é música! É um requinte de inteligências saturadas, de almas secas, descrentes da vida; é um vício de semi-mortos, um refúgio de compositores medíocres, de seres sem pátria, incapazes de compreender, de sentir, de amar e revelar tudo que há de novo, dinâmico e saudável no espírito de nosso povo.

Que essa pretensa música encontre adeptos no seio de civilizações e culturas decadentes, onde se exaurem as fontes originais do folclore (como é o caso de alguns países da Europa); que essa tendência deformadora deite as suas raízes envenenadas no solo cansado de sociedades em decomposição, vá lá! Mas que não encontre acolhida aqui na América nativa e especialmente em nosso Brasil, onde um povo rico e de poder criador tem todo um grandioso porvir nacional a construir com suas próprias mãos! Importar e tentar adaptar no Brasil essa caricatura de música, esse método de contorcionismo cerebral anti-artístico, que nada tem em comum com as características específicas de nosso temperamento nacional e que se destina apenas a nutrir o gosto pervertido de pequenas elites de requintados e paranóicos, reputo um crime de lesa-Pátria! Isso constitui além do mais, uma afronta à capacidade criadora, ao patriotismo e à inteligência dos músicos brasileiros.

O nosso país possui um dos folclores mais ricos do mundo, quase que totalmente ignorado por muitos compositores brasileiros que, inexplicavelmente, preferem carbonizar o cérebro para produzir música segundo os princípios aparentemente inovadores de uma estética esdrúxula e falsa.

Como macacos, como imitadores vulgares, como criaturas sem princípio, preferem importar e copiar nocivas novidades estrangeiras, simulando, assim, que são “originais”, “modernos” e “avançados” e esquecem, deliberada e criminosamente que temos todo um amazonas de música folclórica – expressão viva do nosso caráter nacional – à espera de venham também estudá-lo e divulgá-lo para engrandecimento da cultura brasileira. Eles não sabem ou fingem não saber que somente representaremos um autêntico valor, no conjunto dos valores internacionais na medida em que soubermos preservar e aperfeiçoar os traços fundamentais de nossa fisionomia nacional em todos os sentidos.

Os nossos compositores dodecafonistas adotam e defendem esta tendência formalista e degenerada da música porque não se deram ao cuidado elementar de estudar os tesouros da

herança clássica, o desenvolvimento autônomo da música brasileira e suas raízes populares e folclóricas. Eles, certamente, não leram estas sábias palavras de Glinka: - "...a música, cria-a o povo, e nós, os artistas, somente a arranjamos..." (que vale para nós também) – e muito menos acreditam nesta opinião do grande mestre Honegger sobre o dodecafonismo: "...as suas regras são por demais ingenuamente escolásticas. Permitem ao NÃO MÚSICO escrever a mesma música que escreveria um indivíduo altamente dotado..."

Mas o que pretende, afinal essa corrente anti-artística que procura conquistar principalmente os nossos jovens músicos, deformando a sua obra nascente?

Pretende, aqui no Brasil, o mesmo que tem pretendido em quase todos os países do mundo: atribuir valores preponderantes à Forma; despojar a música de seus elementos essenciais de comunicabilidade; arrancar-lhe o conteúdo emocional; desfigurar-lhe o caráter nacional; isolar o músico (transformando-o num monstro de individualismo) e atingir o seu objetivo principal que é justificar uma música sem Pátria e inteiramente incompreensível para o povo.

Como todas as tendências de arte degenerada e decadente, o dodecafonismo, com suas facilidades, truques e receitas de fabricar música automática, procura menosprezar o trabalho criador do artista, instituindo a improvisação, o charlatanismo, a meia-ciência como substitutos da pesquisa, do talento, da cultura, do aproveitamento racional das experiências do passado, que são as bases para a realização da obra de arte verdadeira.

Desejando, absurdamente, pairar acima e além da influência de fatores de ordem social e histórica, tais como o meio, a tradição, os costumes e a herança clássica; pretendendo ignorar ou desprezar a índole do povo brasileiro e as condições particulares do seu desenvolvimento, o dodecafonismo procura, sornateiramente realizar a destruição das características especificamente nacionais da nossa música, disseminando entre os jovens a "teoria" da música de laboratório criada apenas com o concurso de algumas regras especiosas, sem ligação com as fontes populares.

O nosso povo, entretanto, com aguda intuição e sabedoria, tem sabido desprezar essa falsificação e o arremedo de música que conseguem produzir. Para tentar explicar a sua nenhuma aceitação por parte do público, alegam alguns dos seus mais fervorosos adeptos que "o nosso país é muito atrasado"; que estão "escrevendo música para o futuro" ou que "o dodecafonismo não é *ainda* compreendido pelo povo porque sua obra não é suficientemente divulgada..."

É necessário que se diga, de uma vez por todas, que tudo isso não passa de desculpa dos que pretendem ocultar aos nossos olhos os motivos mais profundos daquele divórcio.

Afirmo, sem medo de errar, que o dodecafonismo jamais será compreendido pelo grande público porque ele é essencialmente cerebral, anti-popular, anti-nacional e não tem nenhuma afinidade com a alma do povo.

Muita coisa ainda precisa ser dita a respeito do Dodecafonismo e do pernicioso trabalho que seus adeptos vêm desenvolvendo no Brasil, mas urge terminar esta carta que já se torna longa demais.

E ela não estaria concluída, se eu não me penitenciasse publicamente perante o povo brasileiro por ter demorado tanto em publicá-la. Esperei que se criassem condições mais favoráveis para um pronunciamento coletivo dos responsáveis pela nossa música a respeito desse importante problema que envolve questões bem mais graves do que, superficialmente, se imagina. Essas condições não se criaram e o que se nota é um silêncio constrangido e comprometedor. Pessoalmente, acho que nosso silêncio, nesse momento, é conivência com a contrafação dodecafonista. É esse o motivo porque este documento tem um caráter tão pessoal.

Espero, entretanto, que os meus colegas compositores, intérpretes, regentes e críticos manifestem, agora, sinceramente, a sua autorizada opinião a propósito do assunto. Aqui fica, pois, meu apelo patriótico.

São Paulo, 7 de Novembro de 1950.

## ANEXO III - CATÁLOGO DE OBRAS DE GUERRA PEIXE ATÉ 1956.

CATÁLOGO DE OBRAS DE GUERRA PEIXE ATÉ 1956.<sup>337</sup>

Obs.: Os números entre colchetes representam a duração aproximada das obras em minutos.

1ª Suíte Infantil	1942	Piano	[9]
Fibra de Herói	1942	Coro	-
Quatro Bagatelas	1944	Piano	[4]
Sonatina 1944 (p/ flauta e clarinete)	1944	música de câmara	[2]
Invenção (p/ flauta e clarinete)	1944	música de câmara	-
Sonata (p/ flauta e clarinete)	1944	música de câmara	-
Três peças para fagote e piano	1944	música de câmara	[4]
Música para violino e piano	1944	música de câmara	[8]
Música para flauta e piano	1944	música de câmara	[8]
Seis instantâneos	1944	Orquestra	-
Música nº 1	1945	Piano	[11]
Quatro peças breves	1945	Piano	[4]
Noneto	1945	música de câmara	[8]
Quarteto Misto	1945	música de câmara	[8]
Allegretto com moto (flauta e piano)	1945	música de câmara	[2]
Trio de cordas	1945	música de câmara	[10]
Dez bagatelas	1946	Piano	[8]
Suíte para violão	1946	Violão	[4]
Duo (violino e viola)	1946	música de câmara	[6]
Pequeno duo (violino e cello)	1946	música de câmara	[5]
Suíte em fanfarra	1946	Banda de metais	[7]
Sinfonia nº 1	1946	Orquestra	[20]
Marcha fúnebre e Scherzzetto	1946	Orquestra	[5]

<sup>337</sup> Informações extraídas de GUERRA PEIXE. *Documentação que resume as atividades artísticas de Guerra Peixe até 1971*. Escola de Música da UFMG, 1971.

Peça para dois minutos	1947	Piano	[2]
Duas peças e coda	1947	Piano	[3]
Larghetto	1947	Piano	[3]
Miniaturas nº 1	1947	Piano	[2]
Miniaturas nº 2	1947	Piano	[3]
Música nº 2	1947	Piano	[6]
Melopéias nº 1	1947	Flauta sozinha	[5]
Música nº 1	1947	violino sozinho	[4]
Música nº 2	1947	violino sozinho	[6]
Duo (flauta e violino)	1947	música de câmara	[12]
Provérbios nº 1 (canto e piano)	1947	música de câmara	[5]
Provérbios nº 2 (canto e piano)	1947	música de câmara	[4]
Duas peças (violino e piano)	1947	música de câmara	[5]
Miniaturas (violino e piano)	1947	música de câmara	[4]
Quarteto nº 1	1947	Quarteto de cordas	[12]
Divertimento nº 1	1947	Orquestra de cordas	[6]
Divertimento nº 2	1947	Orquestra de cordas	[12]
Variações para orquestra	1947	Orquestra	[11]
Instantâneos sinfônicos nº 1	1947	Orquestra	[5]
Instantâneos sinfônicos nº 2	1947	Orquestra (violino solista)	[8]
Miniaturas nº 3	1948	Piano	[2]
Melopéias nº 2	1948	Flauta sozinha	[5]
Trio nº 1 (flauta, clarinete e fagote)	1948	música de câmara	[6]
Miniaturas nº 4	1949	Piano	[4]
3 Prelúdios	1949	Piano	[11]
Valsa nº 1	1949	Piano	[4]
Valsa nº 2	1949	Piano	[4]
Valsa nº 3	1949	Piano	[3]
Suíte infantil nº 2	1949	Piano	[8]
Suíte nº 1	1949	Piano	[9]
Suíte (flauta e clarinete)	1949	música de câmara	[7]
Provérbios nº 3 (canto e piano)	1949	música de câmara	[5]
A casinha pequenina (canto e piano)	1949	música de câmara	[3]

Suíte para cordas	1949	Quarteto ou orquestra de cordas	[10]
Suíte para pequena orquestra	1949	Orquestra de câmara	[9]
(transcrição da Suíte nº 1 para piano)			
Sonata nº 1	1950	Piano	[14]
Sonatina nº 1	1950	Piano	[10]
Melopéias nº 3	1950	Flauta sozinha	[3]
Abertura Solene	1950	Orquestra	[11]
Sonata (violino e piano)	1951	música de câmara	[15]
Trio nº 2 (flauta, clarinete e fagote)	1951	música de câmara	[15]
Suíte nº 2 - nordestina	1954	Piano	[15]
Suíte nº 3 - paulista	1954	Piano	[12]
Três canções (canto e piano)	1955	música de câmara	[7]
Trovas capixabas (canto e piano)	1955	música de câmara	[4]
Trovas alagoanas (canto e piano)	1955	música de câmara	[5]
Eh-boi (canto e piano)	1955	música de câmara	[5]
Ô vaquêro (canto e piano)	1955	música de câmara	[3]
Suíte Sinfônica nº 1 – paulista	1955	Orquestra	[23]
Ponteado	1955	Orquestra	[5]
Suíte Sinfônica nº 2 – pernambucana	1955	Orquestra	[13]
Moda e rasqueado	1956	Orquestra de cordas	[6]
A inúbia do cabocolinho	1956	Orquestra	[2,5]
Pequeno concerto	1956	Piano e orquestra	[16]

## OBRAS NÃO PUBLICADAS, EXCLUÍDAS DO CATÁLOGO E DA NUMERAÇÃO PELO PRÓPRIO AUTOR:

Quarteto	1938	Quarteto de cordas	
Suíte (violino e piano)	1939	Música de câmara	
Suíte dos três minutos	1939	Orquestra de cordas	
Suíte	1939	Orquestra de cordas	
Desafio op. 1	1941	Piano	[4]
Duo (violino e viola)	1941	Música de câmara	
Sonata	1942	Piano	
Três invenções	1942	Clarinete sozinho	
Trio (violino, cello e piano)	1943	Música de câmara	
Dez variações (flauta, clarinete, violino e cello)	1943	Música de câmara	
Quarteto nº 1	1943	Quarteto de cordas	
Quarteto nº 2	1943	Quarteto de cordas	
Divertimento	1943	Orquestra de câmara	
Sinfonia nº 1	1943	Orquestra	
Duas peças	1944	Orquestra	

## INFORMAÇÕES SOBRE EXECUÇÃO DAS OBRAS:

- Sonatina 1944 p/ flauta e clarinete (1944): “Especialmente escrita para o Suplemento Musical do Boletim Latino-americano de Música, Tomo VI. Primeira audição no Rio de Janeiro em 1944, Rádio MEC, por H. J. Koellreutter e Jaioleno dos Santos. Depois em Buenos Aires, na Agrupación Nueva Música, em 1945 e 46; em Lisboa, pelo grupo Sonata, Seção Portuguesa da Soc. Intern. De Música Contemporânea, em 1948.”
- Invenção p/ flauta e clarinete (1944): “Após a primeira audição em 1945, na Rádio MEC, ficou em poder de H. J. Koellreutter.”
- Sonata p/ flauta e clarinete (1944): “Extraviada após a primeira audição realizada na Rádio MEC, por H. J. Koellreutter e Jaiolano dos Santos, no mesmo ano.”
- Música para flauta e piano (1944): “Primeira audição em concerto do Grupo Música Viva que, no mesmo ano, foi realizado no Conservatório Brasileiro de Música. Intépretes: H. J. Koellreutter e Maria Amélia Rezende Martins. Também no Collegium Musicum de São Paulo, por Esteban Eitler e Clara Sverner.”
- Música nº 1 p/ piano (1945): “Primeira audição na Rádio MEC por Eunice Catunda, que a executou também na Europa. Executada na Suíça por Lídia Alimonda em 1948, em Buenos Aires por J. C. Paz e Portugal por F. L. Graça.”
- Noneto (1945): “Primeira audição em 1948 na Rádio de Zurique, sob a regência de Herman Scherchen, que incluiu a obra no seu repertório e a executou em diversos países. Em 1949 H. J. Koellreutter regeu a obra num concerto do Museu de Arte de São Paulo; e no mesmo ano, em Darmstadt, Alemanha.”
- Quarteto Misto (1945): “Programado em 1945 para um concerto na Escola Nacional de Música no Rio de Janeiro e depois na Agrupación Nueva Música, de Buenos Aires. Ambas as execuções não se realizaram em virtude das dificuldades contidas na obra, no que tange ao entrosamento dos músicos.”
- Allegretto com moto p/ flauta e piano (1945): “No mesmo ano, Esteban Eitler, flautista, realizou a primeira audição, que foi no Brasil. Depois executou a obra também na Argentina, Uruguai e Chile.”
- Trio de cordas (1945): “Primeira audição no R. de Janeiro em concerto do Grupo Música Viva, violino, Anselmo Zlatopolski; viola, Henrique Niremberg; violoncelo, Mário Camerini.”
- Dez bagatelas p/ piano (1946): “Primeira audição por Dario Sorin, no Brasil, que depois a executou no Uruguai. A obra foi também executada em Buenos Aires por Livinia Viotti, em 1948.”

- Duo para violino e viola (1946): “Primeira audição na Rádio MEC por Henrique Nirenberg e Ulrich Danneman, no mesmo ano.”
- Suíte em fanfarra (1946): “Primeira audição pelo conjunto de metais de São Paulo sob a regência de R. Schnorrenberg, que a tem apresentado mais outras vezes e também noutras cidades. Execução por membros da Banda do Corpo de Bombeiros do Estado da Guanabara, Rio de Janeiro sob a regência do Capitão Othonio Benvenuto. Esta obra não é dodecafônica.”
- Peça para dois minutos p/ piano (1947): “Especialmente composta a pedido de Vasco Mariz para uma gravação do Ministério da Relações Exteriores. Foi intérprete Eunice Catunda. Executada também por Dario Sorin em Montevideú.”
- Duo para flauta e violino (1947): “Primeira audição no mesmo ano, na Rádio MEC. Flautista, H. J. Koellreutter; violino, Henrique Nirenberg. E na Soc. Brás. De Música de Câmara: Moacir Liserra e Henrique Nirenberg.”
- Quarteto nº 1 (1947): “Primeira audição no mesmo ano, em concerto do Grupo Música Viva. Intérpretes: A. Zlatopolski, H. Nirenberg, U. Danneman e Máro Camerini. Executado em Washington, 1957, pelo Washington String Quartet em concerto da Pan American Union.”
- Melopéias nº 1 para flauta sozinha (1947): “Primeira audição no mesmo ano por Esteban Eitler, que a executou no Rio e outras cidades do Brasil e, também na Argentina, Uruguai e Chile.”
- Provérbios nº 1 para canto e piano (1947): “Texto em prosa do populário. Um dos números desta obra está gravado por Vasco Mariz em discos lançados pelo Ministério das Relações Exteriores. Primeira audição pública pelo mesmo cantor em 1947, que também interpretou a obra em Assunção, Motevidéu, Buenos Aires e Rosário. Ainda em Buenos Aires, em recitais de Guisela Blank.”
- Provérbios nº 2 para canto e piano (1947): “Primeira audição em S. Paulo, 1949, por Madalena Nicol. Texto em prosa, do populário.”
- Duas peças para violino e piano (1947): “Primeira audição em Nova York por Altéia Alimonda em 1950, no Harvard Clube.”
- Divertimento nº 1 para orquestra de cordas (1947): “Orquestra Sinfônica de Porto Alegre. Apenas o 2º movimento. Regência de Walter Schultz, Porto Alegre, 1947 ou 48.”
- Divertimento nº 2 para orquestra de cordas (1947): “No mesmo ano, primeira audição na BBC de Londres sob a reg. de Meurice Milles, a quem é dedicada a obra. Também por Hermann Scherchen no Chile em 1948 e em Zurique em 1949.”

- Trio nº 1 para flauta, clarinete e fagote (1948): “Composto a pedido de Curt Lange para publicar no Suplemento Musical da Revista de Música da universidade de Cuyo, Mendoza, Argentina. Primeira audição em 1952 na Universidade de Arkansas, E. E. U. U.”
- Melopéias nº 2 para flauta sozinha (1948): “Primeira audição no Brasil por Esteban Eitler, que a executou na Argentina, Uruguai e Chile.”
- Suíte para flauta e clarinete (1949): “Primeira audição em 1956 por Esteban Eitler e Rodrigo Martinez na Agrupación Tónus, Santiago Chile.”
- Valsa nº 3 p/ piano (1949): “Primeira audição no mesmo ano por Jeannette Alimonda, na Rádio MEC. Mais tarde também por Ana Stela Schic. Execução também por Iara Melo Coelho Ferraz, sala Schwartzmann, S. Paulo, em 1957.”
- Suíte nº 1 p/ piano (1949): “Primeira audição na interpretação de Heitor Alimonda em 1950 no I Congresso Brasileiro de Folclore, Rio de Janeiro. A obra foi executada em programa da Rádio MEC e em Viena em 1953 pelo mesmo pianista.”
- Suíte para quarteto ou orquestra de cordas (1949): “Primeira audição no mesmo ano, no Recife. Intérpretes: W. Pascoli, M. Paraíso, E. Sobel e E. Perachi.” (...) “Primeira audição orquestral pelas cordas da Orq. Sinf. do Recife em 1950, reg. do autor. A partir desta data, inúmeras execuções pela Orq. Sinf. Brasileira, regência de Eleazar de Carvalho, no Rio e S. Paulo. Outros regentes, Jorge Kaszás e Vítor Tevah.”
- Melopéias nº 3 p/ flauta sozinha (1950): “Execuções de Esteban Eitler no Brasil, Chile e Argentina.”
- Abertura solene p/ orquestra (1950): “Primeira audição no mesmo ano pela Orq. Sinf. do Recife, reg. do autor. Execução na Escola Nacional de Música, Rio, sob a reg. de Vicente Fittipaldi.”
- Sonata para violino e piano (1951): “Primeira audição por Alteia Alimonda e Lúcia Alimonda, em São Paulo.”
- Três canções para canto e piano (1955): “Execuções da obra, integralmente, por diversos intérpretes da Rádio MEC e concertos.”
- Trovas capixabas e Trovas alagoanas para canto e piano (1955): “Primeira audição em concerto da Soc. Nacional de B. Aires, Lisboa, Portugal, 1957, por Maria Alice V. Almeida. Muitas vezes cantadas em programas da Rádio MEC.”
- Suíte sinfônica nº 1 – paulista (1955): “Primeira audição em 1956 pela Orquestra Municipal de S. Paulo, sob a reg. de Edoardo de Guarnieri, que a executou também em Moscou, Leningrado, Odessa, Kiev e L’Avov. Em 1962, em S. Paulo, sob a reg. de Armando Belardi e 1959 Orq. Sinf. Brasileira, reg. de Edoardo de Guarnieri.”

- Ponteados p/ orquestra (1955): “Primeira audição em 1955 na Orq. Sinf. Brasileira, Rio, reg. de Bernardo Federerowski. Em 1956, M Moscou, Leningrado, Odessa, Kiev e L’Avov, reg. de Edoardo de Guarnieri, que posteriormente a executou muitas vezes no Brasil. Outros regentes que incluíram a obra em seus programas: Eleazar de Carvalho, Jorge Kaszás, Isaac Karabitchewski, Souza Lima, Simon Bleth, Hilmar Schatz e Victor Tevah.” [a obra tem 5 minutos de duração]
- Pequeno concerto p/ piano e orquestra (1956): “Obra composta para um programa de televisão em São Paulo. Primeira audição no mesmo ano por Sílvio Coghi, com a orquestra municipal de São Paulo sob a regência de Souza Lima.”
- Moda e rasqueado para orquestra de cordas (1956): “Primeira audição no mesmo ano pela Orquestra Sinfônica da Sociedade Musical de Ribeirão Preto, Estado de São Paulo, sob a reg. de Jorge Kaszás. Execução em 1957 pela Orquestra de Câmara de S. Paulo, reg. de Olivier Toni; numerosas execuções pela Orq. Sinf. Brasileira, sob a reg. de Eleazar de Carvalho;” [a obra tem 6 minutos de duração]
- A inúbia do cabocolinho para orquestra (1956): “Primeira audição no Canal e Televisão Paulista sob a reg. do autor no mesmo ano. Execuções em S. Paulo, Ribeirão Preto, Rio de Janeiro e Salvador sob a reg. de Edoardo de Guarnieri, Jorge Kaszás, Roberto Schnorrenberg, Edino Krieger e Mário Tavares.” [a obra tem 2 minutos e mais de duração]

## EDITORAS QUE PUBLICARAM AS OBRAS DE GUERRA PEIXE:

Irmãos Vitale – São Paulo;

Ricordi Brasileira – São Paulo;

Ordem dos Músicos do Brasil – Rio de Janeiro (somente cópias heliográficas, que depois o autor retirou e doou à DIMAS-BN, porque causa do estado de conservação das obras);

Suplemento Musical do Boletim Latino-americano de Música;

Editorial Cooperativa Inter-americana de Compositores;

Suplemento Musical da Escola Superior de Música da Universidade Nacional de Cuyo, Argentina;

Bomart Music Publications – New York.

## ANEXO IV - TEXTOS DE GUERRA PEIXE ENVIADOS A CURT LANGE

“UMA PARTE DOS MEUS CONCEITOS ESTÉTICOS, EM 24 DE MARÇO DE 1947”.<sup>338</sup>

GUERRA PEIXE.

Obs.: Nesta transcrição não foram incluídos os exemplos musicais, anotados à mão por Guerra Peixe.

A preocupação de contribuir para o desenvolvimento da música brasileira levou-me a colher material folclórico – mas seu aproveitamento foi nulo na minha produção.

Entretanto, até 1943 minhas composições encontravam-se melodicamente influenciadas pelas músicas do nosso povo – sem chegar a ser nacionalista.

Começando a compor, decididamente, música atonal (março de 1944: SONATINA para flauta e clarinete – que é a primeira obra na nova linguagem) evitava toda e qualquer influência da música popular. O intento, ao romper com os princípios estéticos anteriores, era o de ensaiar um estilo que (confesso) o não esperava tão cedo. O NONETO e o QUARTETO MISTO (ambos de 1945) ainda se encontram sob este aspecto, havendo nestas obras uma certa riqueza rítmica e intencional melódica anti-nacional.

A partir porém, do ANDANTE do TRIO DE CORDAS (1945) já são notados traços da canção brasileira em sua forma melódica:

(ex. 1)

A SINFONIA Nº 1, além da melodia ter destes traços melódicos, o ritmo se encontra influenciado pelo nosso “choro”:

(ex. 2)

Em TRÊS PEÇAS PARA GUITARRA compus uma série de doze sons, criando centros tonais, a fim de defender um ponto de vista, em discussão, e fazer uma música atonal e ao mesmo tempo regionalista.

(ex. 3)

---

<sup>338</sup> Texto manuscrito, enviado a Curt Lange junto com a carta de 24/3/47 – Acervo Curt Lange.

Deixando de lado exageros assim, continuei a desenvolver as possibilidades que encontrara nas pesquisas estéticas, desde o trio de cordas, e procurei compor de uma maneira mais fácil da música ser compreendida.

No QUARTETO para arcos criei, na série, a seguinte fórmula melódica que garante não só a forma da obra como acentua mais as características que propus conseguir no setor estético, com muita influência (se é que se pode dizer INFLUÊNCIA) do nosso típico “choro”:

(ex. 4)

Outro trecho do mesmo movimento:

(ex. 5)

Ritmicamente o QUARTETO para arcos tem muito sincopado assim:

(ex. 6)

Na técnica dos doze sons, com séries simétricas (pois só tenho composto dessa forma desde o TRIO de cordas – com exceção da SINFONIA Nº 1) procuro dar “cor” nacional às minhas obras, caracterizando também o meu estilo. Não é por meio de simples “cópia” da música popular, mas por meio de certa correspondência melódica e rítmica, que julgo ser o caminho para se trabalhar pró música nacional. (Considerando-se isto, naturalmente, desde o advento do atonalismo.) Da música do povo procuro colher as sugestões que ela me possa dar, evitando submeter-me a um regionalismo.

A atonalidade (na falta de outro termo mais adequado) é um campo vastíssimo, e suas possibilidades são infinitas – se considerarmos o muito que ainda se pode utilizar do tonalismo. Julgo ser a nova linguagem compatível com a emoção – a “pedra de toque” nas polêmicas sobre a técnica dos doze sons. Esta técnica oferece recursos extraordinários, para o compositor dar “cor” nacional a sua obra, sem descambar para o regionalismo. Porque, feita uma série de doze sons (ou de menos, como empreguei no DUO para flauta e violino de 1947) do jeito que certos intervalos, usados de certo modo, correspondam às características intervalares da música típica (assim quanto rítmicas) claro é que estes mesmos intervalos usados de certa forma, garantirão as pretendentes características no decorrer de toda a obra.

Tem mais. A forma da obra será também mais segura – salvo se o compositor não tiver uma técnica que satisfaça às suas intenções, nas obras de maior envergadura. (Refiro-me à série SIMÉTRICA.) Muitos males dependem de que o compositor seja precavido, evitando os exageros e não fazendo do processo uma rotina. O máximo de liberdade é exigido, quanto maior o desenvolvimento da obra.

O regionalismo em nossa terra foi bem até a atualidade. Foi necessário e frutificou. Mas o prosseguimento tem o perigo dos compositores se tornarem estéreis, banais.

A época dos exageros nacionalistas, de após 1914, já está passando – como se observa em FALLA e BARTOK – e o compositor precisa prosseguir investigando, a fim de que sua obra seja mais universalista. Deve o compositor nacionalista, daqui para adiante, evitar as fórmulas melódicas e rítmicas já tão academizadas quanto as do minueto e da gavota – com as quais qualquer um pode ser “compositor”.

Devemos procurar criar um forte estilo nacional, mas não devemos permanecer imitando uns aos outros, como se a evolução tivesse paralisado.

A música do povo está mais ou menos identificada com ele. Logo, o compositor tem uma fonte onde inspirar-se e se tornar identificado com o país. Resta ao compositor tirar as sugestões para criar a sua obra.

Note-se que digo SUGESTÕES porque penso ser por meio delas que o compositor deve inspirar-se, e não somente copiar a música popular.

Quanto à parte instrumental, ela carece de importância, a meu ver. A preferência pelos instrumentos típicos só nos tem levado a exotismos.

PARTE DOS MEUS CONCEITOS ESTÉTICOS ATÉ 24 DE MARÇO DE 1947 = CONTINUAÇÃO – G.  
PEIXE.<sup>339</sup>

Na PEÇA PARA DOIS MINUTOS, para piano (especialmente composta para gravar em disco) a “cor” nacional é evidente:

(ex. 1)

No seguinte trecho a melodia parece com qualquer canto de boiadeiro:

(ex. 2)

Na MELOPÉIA, para flauta só, se encontra este fragmento:

(ex. 3)

#### SOBRE O TRABALHO NAS SÉRIES DE DOZE SONS.

Deve ficar esclarecido que desde a MÚSICA para piano (1945) tenho trabalhado somente com séries SIMÉTRICAS – com exceção da SINFONIA Nº 1 e na SUÍTE EM FANFARRA (esta última não é na técnica dos doze sons).

Na MÚSICA para piano a série é composta do jeito que a segunda metade (os últimos seis sons) é a reprodução da primeira – havendo ainda uma inversão dos intervalos:

(ex. 4)

No TRIO de cordas a série obedece à mesma organização exposta acima; mas com a reprodução no retrógrado:

(ex. 5)

Nas TRÊS PEÇAS PARA GUITARRA a série está super-concentrada:

---

<sup>339</sup> Continuação do texto anterior, também manuscrito, enviado junto com a carta de 18/4/47 a Curt Lange – Acervo Curt Lange.

(ex. 6)

Desde MÚSICA para piano até o PEQUENO DUO para violino e violoncelo (1946) tenho feito da série não transportada, uma espécie de “tonalidade” – conservando-a (sem transportes) na melodia principal ou no contraponto, embora resguardando a liberdade que os impulsos criadores exigem em cada momento.

Ei-la:

(ex. 7)

(N. B. Penso que à esta série se poderá dizer que tem apenas SEIS sons – se considerarmos a REPRODUÇÃO EXATA como uma espécie de TRANSPORTE FIXO.)

A partir, porém, do DUO para flauta e violino, uma transformação se opera no meu processo de trabalho, criando recursos que ajudam a “colorir” mais a melodia e a harmonia, assim como ajudam a garantir os elementos formais de uma obra. Neste DUO a série é de NOVE sons diferentes e TRÊS repetidos. Os transportes são feitos inúmeras vezes:

(ex. 8)

No IIIº movimento do DUO faço várias vezes o fundamental e o retrogrado seguidamente, do 1º elemento formal.

Na PEÇA PARA DOIS MINUTOS, para piano, a série é... de DEZ sons. Levo em conta mais o elemento formal (com características nacionais) do que a técnica schoenbergueana propriamente:

(ex. 9)

No QUARTETO para cordas a série é completa. É SIMÉTRICA:

(ex. 10)

Na MELOPÉIA a série é livre, mas com elementos formais, como na PEÇA PARA DOIS MINUTOS:

(ex. 11)

E para finalizar:

A) desde a MÚSICA para piano NÃO USO O TRÍTONO nem na melodia e nem não contraponto. Mesmo harmonicamente ele tem sido evitado pois causa-me certa sensação de desequilíbrio – a não ser quando preparado por tensão harmônica, para ativar um ponto culminante;

B) no momento faço experiências rítmicas no meu DIVERTIMENTO para orquestra de cordas, que já está quase concluído. Penso que a música atonal, especialmente a nos doze sons, carece de RITMO, e não encontro justificativa para esta falha. (Pelo menos para mim, me parece “falha”.) Das obras atonais que tenho ouvido e lido, tenho para mim que somente as de Alban Berg não tem esta deficiência. Julgo ser o ritmo uma cousa essencial, embora eu mesmo ainda não tenha conseguido realiza-lo satisfatoriamente, encontrando-me com as mesmas falhas dos demais compositores atonalistas. Sobre o ritmo desenvolverei as minhas observações em escritos futuros.

Rio 15/IV/947.

RELAÇÃO DOS ANANAZES DO GUERRA PEIXE.<sup>340</sup>

PIANO – QUATRO PEÇAS BREVES, DEZ BAGATELAS, QUATRO BAGATELAS,  
PEÇA PARA DOIS MINUTOS e MÚSICA (1945).

GUITARRA – TRÊS PEÇAS.

FLAUTA – MELOPÉIA (em três partes)

CANTO E PIANO – PROVÉRBIOS Nº 1 (seis peças), PROVÉRBIOS Nº 2 (quatro peças).

#### MÚSICA DE CÂMARA:

DUO para violino e viola;

DUO para flauta e violino;

MÚSICA para flauta e piano;

MÚSICA para violino e piano;

TRIO para violino, viola e celo;

QUARTETO MISTO, para flauta, clarinete, violino e celo;

QUARTETO Nº 1, para 2 violinos, flauta e celo;

NONETO, para flauta, clarinete, fagote, pistão, trombone, piano, violino, viola e celo;

SUÍTE EM FANFARRA, para 3 pistões, 2 trombones e caixa clara.

#### ORQUESTRA:

TRÊS PEÇAS |

DIVERTIMENTO Nº 1 | orquestra de cordas

DIVERTIMENTO Nº 2 |

SINFONIA Nº 1, para pequena orquestra sinfônica;

SEIS INSTANTÂNEOS |

MARCHA FÚNEBRE E SCHERZO | orquestra sinfônica

VARIAÇÕES |

INSTANTÂNEOS SINFÔNICOS Nº 1 |

<sup>340</sup> Texto manuscrito enviado a Curt Lange (para ser publicado no *Boletim Latino-americano de Música*) junto com carta de 18/7/1947. Acervo Curt Lange.

## OBRAS EM PREPARAÇÃO:

| INSTANTÂNEOS SINFÔNICOS Nº 2

| SINFONIA Nº 2

A DIVISÃO CULTURAL, do MINISTÉRIO DAS RELAÇÕES EXTERIORES, vai gravar em disco as obras PEÇA PARA DOIS MINUTOS e PROVÉRBIOS Nº 1, numa série de execuções para propaganda da música brasileira.

Peço não deixar de fora da relação as obras indicadas com o traço – porque são importantes na minha evolução.

## OUTRAS INFORMAÇÕES

1) A palavra MÚSICA, nas minhas obras, é empregada para designar um certa forma (e caráter), na qual as relações formais da antiga sonata são substituídas por novas relações. Ou seja: MÚSICA é a “minha” sonata;

2) As formas do contraponto clássico foram por mim abandonadas – salvo a imitação livre – pois as considero desaconselhadas para a linguagem atonal (este pensamento coincide com o parecer do Scherchen);

3) Mencionar as experiências que tenho feito com as séries contendo elementos formais (veja, nos DADOS ESTÉTICOS, o que eu digo sobre a PEÇA PRA DOIS MINUTOS e outras);

4) Mencionar os ritmos “quebrados” (ou sincopados) do QUARTETO Nº 1, (VEJA DADOS ESTÉTICOS);

5) No DIVERTIMENTO Nº 2, para orquestra de cordas, faço experiências no sentido de organizar a forma por meio de timbres e efeitos. No IVº Movimento é evidente o trabalho de orquestração, como elemento formal;

6) Vou musicar um filme cinematográfico do começo ao fim;

7) Mencionar os regentes que tem executado a SINFONIA: Maurice Miles (Londres) e André Joissin (Bruxelas).

—

Brevemente enviarei uma cópia da partitura do DIVERTIMENTO Nº 2

ROTEIRO DESCRITIVO DA *SINFONIA Nº 2* DE GUERRA PEIXE.<sup>341</sup>

#### MOVIMENTO I – ALLEGRO MA NON TROPPO

a) O CANDANGO EM SUA TERRA (Exposição de temas) – fixação de elementos sonoros caracterizando a terra nordestina. O Candango abandona o mundo que o viu nascer. O riacho secou, a plantação não cresce, o gado morre. A terra esturricada indica que não há mais esperança de dias melhores.

b) A CAMINHO DO PLANALTO (Desenvolvimento) – Mais ou menos na andadura da marcha, o desenvolvimento temático marca a decisão e viagem do Candango para o Planalto Central, com toda a família.

c) RECORDAÇÕES QUE O ACOMPANHAM (Reexposição) – Recordações da terra abandonada e de amigos e parentes acoçam o Candango durante a caminhada. As lembranças chegam suaves como um canto de saudade (vozes femininas) mas logo desaparecem rechaçadas pela realidade, para voltar logo depois nas vozes dos pífaros, as flautinhas de bambu que, acompanhadas de percussão, integram a orquestra típica nordestina.

d) CHEGADA ALEGRE (Tema complementar) – Mas o Candango chega enfim ao seu destino. De longe já pode vislumbrar o lugar em que vai fixar-se. E tem a impressão de que ouve um coro, a recebê-lo com um tema de felicidade, de otimismo e de progresso. As vozes surgem suavemente e vão num crescendo entoar a Canção do Planalto, das esperanças vicejantes a brotarem no solo vermelho da terra goiana.

#### MOVIMENTO II – PRESTO

---

<sup>341</sup> Este texto foi produzido pelo próprio compositor, e está no programa do concerto de estréia da obra no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em 1963. Acervo Curt Lange.

TRABALHO – A chegada do Candango é ao mesmo tempo a chegada de muitos outros, de milhares que, como ele, surgem diariamente ao território do futuro Distrito Federal para construir a grande cidade.

Tudo agora é ritmo. Ritmo implacável que não se indisciplina, não esmorece. Uma grande máquina começa a funcionar (trombones, caixa, bombo, pratos). Os ruídos vão tomando forma, e se destacam vez por outra do conjunto maciço. São cabos de aço (bombo), martelos (xilofone), pedras que se entrechocam no descarregamento (*frulatto* de metais e rufos de caixa) e nuvens de poeira, sugeridas por efeitos cromáticos nas cordas e *trémolo* nos pratos. Os Candangos são tomados de entusiasmo que o trabalho coletivo, com seu avassalador dinamismo, faz surgir entre eles. Já interjeições (coral) lhes escapam das bocas incapazes de calar-se sobre a alegria de trabalhar e construir que lhes enche o peito.

### MOVIMENTO III – ANDANTE

#### ELEGIA PARA O AUSENTE

Em meio à febricitante criação da metrópole, muitos Candangos desaparecem. São brigas, doenças, enfim um sem número de problemas que a nova vida pode trazer e às vezes com tal força capaz de provocar até a morte. É inevitável que em tal porcentagem de trabalhadores, devorados por um ritmo de trabalho incomum, alguns baixos [sic] se dêem. Mas a tarefa os reclama urgente, mal há tempo para enterrar os mortos, quanto mais de chorá-los. A futura capital tem data certa para ser concluída e inaugurada. O mais que se pode fazer é lembrar, num breve momento de pausa, aquele que desapareceu.

### MOVIMENTO IV – ALLEGRO CON MOTO, ALLEGRETTO, ANDANTE, PRESTO, MODERATO E ALLEGRO MA NON TROPPO

a) MANHÃ DE DOMINGO (all. con moto) – Eis o domingo, o dia mais esperado da semana. A manhã começa tranqüila, quase deserta, mas à medida que as horas avançam o movimento das ruas vai aumentando.

b) TARDE INFANTIL (*allegretto*) – Os filhos dos candangos confraternizam, nas praças e jardins, identificando-se através das tradicionais parlendas, comuns a todas as crianças brasileiras (coro).

c) DESCE A NOITE (*andante*) – Com a noite, os adultos interrompem as conversas com os vizinhos e se recolhem pois que as atividades cotidianas começam de manhã cedo.

d) VOLTA AO TRABALHO (*Presto*) – Assim acontece e a manhã encontra cada candango no seu posto. A data da inauguração está cada vez mais próxima, urge que a máquina volte a funcionar, o martelo a bater, o caminhão a descarregar...

e) INAUGURAÇÃO DA CIDADE (*moderato*) – As atividades vão num crescendo até o dia do clímax – o 21 de abril de 1960, data da inauguração. Gente chegada de todos os cantos do país e do exterior ali está à espera do discurso inaugural a ser proferido pelo magistrado supremo do Brasil.

f) APOTEOSE (*allegro ma non troppo*) – É a louvação aos que contribuíram com seu esforço para o êxito do formidável empreendimento. A multidão emocionada vive o significado histórico dessa fundação, da qual advirão conseqüências infinitas no sentido da emancipação econômica de grande parte do seu território, outrora esquecido, como também no campo de mais efetiva unidade cultural. Um cântico de progresso e de felicidade, o Cântico do Planalto Central, ergue-se para marcar esse grande momento e ecoa pela vastidão da terra brasileira.

PARLENDAS CANTADAS PELO CORO NO ÚLTIMO MOVIMENTO DA *SINFONIA Nº 2* DE GUERRA  
PEIXE<sup>342</sup>

Hoje é domingo  
pé de cachimbo  
Galo Monteiro  
pisou na areia  
Areia é fina  
que deu no sino  
O sino é de prata  
que deu na barata  
A barata é de ouro  
que deu no besouro  
O besouro é valente  
que deu no tenente  
O tenente é mofino  
que deu no menino

Din-din-din-din-din-din-gues  
Maria Pires?  
‘stou fazendo papa!  
Pra quem?  
Pra João Manco!  
Quem o mancou?  
Foi a pedra!  
Cadê a pedra?  
Está no mato!  
Cadê o mato?  
O fogo queimou!  
Cadê o fogo?  
A água apagou!  
Cadê a água?

---

<sup>342</sup> Extraídos da partitura da obra, arquivada na Divisão de Música e Acervo Sonoro da Biblioteca Nacional.

O boi bebeu!  
Cadê o boi?  
Foi buscar milho!  
Para quem?  
Para a galinha!  
Cadê a galinha?  
Está “pondo”!  
Cadê o ovo?  
O padre bebeu!  
Cadê o padre?  
Foi dizer missa!  
Cadê a missa?  
Já se acabou!

Rei capitão  
Soldado ladrão  
Menino menina  
Macaco Simão

“Meus amigos e companheiros de lutas, soldados da epopéia da construção de Brasília, recebo, profundamente emocionado, a chave simbólica da cidade, filha do nosso esforço, da nossa crença, do nosso amor a este país. Sou apenas o guardião desta chave. Ela é tão minha quanto vossa, quanto de todos os brasileiros.”

“Falei em epopéia e retomo a palavra para vos dizer que ela mercará, sem dúvida, uma época, isto é, o lugar do céu em que um astro atinge o seu apogeu. Chegamos hoje, realmente, ao ponto alto da nossa obra. Criando-a, oferecemos ao mundo uma prova do que somos capazes de realizar e a nós próprios nos damos uma extraordinária demonstração de energia, e mais conscientes nos tornamos das nossas possibilidades de ação.”

“Começamos a transportar a civilização para o interior. Brasília começou a crescer; o Brasil começou a crescer também, mais rapidamente para recuperar o tempo perdido.”

---

<sup>343</sup> Extraídos da partitura da obra, arquivada na Divisão de Música e Acervo Sonoro da Biblioteca Nacional.

## ANEXO VI – PARTITURAS

Apresentamos a seguir cópias de trechos das partituras de obras de Guerra Peixe, que ilustram as características apontadas pelas análises feitas no capítulo IV. As obras são as seguintes, com suas respectivas características:

- *Três peças* para fagote e piano, 1944 – técnica dodecafônica de composição, com caráter abstrato; não discursividade, marcada por intervalos muito amplos e dissonantes, constantes mudanças de direção, falta de apoio rítmico no tempo forte do compasso e fraseologia irregular; não utilização de tríades, apelando para simultaneidades sonoras formadas por intervalos agressivos e dissonantes.

- *Quarteto n° 1*, 1947 – técnica dodecafônica de composição, mas com sua modernidade suavizada pela busca de elementos que facilitem a comunicabilidade; repetição de figuras rítmicas e melódicas, uso de homofonia; aparecem algumas tríades, apesar de a harmonia manter a característica atonal.

*Suíte* para pequena orquestra, 1949 – a obra não utiliza a técnica dodecafônica; aparece um *ostinato* nos clarinetes;

Para Bruno Giannesse

COLEÇÃO  
G. Guerra Peixe

TRES PEÇAS para Fagote e piano

Guerra Peixe - 1944

I

Allegro Mod<sup>to</sup> (♩ = 80)

Fagote

Handwritten musical score for Fagote and piano, titled "TRES PEÇAS" by Guerra Peixe. The score is in 3/4 time and consists of three systems of staves. The first system is in 3/4 time and features a melody in the fagote part and accompaniment in the piano. The second system is in 3/4 time and continues the melody and accompaniment. The third system is in 4/4 time and concludes the piece. The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (mf, p, cresc.), and articulation marks. A circled number "10" is visible in the third system.

Dedicado al Dr. Francisco Curt Lange

# Cuarteto No. 1

para 2 violines, viola y violoncelo

GUERRA PEIXE  
(Rio, 20 - III - 947)

I.

ALLEGRO MODERATO (Alla Breve) M.  = 108



1º Violín

2º Violín

Viola

Violoncelo

*pizz.*

*arco*

*mf*

*p*

*f*

# SUITE para pequena orquestra

(Transcrição da Suite N.º 1 para piano)

(Partitura em Do)

Guerra Peixe - 1949

## I - Punteiro

(M. J. = 120)

Solo violino

Flauto

Oboe

Clarineti

Fagotto

Corne

Tromba

Trombone

Piatti

Basso

sond.

sond.

on la boracha

p (un piatto solamente)

I Violini

II Violini

Viola

Violoncelli

Bassi

sola

pizz

p pizz

p

# SUÍTE N.º 3

(PAULISTA)

## I - CATERETÊ

GUERRA PEIXE

(S. P., 13. VII. 954)

*Allegretto (circa  $\text{♩} = 96$ )*

First system of musical notation for the piece. It consists of two staves (treble and bass clef) with a grand staff bracket. The music is in 4/4 time and G major. The first measure is marked *p* (piano) and *cresc.* (crescendo). The second measure is marked *f* (forte). The melody is primarily in the right hand, with accompaniment in the left hand.

Second system of musical notation. It continues the piece with two staves. The first measure is marked *dim.* (diminuendo) and *mf* (mezzo-forte). The second measure is marked *poco rit.* (poco ritardando). The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

*Modto (ca.  $\text{♩} = 66$ )*

Third system of musical notation. It begins with a treble clef and a 9-measure rest. The music is in 4/4 time and G major. The first measure is marked *mf* (mezzo-forte) *espressivo e un poco rubato* (expressive and a little rubato). The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

Fourth system of musical notation. It continues the piece with two staves. The first measure is marked *f* (forte) *dim.* (diminuendo). The second measure is marked *mf* (mezzo-forte). The system concludes with a double bar line and a repeat sign.