

# MEMÓRIA, HISTÓRIA E PODER:

## A SACRALIZAÇÃO DO NACIONAL E DO POPULAR NA MÚSICA (1920-50)

Arnaldo Daraya Contier

### Introdução

A antinomia música nacional/música universal tornou-se o ponto nodal das principais polêmicas afloradas entre compositores, historiadores, críticos, intérpretes, durante as décadas de 20 a 50. Esses intelectuais agregavam as noções de “inúsica revolucionária”, “arte engajada”, “música independente” à temática sobre o “nacional” e o internacional” no campo artístico. Em geral, apoiavam-se em determinadas interpretações historiográficas das chamadas Revoluções burguesa (França, 1789) e socialista (Rússia, 1917).

Este trabalho objetiva analisar alguns documentos produzidos pelos escritores dessa época - de 1920 a 50. Num primeiro momento, a análise e interpretação de um texto (linguagem verbal) pode representar uma simplificação da História da Música, mas, num segundo, a inserção da arte musical no campo da propaganda política ou dos meios de comunicação de massas (indústria cultural) denota uma temática a ser discutida pelos historiadores do ofício. À guisa de exemplificação, a “segunda” *Carta Aberta*, espécie de manifesto em prol do nacionalismo musical, assinada e divulgada por Camargo Guarnieri em dezembro de 1950, deve ser discutida no âmbito da memória histórica, como o símbolo da luta travada entre alguns artistas na disputa pelo Poder. Além disso, esse documento “reflete” os mais diversos matizes ideológico-políticos e técnico-estéticos, num momento histórico dividido em dois pólos definidos pelos liberais-democratas e pelos socialistas-stalinistas na fase inicial da Guerra Fria.

Não se pretende refutar neste ensaio a importância dos estudos sobre a siombologia da escrita musical, propriamente dita, como um “reflexo” da *história* e da *ação*. Muitos compositores - A. Schoenberg, por exemplo - negaram, através de suas obras, premissas político-ideológicas de um determinado regime. Na verdade, as marcas da História também estão presentes na chamada “Música pura”.

I

## Música, modernidade e totalitarismo: os anos 20 e 30

O surgimento de movimentos de vanguarda durante os anos 10 e 20 - futurismo, expressionismo, dadaísmo, cubismo, surrealismo<sup>1</sup> - e do emprego de novos recursos técnicos e morfológicos pelos compositores (politonalidade, serialismo, dodecafonismo, polirritmia, ruídos) foram considerados como o símbolo da decadência da arte pelos políticos críticos, historiadores, artistas, em geral, simpatizantes dos novos regimes políticos que se instalaram na Itália (fascismo, 1922-45), na Alemanha (nazismo, 1933-45) e na União Soviética (stalinismo, décadas de 30 e 40).

A questão nacional, introduzida no campo da música a partir da Revolução Francesa de 1789, consolidou-se, em especial, com o romantismo durante o século XIX: "el interés nuevo que mostraron los románticos por la expresión de los hombre primitivos, por el canto popular y por la poesía ligada a los sentimientos nacionales del pueblo, atrajo la atención sobre los elementos del lenguaje poético que poseían un origen musical. De aquí se deriva que la música, espectáculo predominantemente hedonista, sí bien ligado a afectos, sentimientos y emociones, se transforme, según la concepción romántica, en celebración mítica provista de elementos religiosos y místicos"<sup>2</sup>. O nacionalismo, o irracionalismo, o individualismo foram retomados pelos simpatizantes do totalitarismo como uma espécie de *contradiscorso* para combater a arte moderna ou "degenerada", aflorada nos anos 10 e 20 em Milão, Berlim, Paris, Zurique, entre outros grandes pólos culturais da Europa.

A reação conservadora considerava os ruídos como símbolos da subversão artística, política, cultural de um povo e de uma "Nação". Por esse motivo, essa facção defendia o primado do sistema tonal<sup>3</sup>, da melodia e, paralelamente, desconfiava dos novos códigos utilizados por Erik Satie (*Parade*, 1917)<sup>4</sup>, Arnold Schoenberg (*Pierrot Lunaire*, 1912)<sup>5</sup>, Igor Strawinsky (*Sagração da Primavera*, 1913).<sup>6</sup>

Mussolini, em 1915, foi considerado pelos nacionalistas e segmentos do sorealismo como o "...mais fiel intérprete do povo da Itália",<sup>7</sup> devido às suas críticas à noção de indivíduo nas teorias liberal e socialista. Com a tomada do poder, a partir de 1922, o fascismo tornou-se o símbolo de união de todos os homens conforme o seu "caráter totalitário", intimamente atrelado à direção e ordenação política da Nação e a todo tipo de pensamento, vontade ou sentimento. Para Giovanni Gentile - "teórico" do movimento fascista - o Estado Totalitário ou "in fieri" representava os interesses das camadas populares, sendo considerado, portanto, essencialmente "democrático".<sup>8</sup> Esse Estado, também chamado corporativo, baseava-se em sua função educativa, cívica e moralizadora junto a todos os sindicatos. Estes deveriam integrar-se *harmoniosamente* em corporações submetidas a uma rígida disciplina imposta pelo Estado. Mussolini repelia o conceito marxista de luta de classes, substituindo-o

pelo ideal mazziniano<sup>9</sup> de harmonia social.

Por essa razão, a música foi sendo definida pelos fascistas como o símbolo da “unidade nacional”, assumindo, inclusive, um papel de “...altíssima missão humanitária e política”.<sup>10</sup> A defesa do Estado Totalitário significava apoiar-se na harmonia tradicional<sup>11</sup> a fim de criar um elo de fusão entre a “tradição” e a “modernidade”. Em síntese, objetivava-se utilizar a música como um meio de propaganda do novo regime e, conseqüentemente, elaborar uma “teoria” sobre a arte fascista. Apesar da presença dos futuristas junto às instituições fascistas, Mussolini, durante os anos 20 e, em especial, a partir da década de 30, optou pela música nacionalista de colorações românticas, místicas e irracionais. O caudilho italiano tomou uma série de medidas político-culturais para concretizar o seu projeto sobre a música: 1<sup>a</sup>) instituiu um concurso oficial visando premiar obras para serem representadas (óperas, corais); 2<sup>a</sup>) criou o Dopolavoro; 3<sup>a</sup>) uniformizou a legislação sobre direitos autorais; 4<sup>a</sup>) valorizou e oficializou o ensino do canto orfeônico nas escolas primárias e secundárias; 5<sup>a</sup>) mediante um decreto, qualificou os compositores românticos do século XIX - Donizetti e Bellini - como os mais genuínos representantes da “raça italiana”; 6<sup>a</sup>) apoiou a iniciativa do Liceu Pesarese na criação da primeira Universidade de Música na Itália e da fundação de uma Academia, que recebeu o nome de Rossini. Em contrapartida, a imprensa fascista, através de inúmeros artigos, procurou criar a imagem de Mussolini como um fervoroso amante da arte musical: “...questo aspetto íntimo, personalissimo diremmo nascosto, della gigantesca e poliedrica figura di Benito Mussolini, era ignoto ai più. Quando, uno dei primi giorni dopo il suo epico ingresso a Roma, dalle finestre del palazzo di via Rasella, si diffuse la voce trepida e sonora del suo violino, la cosa sorprese e meraviglia - Quest'uomo, si dice, fa tutto, sa tutte; conosce anche la musica e i segreti d'un non facile strumento...”.<sup>12</sup> Fundamentalmente, a música representava, no âmbito desse imaginário fascista, a harmonia da criação, um acorde divino a ser decodificado no mundo inteiro.

Essa concepção nacionalista e neo-romântica da música harmonizava-se com o ideal imperialista do fascismo político: os militantes fascistas sonhavam disseminar, futuramente, os seus desejos e anseios revolucionários em todos os países do mundo. Neste caso, a música simbolizava uma profecia totalitário-revolucionária a ser ouvida pelos mais diversos povos dos cinco continentes da Terra...Por essa razão, o governo fascista financiou diversas companhias de óperas e de teatro que percorreram os Estados Unidos, Brasil, Argentina, França, Alemanha, Cuba, Espanha, Portugal, entre outros países, tentando assim, implicitamente, divulgar os seus ideais revolucionários.

\*\*\*

Sob a república de Weimar (Alemanha, 1919-33) desenvolveram-se experiências significativas nos campos das artes (A. Schoenberg, H. Eisler, Kurt Weill, Bertold Brecht, Thomas Mann, P. Hindemith, Alfred Döblin) e na políti-

ca (Liga Spartakus, SPD, KAPD). Em comparação com o cinema, os concertos destinaram-se basicamente ao consumo de uma elite intelectual. As instituições oficiais financiavam cinquenta salas aproximadamente, nas mais diversas cidades.<sup>13</sup> No entanto, as experiências mais radicais no âmbito da linguagem musical eram patrocinadas por organizações independentes. Em Berlim, Arnold Schoenberg, contratado pelo Conservatório, empreendeu uma *revolução no material musical*, introduzindo novos meios de expressão. O autor de *Pierrot Lunaire* (encenada pela Ópera de Colônia em 1922) fundamentou os seus pressupostos teóricos partindo de uma análise rigorosa das principais obras escritas por Richard Wagner e Johannes Brahms. Arnold Schoenberg elaborou o princípio da tonalidade indeterminada e livre, opondo-se, assim, à tonalidade principal como o centro de uma determinada composição.<sup>14</sup>

Em 1922, A. Schoenberg desenvolveu o seu novo “método” baseando-se no sistema de doze sons. Em suas peças escritas durante os anos 20, Schoenberg privilegiou o inconsciente como o ponto nodal de sua concepção estética: escrever música implicava “obedecer” a uma “necessidade interior” ditada por impulsos captados intuitivamente: “...l'ardente exigence de ‘vérité’ que Schoenberg formule pour son art s'accompagne d'une auto-stylisation que prend des allures missionnaires...”.<sup>15</sup>

Hanns Eisler, um dos principais discípulos de A. Schoenberg - de 1919 a 23 -, criticou nos últimos anos da década de 20 a atitude “elitista de seu mestre em face dos problemas sociais e políticos aflorados no interior da sociedade alemã. De acordo com Alois Haba, as obras de H. Eisler denotavam, implicitamente, um estilo próprio, impregnado de uma certa ironia e de um forte otimismo perante as sucessivas crises político-sociais da República de Weimar. Os anos de estudo com A. Schoenberg coincidiram com a fase de transição entre o atonalismo e a escrita dodecafônica de seu mestre. Após as experiências de A. Webern e A. Berg, H. Eisler foi o terceiro aluno de Schoenberg que escreveu músicas utilizando essa nova técnica.

Berlim, de 1919 a 25, foi o palco onde se desenrolaram os mais intensos conflitos político-sociais envolvendo diversas facções de esquerda, de centro e de direita: “...a vida era particularmente difícil para as famílias modestas e pobres. Era a cidade mais cara da Alemanha, pelo fato de receber a visita de estrangeiros. Cada desvalorização do marco repercutia imediatamente nos preços dos comerciantes. De janeiro a novembro de 1923, os preços mudavam de um dia para outro, até de uma hora para a outra. Um produto vendido por mil marcos valia 10.000 muito pouco tempo depois. As lojas haviam chegado a formar equipes especiais cujo único trabalho era mudar as etiquetas das mercadorias expostas”.<sup>16</sup> Eisler, simpatizante do marxismo-leninismo, aproximou-se de KAPD,<sup>17</sup> engajando-se em alguns movimentos populares. De origem humilde, para se manter em Berlim, o compositor ensinou música para os operários junto à *Associação para a cultura musical popular*. Em 1925, fortemente influenciado pela concepção sobre a função social da música, Eisler passou a se opor, com tenacidade, à noção de “arte pela arte” defendida pelos simpatizantes do formalismo. Para ele, a técnica musical não deveria fe-

char-se em torno de si mesma, mas servir à difusão de idéias libertárias. Paradoxalmente, nesta fase de sua carreira, ainda não era capaz de aplicar esse imaginário político ao campo da prática musical, propriamente dita.

Na peça *Palmström*, Eisler utilizou a técnica serial, sem dogmatismo, incluindo relações tonais, sem perder, contudo, a tensão que predominava no decorrer de toda a obra. Nesta música, o compositor introduziu pela primeira vez uma relação dialética entre linguagem não-verbal e o texto poético.

Em 1926, A. Schoenberg rompeu com Eisler, acusando-o de “traidor”. Paradoxalmente, neste momento, Eisler adquiriu sua maturidade artística. A partir de 1929, a República de Weimar mergulhava numa profunda crise social e política: “...com a crise econômica nos Estados Unidos, tudo o que fora previsto pelo governo alemão desabou. Na medida em que a Alemanha viveira de créditos americanos, foi logo indiretamente afetada pela crise. Os empréstimos não lhe podiam ser renovados, o reembolso dos antigos lhe eram reclamados. Com a retirada dos capitais privados alemães, a Alemanha encontrava-se de novo diante de um sistema financeiro paralisado, e logo diante de uma economia completamente transtornada (...) Em Berlim, 4.000 pessoas dormem regularmente nos abrigos noturnos. Os assaltantes se multiplicam. A criminalidade aumenta...”<sup>16</sup> Sob o impacto dessa nova situação política, H. Eisler defende a utilização do coral proletário como uma estratégia de agitação e propaganda do marxismo-leninismo. Escreve, por exemplo, os *Cantos de combate*, baseando-se no “crack” da Bolsa de Nova Iorque, de 1929.

Eisler aproxima-se de B. Brecht. Em parceria com o autor de *Mahagonny*, compôs a trilha sonora para peças teatrais engajadas, como *A Decisão*, *A Mãe*, ou para o cinema - *Kuhle Wampe* (direção de Dudow, 1932). Nesta fase de engajamento político explícito, procurou conciliar a linguagem musical moderna com a temática política, almejando atingir um “público hipotético”, ou seja, a classe operária alemã. Em contrapartida, não percebeu com nitidez o “divórcio” existente entre a “música moderna” e a “vanguarda política” representada pelo KAPD nos últimos anos da República de Weimar.

Hanns Eisler, em oposição aos compositores de sua época (alemães ou italianos), não aceitou a estética neo-romântica como uma estratégia, no sentido de se tornar um porta-voz do “povo”. Na realidade, preferiu utilizar novos materiais sonoros, almejando inter-relacionar a “vanguarda” política (*Die Mutter*, *Kuhle Wampe*, *Niemandsland*).

\*\*\*

Com a ascensão do nazismo em 1933, as músicas de Arnold Schoenberg, Hanns Eisler, Paul Hindemith, Kurt Weill, entre outros, foram consideradas “subversivas”, “decadentes”, “degeneradas” e “perigosas”. Os novos sons oriundos do serialismo, do dodecafonismo, foram interpretados pelos donos do poder como algo “dionísíaco” ou demasiadamente “abstratos” para serem compreendidos pelo “povo” alemão.

O nacional-socialismo alemão (NSDAP) designava o modernismo como o símbolo da “arte degenerada”. Esse conceito institucionalizou-se a partir da Exposição realizada em Munique, em 1937. A palavra “degenerada” significava, nos fins do século XVIII, o que havia perdido as “qualidades de sua raça”. Posteriormente, foi elaborada uma “teoria genética” fundamentada nos trabalhos de Gobineau, S. Spengler, H.S. Chamberlain sobre biologia, zoologia, antropologia. Essa teoria privilegiava o princípio da superioridade racial como o eixo norteador na evolução dos povos (nascimento, vida e morte), elaborando, assim, uma concepção organicista do corpo social. De acordo com essa teoria, o funcionamento do corpo social assemelhava-se ao desenvolvimento do organismo humano. Por essa razão, qualquer “vírus” externo a uma determinada sociedade poderia acarretar a implosão e a desagregação do referido corpo social. A partir dessa fundamentação biológica, construíram-se o mito e o princípio da “comunidade popular”.

Os ideólogos do nazismo apoiaram-se nessa concepção de História para justificar a República de Weimar (1919-33) como o símbolo da “decomposição social e cultural” da Nação alemã. Apontavam o parlamentarismo, a democracia, o marxismo, o pluralismo partidário, as mais diversas experiências no campo da arte moderna como os principais “males” que vinham “arruinando” todo o “edifício social”. Os modernismos, no campo da música (de A. Schoenberg a K. Weill), de acordo com essa concepção dos autores dos fins do século XIX e inícios do XX, as novas experimentações técnico-estéticas foram chamados de “cerebralistas”, produzidos por seres “anormais” representativos de degenerescência do mundo moderno.

Os ideólogos nazistas recuperaram a música romântica ou pós-romântica (Richard Wagner, Richard Strauss) como o símbolo do bem-estar social de um povo: “...Fidéologie de l'harmonie scientifique va ainsi s'imposer comme masque d'une organisation hierarchisée où les dissonances (les conflits et les luites) sont interdits, à moins marginales et de mettre en valeur la qualité de l'ordre...”.<sup>19</sup>

A doutrina do totalitarismo alemão temia o *imprevisível*, o *indeterminado*, a *ambigüidade*, a *dúvida*, a *incerteza*: “...a propaganda totalitária aperfeiçoa o cientificismo ideológico e a técnica de afirmações proféticas a um ponto antes ignorado de eficiência metódica e absurdo de conteúdo porque, do ponto de vista demagógico, a melhor maneira de evitar a discussão é tornar o argumento independente de verificação no presente e afirmar que só o futuro lhe revelará os méritos...”.<sup>20</sup>

A música, concebida como uma arma de propaganda do regime, deveria simbolizar a “harmonia”, a “tranqüilidade”, evitando-se assim transmitir uma mensagem de “crise” ou de “desequilíbrio social”. Os compositores, conforme essa visão de mundo, optaram pelo sistema tonal e condenaram práticas “subversivas”, como por exemplo, o emprego de acordes dissonantes sucessivos. Agora, a noção de poder político deslocava-se para um outro tipo de poder: o estético. Era imprescindível incutir no “povo” o ideal do germanismo e de Nação “sui-generis”. A nova ordem romântica apoiava-se no “irracional”, no

“sturm und drang”, opondo-se às noções de “caos”, “desordem”, “anarquia” atreladas aos chamados movimentos “bolcheviques” (vanguardas artísticas).<sup>21</sup>

\*\*\*

O Estado autoritário italiano, apesar de seu comprometimento com alguns intelectuais futuristas, não elaborou e nem propôs um projeto hegemônico a ser instituído no campo cultural. Em contrapartida, durante os anos 30, o governo apoiou projetos de empresários, compositores, intérpretes, fundamentados no resgate do “passado glorioso” da Itália ligado, em especial, à arte lírica dos séculos XVIII e XIX. Além disso, os manifestos futuristas, redigidos e divulgados durante os anos 10 (literatura, música, teatro, cinema, moda, fotografia, arquitetura, pintura) denotavam matizes nacionalistas, imperialistas e românticos, não sendo, portanto, incompatíveis com o imaginário fascista. As polêmicas entre os futuristas e os cubistas, por exemplo, simbolizavam o caráter nacional e internacionalista das propostas de Marinetti: “...foi esse elemento nacionalista do futurismo que tanto facilitou sua ligação com o fascismo”.<sup>22</sup> O ideal de “italianidade” exaltava a “guerra como a única higiene do mundo”, o militarismo, o patriotismo, almejando libertar a Itália de sua “fétida gangrena de professores, arqueólogos, de cicerones e de antiquários”.<sup>23</sup> Desde 1929, Marinetti havia se posicionado contra os partidos democráticos, o liberalismo, o sistema parlamentarista. Sob o ponto de vista estético, num poema escrito em 1905, Marinetti declarava sua admiração pela máquina, “...chegando quase a uma romântica relação de amor e morte, e com ela a uma exaltação da velocidade como nova beleza”.<sup>24</sup>

Sob o governo de Hitler, não houve qualquer tolerância em face das mais diversas experiências modernistas. No programa do partido nacional socialista alemão (NSDAP) de fevereiro de 1920 (fundado em Munique), podem-se notar algumas críticas às manifestações de vanguarda, chamadas de “arte judia” ou “bolchevique”. Para Hitler, “...ser alemão, significava ser claro...”

De acordo com Robert Scholz, o “gênio” e o “gosto” simbolizavam o coletivismo, profundamente identificado e “enraizado” na “alma de um povo”. Logo, o critério a ser estabelecido para se identificar o ideal de “beleza” baseava-se nas noções de “comunidade” e de “tradição popular”.

## II

### Modernismo nacionalista e a noção de contemporaneidade no Brasil: décadas de 1930 e 40

#### 1. O Grupo Música Viva

É constituído, em 1938, o Grupo Música Viva, principal pólo de aglutinação de compositores, críticos, historiadores da cidade do Rio de Janeiro. Atra-

vés de artigos publicados pela *Revista Música Viva*, esse movimento visava divulgar obras de compositores contemporâneos, em especial, de “jovens” autores brasileiros, além de peças, ainda inéditas, de compositores do “passado” (Händel, J. S. Bach, J. Haydn, Mozart).

Nessa fase, o projeto do movimento *Música Viva* caracterizava-se pelo seu ecletismo técnico-estético. Alguns de seus simpatizantes continuavam a defender, em diversos artigos publicados pela *Revista Música Viva*, o nacionalismo modernista. À guisa de exemplificação desse ecletismo, no Primeiro Festival de Música Contemporânea foram incluídas duas conferências e três concertos de música de câmara: constavam no programa do primeiro concerto, obras de compositores brasileiros - Artur Pereira, Brasília Itiberê, Camargo Guarnieri, Cláudio Santoro, Villa-Lobos, Lorenzo Fernandez, Luis Cosme, Vieira Brandão; no segundo, peças de autores “europeus” residentes no Brasil: Hanns Joachim Koellreutter, Jean de Benaecker, Renzo Massarani; e, finalmente, no terceiro, foram incluídas peças de Darius Milhaud, Igor Strawinsky, Carlos Chavez, Juan Carlos Paz, Max Brand, a *Sonata 1939* de Paul Hindemith e o trio de Frank Martin.<sup>25</sup> Na quinta audição do Grupo Música Viva, realizada a 21 de outubro de 1940, em colaboração com a Associação dos Artistas Brasileiros, foram programadas peças de câmara de J. S. Bach, François Couperin, Jean-Baptiste Lully, W. A. Mozart e, em primeira audição no Brasil, a sonata para solo e flauta de P. E. Händel.

Nessa fase, o *Grupo Música Viva* enfatizava discussões sobre estética e técnica de composição, “silenciando” temas políticos num momento histórico dominado pelo autoritarismo político do governo Getúlio Vargas. “...o regime instaurado após o golpe de 1937 teve características próprias e não deve ser definido como nazi-fascista...” (mas, apresentou) “...premissas comuns que se evidenciaram nas concepções dos ideólogos desses regimes e os do Estado Novo brasileiro. Francisco Campos, ao apreçoar o fim do liberalismo e da democracia, anunciou a entrada das massas no cenário político. Embora se referisse a elas positivamente, sempre ressaltou seu papel subordinado. O regime político das massas, esclarece o autor, é o da *ditadura*”.<sup>26</sup> Sob o ponto de vista da criação musical, o ambiente artístico era dominado pelo nacionalismo modernista. Esse projeto hegemônico representava a única proposta “verdadeira” para se escrever música no Brasil: Villa-Lobos, Lorenzo Fernandez, Francisco Mignone, Brasília Itiberê, Camargo Guarnieri, entre outros.

Nos inícios dos anos 40, intelectuais ligados à *Revista Clima* começavam a privilegiar o movimento *Música Viva* como o principal pólo artístico capaz de implodir o projeto modernista e o gosto do público - elite burguesa - , ainda preso a um repertório musical essencialmente romântico. Para o crítico Álvaro Bittencourt, por exemplo, o *Grupo Música Viva*, mediante suas atividades lítero-musicais, contribuiu para modificar o “clima” cultural da cidade do Rio de Janeiro: “...vimos vegetando há muito num marasmo desvitalizador, por falta de contato com a agitação musical deste mundo afora (...). Os jovens de Música Viva pretendem, pois, trabalhar rijamente para levar até o público a grande música de hoje, sem distinção de tendência, escolas e nacionali-

dades. Não há estandartes, nem pontos de vista rigorosos a serem defendidos, desde que nestas três décadas tem acontecido no caminhar da música rápidas reviravoltas e frequentes voltas, avanços e recuos. O que há para fazer, antes de mais nada, é ouvir. Sem muitochoos estêreis de reprovação, sem cabotinismos suspeitos (...). Música Viva irá lutar tremendamente para expandir seu programa. Sem nenhuma base cultural e sem informação honesta e segura, a maioria dos 'concert goers', ainda vê na famigerada música moderna algo ligado à feitiçaria, caso patológico ou comunismo...".<sup>27</sup>

Apesar da hegemonia nacionalista durante os anos 30, o debate sobre a "contemporaneidade" não aflorou repentinamente na famosa polêmica travada entre Koellreutter e Camargo Grarnieri, em fins de 1950 e inícios de 51. Já em 1932, Andrade Muricy comentava num artigo publicado no *Folhetim do Jornal do Commercio* algumas idéias esboçadas por Curt Lange sobre o conceito de contemporaneidade e a "agonia" do nacionalismo musical no Brasil. Para o pioneiro no levantamento das primeiras informações sobre a música pré-clássica em Minas durante o século XVIII, as obras de Arnold Schoenberg, Wellenz, Krenek, entre outros, simbolizavam com nitidez a noção de música "contemporânea" ou moderna. Para Muricy, a idéia de contemporaneidade explicitava-se, com maior impacto estético, através das obras de Igor Strawinsky, Prokofieff, Arthur Honegger, Manuel de Falla, Villa-Lobos, Bela Bartok e Shostakovitch: "...a célebre técnica dodecafônica, sem tema, dos cerebralistas a Schoenberg, não contaminou, com a sua anarquia e a sua vacuidade, aqueles criadores poderosos, que são antes de tudo músicos e não professores, nem fatores de criações à priori. O internacionalismo musical, no sentido absoluto da expressão, é pura ilusão. André Coeuroy lembrou: "como durante séculos foram a língua musical alemã ou a língua musical italiana, que os compositores do mundo inteiro falaram, quiseram deduzir disso um internacionalismo dos sons..."<sup>28</sup>

Muricy negava, com veemência, um determinado conceito de "universalismo musical" (dodecafonismo) e, ainda, criticava a adoção de "esquemas" externos (alienígenas) caracterizados como "plantas exóticas" ou como "algo fora da realidade histórica brasileira". A. Muricy chamava a atenção sobre os compositores do "passado" que viviam reproduzindo ou copiando modelos externos, tais como: o Padre José Maurício, Francisco Manuel (imitavam Rossini e Mozart); Antonio Carlos Gomes (suas obras eram verdadeiras "paráfrases" de peças escritas por G. Verdi), Leopoldo Miguez, Alberto Nepomuceno ("copiavam" o estilo e a escrita de Richard Wagner).

H. Villa-Lobos, conforme o pensamento de Andrade Muricy, representava o grande patrono do nacionalismo musical e o "apogeu" de toda a "evolução da História da música brasileira" desde os tempos coloniais..."; quando o movimento nacionalista explodiu, mercê da irresistível força expansiva e da *originalidade indestrutível*<sup>29</sup> de Villa-Lobos já o alicerce existia, pressentido por quase todos os nossos músicos e como ainda soterrado no *humus* forte e rico da nova nacionalidade. Não paramos mais, nesse caminho, estamos certos. O rumo terá como meta suprema a linguagem de todos os homens, o desejável

internacionalismo. A verdade estreita, ou estrada real, só pode, porém, ser essa: a da nossa sinceridade racial, ilógica, incoerente, impura, sem o que não seremos nada”.<sup>30</sup>

A chamada solidariedade universal somente iria ocorrer, conforme A. Muricy, sob a égide de uma elite burguesa, tendo como critério básico o nacionalismo internacionalista como o ponto nodal do projeto musical: “...é necessário, agora, que tratemos de libertar a alma do nosso país, e que misturemos essa côr local à alma internacional”.<sup>31</sup>

Em 1939, Curt Lange criticou, virulentamente, uma série de concertos regidos por Lorenzo Fernandez, na cidade de Bogotá, durante as comemorações do seu IV Centenário: “...efeitos imediatos e externos da cor e da rítmica fortes, características da música que obedece a tendências ‘nacionalistas’...”.<sup>32</sup>

A. Muricy refutou, novamente, essa argumentação de C. Lange (nacionalismo + grandiloquência + populismo), num momento histórico caracterizado pelo triunfo do autoritarismo político na Alemanha, União Soviética, Itália, Portugal, Espanha e pelo conservadorismo estético. Agora, procurava-se, em escala internacional, “sepultar” as experiências de A. Schoenberg desenvolvidas em Berlim, sob a república de Weimar: “...a música de Schoenberg e consortes é *inhumana*, como certas tentativas cubistas... essa música deixa frios e indiferentes *todos* os públicos (...) não entusiasma, não comunica, não convence...”.<sup>33</sup>

A partir do Golpe de 1937, paradoxalmente, o nacionalismo musical foi defendido consoante alguns matizes por alguns intelectuais brasileiros ligados às mais diversas tendências políticas e estéticas: Plínio Salgado (integralista), Mário de Andrade (“marxista”), Azevedo Amaral, Álvaro Salgado (estadonovista), entre outros. Logo, o ecletismo estético proposto como “bandeira” do movimento Música Viva foi, em sua essência, uma opção ideológico-política, implícita, num momento histórico dominado pelos mais diversos matizes do nacionalismo político (Hitler, Stalin, Mussolini, Franco, Getúlio, Perón, Roosevelt) e estético (Manuel de Falla, Bela Bartok, H. Villa-Lobos, Darius Milhaud).

H. J. Koellreutter nunca colocou em xeque a historicidade do movimento nacionalista brasileiro. Em seus artigos, enfatizava o nacionalismo como uma *etapa fundamental* a ser “percorrida” e, posteriormente, “vencida” pelos compositores brasileiros na luta contra a dependência cultural em face dos principais pólos culturais europeus. Koellreutter aproximava-se da periodização “clássica” proposta por Renato Almeida em sua *História da música brasileira* (1926): 1ª) fase da predominância da música primitiva (cantos indígenas); 2ª) música religiosa de influência européia (música dos jesuítas - séculos XVI - XVIII); 3ª) nativismo e pré-nacionalismo (da independência política - 1822 - à Primeira Guerra Mundial - 1914/18); e 4ª) nacionalismo modernista (a partir de 1922), momento de *ruptura* entre a música brasileira e a européia, sem negar, contudo, as “influências” recebidas de autores presos a essa tendência (D. Milhaud, Bela Bartok, I. Strawinsky, M. de Falla). Na verdade, os textos sobre a História da Música no Brasil produzidos nos anos 30 por Mário de Andrade, Andrade Muricy, Renato de Almeida e nos anos 40 por H. J. Koellreutter, Cláudio Santoro, J. Otaviano, entre outros, não apresentavam gran-

des controvérsias. Em geral, esses autores apoiavam-se nas mesmas concepções de “evolução”, “dependência cultural” e de “progresso” simbolizado pelo “nacional” e o “popular” na música, como uma *verdade histórica* “inquestionável”.

Apesar dessa “aproximação histórica” entre os nacionalistas e os modernos, pode-se notar, implicitamente, no interior do Grupo Música Viva, no decorrer dos anos 40, uma *tênue* polarização entre os ardentes defensores do nacionalismo musical e os partidários das novas linguagens utilizadas por alguns compositores contemporâneos. Fundamentalmente, a “polêmica” A. Muricy versus Curt Lange, aflorada sutilmente durante a década de 30, foi retomada, implicitamente, nas práticas culturais concretizadas pelo Grupo Música Viva. Assim, o “ecletismo” discutido como uma realidade histórica em seu sentido globalizante, fragmentava-se no momento de sua divulgação; por exemplo, as obras incluídas nos programas de rádio eram agrupadas em três “tendências” ou “vertentes”: 1ª) autores *clássicos* (Alexandre Scarlatti, Johann Sebastian Bach, Pergolese, Ludwig van Beethoven); 2ª) compositores *modernos* (Claude Debussy, Arthur Honegger, H. J. Koellreutter<sup>34</sup>, Jacques Ibert, Ottorino Respighi, Igor Strawinsky); 3ª) compositores *brasileiros* (H. Villa-Lobos, Camargo Guarnieri, Brasília Itiberê da Cunha, Francisco Braga, Guerra Peixe, Claudio Santoro).

Nos programas apresentados, a História dividia-se, fundamentalmente, em três “momentos” decisivos: classicismo, modernismo e música brasileira. Além disso, o “ecletismo” favoreceu, num primeiro momento, a infiltração de compositores modernos e nacionalistas junto à elite musical da cidade do Rio de Janeiro, vista pelos principais críticos da época como profundamente conservadora. Essa elite era hostil a determinadas músicas modernas e nacionalistas. Sob esse novo ângulo - obra + público - o ecletismo defendido pelo Grupo Música Viva justificava-se historicamente na medida em que os ouvintes da chamada “Arte Culta” prendiam-se a códigos estéticos do século XIX: sistema tonal, romantismo.

Nessa fase inicial do movimento Música Viva, Villa-Lobos era também “endeusado” por H. J. Koellreutter. Em um texto escrito em homenagem a Villa-Lobos, Koellreutter admitiu ter executado os *Choros N° 2*, na *Radio Nationale de Paris*, em 1934: “...ambientado no meio musical do país, fundei, em colaboração com alguns jovens compositores brasileiros, em 1938, o Grupo ‘Música Viva’, cujo fim - ao contrário das outras sociedades existentes que realçam o virtuose e o concerto (...). Iniciado o nosso trabalho, ainda me pareceu mais justo do que convidar Villa-Lobos, o *criador da escola brasileira contemporânea*<sup>35</sup> para presidir o nosso grupo como presidente honorário. Convi-te que, gentilmente, por ele foi aceito”.<sup>36</sup>

As possíveis conexões entre o pensamento político de Villa-Lobos e o autoritarismo em vigor no Brasil, durante o Estado Novo, nunca foram explicitadas pelos integrantes do Grupo Música Viva. A ênfase dada à questão técnico-estética incidia, de um lado, numa determinada concepção de História, e de outro, na busca de uma “união” de todos os compositores brasileiros, ou

não, na tentativa de se formar um mercado para suas produções (partituras, discos, concertos).

Em 1941, Cláudio Santoro, partidário do atonalismo, não desprezava os nacionalistas: "...um bem moral para o fortalecimento e o engrandecimento de nossas uniões espirituais, como povo de uma Nação tão extensa". Entretanto, Cláudio Santoro advertia sobre o exagero na utilização pelos compositores eruditos de temas folclóricos como um sintoma de "...falta de idéias pessoais".<sup>37</sup>

A convivência "pacífica" entre os nacionalistas ortodoxos e os modernos estendeu-se até 1944-5 (término da Segunda Guerra Mundial e a derrocada do nazi-fascismo na Europa e do Estado Novo no Brasil). Em 1948, Luís Heitor Corrêa de Azevedo, um dos mais fervorosos defensores da política cultural empreendida durante a vigência do Estado Novo, analisava a obra de H. J. Koellreutter como portadora de um "...cunho de *agreste modernismo*"<sup>38</sup>, ao qual o nosso público ainda não está muito afeito, mas que conserva um grande equilíbrio na dosagem e nas combinações de sonoridade".<sup>39</sup> Na realidade, as obras de Koellreutter, como por exemplo, a *Invenção para oboé, clarinete em sib e fagote* (publicada pela *Revista Música Nova*, outubro de 1940), inspiravam-se em Hindemith e no expressionismo alemão. Na *Invenção...*, o Autor empregava a série como tema, em sucessivas transformações, denotando, sob o ponto de vista morfológico, construções livres representativas da mudança periódica da série. Em sua essência, essa pequena peça apresentava traços dodecafônicos, que influenciaram alguns compositores brasileiros da época tais como: Guerra Peixe, Cláudio Santoro, Eunice Catunda, Edino Krieger, Geni Marcondes.

O conflito latente entre os nacionalistas e os modernos nos inícios dos anos 40 explicitou-se com nitidez em 28 de agosto de 1941, com a divulgação da primeira Carta Aberta escrita por Camargo Guarnieri e endereçada a H. J. Koellreutter, onde criticava a peça *Música de câmara para canto, viola, corno inglês, clarinete baixo e tambor militar*. Nessa Carta, Guarnieri já apontava o seu "desconforto" ou a sua "tímida rejeição" em face da utilização do serialismo como uma técnica incompatível com o modernismo nacionalista: "...quanta gente ao ler a sua 'música de Câmara' vai odiá-lo. Você será recriminado e alcunhado de corruptor do gosto musical! Não há de ser nada! Agora uma confissão: cada vez que leio ou ouço uma peça atonal surge-me um problema, o do belo. Nunca pude, ainda, apesar de minha franca simpatia pelo atonalismo, sem, entretanto, praticá-lo sistematicamente, encontrar beleza nas obras escritas atonalmente. Tenho a sensação que essas obras não chegam a ser belas, acho-as profundamente intelectuais. Tenho a impressão que o compositor assim que traçou o seu plano formal começa a escrever pensando exclusivamente na relação íntima dos doze sons e na tendências atrativas deles. A meu ver, a condição das linhas possui um sentido mais visual que, propriamente, auditivo. Talvez seja esse o motivo porque a música atonal não me proporciona prazer estético, portanto não me emociona, não me comove. Acho, não obstante, muito interessante as obras atonais e uma delas é a sua *Música de Câmara*".<sup>48</sup>

Em 1941, Camargo Guarnieri, compositor muito divulgado pelo Grupo Música Viva, não negava, teoricamente, o emprego pelo compositor de técnicas modernas, porém, sob o matiz do pragmatismo nacionalista, não aceitava tranqüilamente músicas de conotações “racionalis” ou “intelectualizadas”. Nessa *Carta Aberta*, C. Guarnieri elogiava a música de câmara escrita por Koellreutter, chamando-a de “interessante” (adjetivo um pouco inócuo sob o ponto de vista de uma crítica musical mais contundente), porém já qualificava através de uma série de epítetos seu “desprezo” consciente ou inconsciente em face do formalismo schoenberguiano.

Nesse discurso, C. Guarnieri retomava, de um lado, questões já apontadas por Andrade Muricy durante os anos 30, e, de outro, indicava diretrizes posteriormente afloradas com virulência em sua Segunda Carta Aberta, divulgada em dezembro de 1950, sob o impacto das idéias jdanovistas.

## 2. Manifesto 1946

Em 1942, Koellreutter dirigiu-se para São Paulo, onde passou a lecionar no Instituto Musical, abandonando temporariamente o ambiente fortemente romântico e nacionalista de grupos artísticos ligados a Villa-Lobos, da cidade do Rio de Janeiro. Em 1944, retornou à capital do País, onde novamente conseguiu reunir alguns compositores e intérpretes interessados na produção musical moderna. Na realidade Koellreutter almejava promover, em nome do “progresso”, um novo tipo de arte, intimamente associada a uma determinada noção de “universalismo”. Nesse ano, lançou, juntamente com outros intelectuais, o “primeiro” Manifesto Música Viva.

O Grupo Música Viva, em linhas gerais, objetivava lutar contra o “marasmo” musical reinante no Rio de Janeiro, durante esse momento histórico. Visava também acabar com a “...ignorância, incompreensão e mesmo hostilidade do público contra as produções representativas das correntes mais avançadas da música moderna”.<sup>41</sup> De acordo com H. J. Koellreutter, era preciso “educar” esse público, inserindo-o no debate sobre a contemporaneidade da arte musical, sem contudo abandonar a divulgação de obras significativas de compositores do “passado”, que haviam sido consideradas em suas respectivas épocas “rupturas” ou “verdadeiras revoluções estéticas”, como por exemplo Beethoven, que “animou as pesquisas revolucionárias de um Strawinsky, ou de um Schoenberg”.<sup>42</sup>

No último parágrafo do Manifesto, pode-se notar uma certa influência do conceito marxista de revolução: “...temos esperança de estarmos estabelecendo um ponto de partida para a formação de uma consciência musical una, reflexo da sociedade futura, onde reinará maior comunhão entre os homens, conagrados pelo ideal de justiça e paz social”.<sup>43</sup>

Em 1945, momento do chamado “colapso” do autoritarismo brasileiro (ditadura Vargas), as atividades musicais do *Grupo Música Viva* intensificaram-se, penetrando nos mais diversos meios de comunicações, destacando-se entre

eles o rádio. Esse *Grupo* manteve um programa semanal na emissora oficial, PRA-2, do Ministério de Educação e Saúde. Em suas transmissões radiofônicas de janeiro a junho de 1946, foram apresentadas 68 obras, sendo 18 em gravações, 50 em estúdio. Desse total, 27 em primeira audição no Brasil.<sup>44</sup> Em setembro de 1946, o *Grupo Música Viva* inaugurou um novo programa dedicado às obras de compositores do passado, dando ênfase às peças de autores presos às diversas tendências estéticas.<sup>45</sup>

Paralelamente a esses programas radiofônicos, o Grupo Música Viva, promoveu audições “experimentais” e festivais, como por exemplo, um concerto dedicado às obras de Paul Hindemith. Nesse concerto, foram incluídas peças do compositor argentino Juan Carlos Paz (partidário das concepções schoenbergianas), Eunice Catunda, Cláudio Santoro, Camargo Guarnieri.

A primeiro de novembro de 1946, foi divulgada a versão definitiva do Manifesto Música Viva. Esse texto foi assinado por Cláudio Santoro, Heitor Alimonda, Oriano de Almeida, Aldo Parisot, Edino Krieger, Eunice Catunda, César Guerra Peixe e H. J. Koellreuter.

O “Manifesto 1946” pode ser analisado a partir de duas problemáticas básicas: 1ª) busca permanente de uma renovação técnico-estética da linguagem musical; 2ª) luta política em prol da instauração de uma sociedade “mais justa”, conforme uma determinada interpretação do marxismo-leninismo e do ideal de “revolução socialista”. Dentre os seus principais objetivos, podem ser destacados os seguintes:

1) a música como produto de uma determinada realidade social e histórica:

2) uma concepção de arte inter-relacionada com o materialismo histórico: “...a arte musical - como todas as outras artes - aparece com super-estrutura de um regime cuja estrutura é de natureza puramente material”. A íntima conexão entre arte e produção material baseava-se nas idéias de “evolução” e de “progresso”, ou seja, “...o artista é produto do meio e que a arte só pode florescer quando as forças produtivas tiverem atingido um certo nível de desenvolvimento”.

3) a educação como ponto nodal de um sistema cultural. Os redatores do *Manifesto* perceberam com nitidez que somente através de uma política educacional poder-se-ia modificar o “gosto estético” dominante entre o público e, além disso, formar novas gerações consoante novos critérios técnico-estéticos e políticos: “...apoiará qualquer iniciativa em prol da educação não somente artística, como também ideológica; pois não há arte sem ideologia”. Enfatizou-se, neste trecho, a relação entre a técnica da produção musical e a técnica da produção material. Por essa razão, propôs-se “...a substituição do ensino teórico-musical baseado em estudos e pesquisas das leis acústicas...”

4) o utilitarismo na música em oposição à noção de “arte pela arte”, ou do chamado “formalismo” ou “arte pura”. Esse ideal fundamentava-se no princípio da “arte-ação”, abandonando-se o conceito de “beleza” herdados dos filósofos do século XIX.

5) o nacionalismo “substancial” como uma etapa histórica e necessária na evolução artística de um povo. Em contrapartida, negava-se o falso “nacio-

nalismo” atrelado à exaltação de sentimentos de superioridade nacionalista, como um estímulo às tendências egocêntricas ou individualistas. Neste item, opunha-se implicitamente à concepção estética nazista e estadonovista-populista da música. Pregava-se, entretanto, a função socializadora da música como elo de união e solidariedade entre os homens: “...humanizando-os e universalizando-os”.

H. J. Koellreuter, baseando-se nessa concepção de arte e de História, escreveu um artigo em 1947, propondo uma nova periodização para a “evolução” da arte no Brasil, dividida em “dois momentos”:

1) a “*geração dos mestres*” e 2) a “*geração dos novos*”. Para H. J. Koellreuter, a geração dos mestres era representada pelo modernismo nacionalista, caracterizada como um momento de “ruptura” temática entre as obras de Villa-Lobos, Camargo Guarnieri, L. Fernandez e a música européia. Entretanto, a “geração dos novos”, constituída fundamentalmente pelos seu discípulos prediletos - Cláudio Santoro e C. Guerra Peixe - havia introduzido no Brasil uma nova estética, sem dogmatismos ou preconceitos, tendo promovido uma independência cultural radical, inserindo-se concomitantemente no cenário internacional da Arte Culta.

Os músicos brasileiros, conforme essa atitude de Koellreuter, prendiam-se às tendências mais radicais da arte moderna, superando assim a etapa nacionalista.<sup>46</sup> A partir dessa “interpretação” da “idéia de revolução” sob os ângulos estético e político, Koellreuter procurava *exaltar*, *justificar* e *mitificar* as figuras de Villa-Lobos, Camargo Guarnieri, Ernesto Nazaré, Lorenzo Fernandez, Francisco Mignone, que haviam conseguido esgotar, com “eficiência”, uma “etapa” ou “fase” significativa em prol da inserção “definitiva” dos artistas brasileiros no cenário artístico internacional. A pesquisa do folclore defendida pelos modernistas nacionalistas, consoante essa interpretação da História, foi decisiva na construção de um projeto em prol da consolidação da Arte Culta no Brasil: “...o rico tesouro dos cantos populares constitui a fonte viva que alimenta e fertiliza também a criação musical do Brasil, país novo, cuja expressão artística se encontra em formação”. Entretanto, Cláudio Santoro e Guerra Peixe, em 1946-7, conseguiram provocar uma “verdadeira revolução” entre a *tradição* (nacionalismo) e a *modernidade* através da imposição de obras “universais”, integrando-se “...nas correntes mais avançadas da música contemporânea (...) não tem a obsessão do belo e, principalmente, ‘essa intenção estúpida, pueril mesmo e desmoralizadora de criar obra de arte perfeitíssima e eterna’, para falar como Mário Andrade. Pretendem ser unicamente sinceros, verdadeiros”.<sup>47</sup> Koellreuter procurava demonstrar a inexistência de uma possível incompatibilidade entre o atonalismo e a “expressão de sentimentos, com a paixão, com a graça...”.<sup>48</sup> Em síntese, o *Manifesto 1946* defendia o *universalismo* como “...fase de emancipação (...) de preparação e de construção de um estilo novo, livre e universal”.<sup>49</sup>

Sob a óptica da memória histórica, Koellreuter pretendia aproximar a sua concepção estética sobre a música de uma nova etapa do capitalismo a ser implementada no Brasil: a industrialização e o desenvolvimento urbano.

Logo, as temáticas inspiradas nos mais diversos cantos folclóricos representavam um passado - “feudalismo”, “agrarismo” ou “pré-capitalismo” - a ser “definitivamente sepultado”. Koellreutter, num artigo intitulado “O músico criador no Estado Socialista”, assumiu uma atitude crítica em face do sistema capitalista, denunciando a dominação política e o conflito de classes como as questões centrais desse sistema. Nesse texto, o Autor apontou a exploração da força de trabalho no âmbito do sistema capitalista, comparando a situação funcional do músico com a do operário: “...também o compositor depende da inescrupulosa exploração da força de trabalho dos intermediários - empresários e outras empresas financeiras - e do comércio de obra de arte feito pelo capitalismo através do rádio, das agências de concerto e dos editores”.<sup>50</sup> E, em contrapartida, H. J. Koellreutter defendia com veemência a instauração de um Estado Socialista e democrático no Brasil, a partir de uma ampla reforma educacional capaz de patrocinar de divulgar “fatos” culturais entre os operários. Enaltecia, nesse artigo, o Estado como o principal agente capaz de patrocinar e apoiar a criação artística e a sua divulgação no interior da sociedade.

Alguns membros do Grupo Música Viva eram filiados (Cláudio Santoro, por exemplo) ou simpatizantes do Partido Comunista Brasileiro (H. J. Koellreutter).

Essa aproximação de alguns compositores a um possível engajamento político da obra de arte favoreceu o debate em torno da “função social da música”. Em 1946, Koellreutter opunha-se à concepção hedonística defendida pelos chamados críticos burgueses e conservadores: “...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 nossa música. Assim, o artista cada vez mais escreve para uma elite, para os ‘amigos desconhecidos’, refugiando-se numa torre-de-marfim. É desse desacordo entre o artista e o meio social que surge a tendência de ‘arte pela arte’”.<sup>51</sup> De acordo com essa concepção, o Autor da *Invenção...* privilegiava toda a “humanidade” ou “coletividade” como o principal “público” consumidor de uma obra musical. Já numa parte do *Manifesto 1946*, a relação arte-multidão explicitava-se em uma de suas declarações de princípios: “...‘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”.<sup>52</sup>

A noção de “arte funcional” prendia-se a uma idéia de pesquisa estética permanente compatível com uma determinada interpretação da revolução socialista. A idealização do “coletivo” defendida por Koellreutter opunha-se às noções de “subjetividade” e de “irracionalidade” aceitas pelos críticos e compositores românticos. Entretanto, colocava em discussão uma contradição, ainda não resolvida: a necessidade de o compositor se aproximar do “povo” (multidão)... Mas, esse “povo” continuava a ser visto como o único receptor das

mensagens musicais e, em contrapartida, o intelectual (compositor, intérprete) desempenhava a função de porta-voz dessa coletividade.

A “função social da música” era defendida, também, pelos nacionalistas modernistas herdeiros do pensamento de Mário de Andrade: Camargo Guarnieri, Fabiano Lozano, Francisco Mignone. Fundamentalmente, essa função social, nesse momento histórico (1948-50), ora prendia-se a uma interpretação marxista-leninista da “revolução” e da “História”, ora inter-relacionava-se a uma *leitura* da “revolução burguesa”. Por essa razão, os nacionalistas mais ortodoxos passaram a tecer críticas virulentas às atitudes político-estéticas adotadas por H. J. Koellreutter. E, além disso, a ênfase dada à questão do nacional e do popular na obra de arte por Jdanov (realismo socialista) permitiu a “evasão” de compositores ligados ao Grupo Música Viva. (Cláudio Santoro, Guerra Peixe), no sentido de incorporar teses defendidas pelos russos, durante a realização do IIo. Congresso Internacional de Compositores de Praga. De repente, um compositor não-marxista (Camargo Guarnieri) aproximou-se, musicamente, de autores simpatizantes do PCB...

### 3. Nacionalismo versus dodecafonismo: o debate continuou (fins dos anos 40)

Em 1940, “fase pacífica” do movimento Música Viva, muitos críticos defensores do folclore como fonte de inspiração para o artista erudito, não se opunham à utilização da técnica dodecafônica pelos autores nacionalistas. Essa hipótese era justificada sem nenhum fundamento teórico mais rigoroso; apenas citavam-se algumas obras escritas por Villa-Lobos (*Bachianas Brasileiras* N° 2, *Choros* N° 10), Francisco Mignone, Camargo Guarnieri, Lorenzo Fernandez, onde certas regras do “atonalismo” eram empregadas.<sup>53</sup>

Renato Almeida destacava, em contrapartida, os traços nacionalistas nas obras dos chamados “dodecafonistas” (Cláudio Santoro, Guerra Peixe): “... o *Quarteto* N° 2 de Cláudio Santoro caracterizava-se pelo seu ‘vigor de inspiração’; pela sua ‘ânsia de liberdade’ (...) que já o livra do rigorosismo da escola e lhe dá um estilo característico”.<sup>54</sup>

Na realidade, no momento em que o serialismo vinha sendo criticado na Europa pelos nacionalistas de matizes políticos mais diversos, os intelectuais brasileiros, simpatizantes dessa tendência, confundiam certas marcas atonalistas deixadas em algumas obras de autores modernistas com a teoria schoenbergiana. Além disso, procuravam demonstrar o sentido “universalista” de suas críticas, almejando, assim, não “travar” a “roda da História” ou do “progresso”. Esses historiadores, críticos tentavam, mediante exemplos “não-ortodoxos”, demonstrar a inexistência de incompatibilidade entre nacionalismo e serialismo: “...a tentativa atonal brasileira é auspiciosa, porque é livre e creio que tanto mais se afasta dos cânones da escola quanto mais avançará em conquistas novas. A novidade de aproveitar o nacionalismo, tendência em que inclui também a compositora e pianista Eunice Catunda, merece justo relêvo, pois imprime uma feição objetiva à teoria que humaniza sobremaneira. Das ri-

quezas atonais, ninguém pode duvidar, *mas também será perigoso duvidar de seus perigos e entresses*".<sup>55,56</sup>

Como vimos, nessa fase "pacífica" entre nacionalistas e os modernos no âmbito do grupo Música Viva, ora alguns compositores demonstravam o seu "desconforto" em face de experiências mais radicais (a *Primeira Carta Aberta* de Camargo Guarnieri); ora resgatavam certas "adaptações" feitos pelos mais "radicais" à chamada "realidade histórica brasileira" (folclore, liberdade individual). Na verdade, esses historiadores, críticos menos ortodoxos, temiam a aplicação "in totum" do formalismo schoenberguiano.

Em contrapartida, a realização serialismo/"povo" esbarrava numa mentalidade já "congelada" ou sacralizada pela elite consumidora de música erudita no Brasil, ou seja, de matizes clássico-românticos, notadamente. Entretanto, as idéias sobre os temas da "revolução" e do "universalismo" chocavam-se com os pressupostos neo-românticos e neo-clássicos do nacionalismo modernista.

Com o término da Segunda Guerra Mundial (1945) e as derrocadas dos regimes fascista na Itália e nazista na Alemanha, e a intensificação do debate sobre nacionalismo, sob o ponto de vista das esquerdas, em 1948-50, radicalizou-se a polarização entre os simpatizantes do movimento *Música Viva* e os nacionalistas modernistas. A polissemia em torno da palavra "modernismo" ou "moderno" ampliou-se com a incorporação de um vocabulário de matizes políticos e moralizantes. Nesse momento, o vocabulário empregado por Camargo Guarnieri, Eurico Nogueira França, Andrade Muricy tornou-se mais explícito, mais radical em face dos movimentos da música moderna. Afloraram os mais diversos ataques "pessoais" à figura de Koellreutter, por exemplo. Eurico Nogueira França acusou-o de "nazista", "incompetente" sob os ângulos político e profissional, respectivamente. Em resposta a esses "ataques", Koellreutter contra-argumentou: "...o lema desse Grupo é 'salve-se quem puder'. Mas o mundo continua evoluindo. Implacavelmente. Não adianta. Até o Luis Cosme acha que o 'epigonismo' villalobiano está no fim! Os problemas de hoje são outros".<sup>57</sup>

Na realidade, esse discurso de natureza "a-histórica", simbolizado pelas rixas pessoais travadas entre os intelectuais desse momento, representava no seu âmago ou essência, uma problemática mais profunda: na fase do surgimento da Guerra Fria (democracia versus comunismo), os compositores, historiadores brasileiros, consciente ou inconscientemente, passaram a temer uma possível ascensão de uma facção do Grupo Música Viva, representada por H. J. Koellreutter, que poderia tornar-se porta-voz de uma nova verdade de coloração marxista aliada à utilização de novas técnicas. Agora, alguns nacionalistas mais conservadores perceberam que a "polêmica" deveria deslocar-se para o âmbito de um determinado tipo de Poder, indissolivelmente ligado a uma prática musical, evitando-se, assim, uma possível "implosão" ou "desagregação" do projeto nacionalista que vinha sendo construído desde os anos 20. E essa "implosão" poderia ser provocada por elementos alienígenas: comunistas, nazistas, atonalistas... A partir desse momento, os discursos dos nacionalistas não explicitavam, com nitidez, as possíveis diferenças entre conteúdo/técni-

ca e os elementos formais de uma obra de arte.

A partir dessas “polêmicas”, a relação música/poder não deve ser analisada somente sob os ângulos do Estado ou de seus aparelhos ideológicos. Agora, a questão associava-se à “preservação” de uma prática cultural - o nacionalismo - ,ainda não devidamente assimilada pelos artistas, em geral, e pelo público, em particular. Sob esse ponto de vista, os textos produzidos pelos nacionalistas mais ortodoxos e conservadores, em 1948-51, aproximavam-se das atitudes tomadas pelos censores do DIP (1939-45) em face dos músicos populares ou dos intelectuais, líderes sindicais ou jornalistas.

Koellreuter, em suas entrevistas publicadas pelos jornais da época, ou em artigos escritos nos mais diversos periódicos, sempre procurava rebater essas críticas a partir de fundamentações filosófico-estéticas, reafirmando um princípio esboçado desde o início da formação do movimento Música Viva: a importância da divulgação de obras de autores brasileiros, atonais ou não, nacionalistas ou não, e da música contemporânea.<sup>58</sup>

### III

#### Modernismo e realismo socialista

##### 1. O Segundo Congresso de Compositores e Críticos Musicais de Praga: 1948

A discussão estética sobre a criação musical aflorou tardiamente entre os intelectuais marxistas, no sentido de uma elaboração teórica. Na União Soviética, o debate sobre a arte polarizava-se em torno de diversas correntes chamadas “ortodoxas” e “revisionistas”. Para o pensamento marxista-leninista, a vanguarda literária, por exemplo, deveria necessariamente, ser atrelada à “vanguarda revolucionária”. Para Trotsky, em oposição a essas idéias, o artista deveria abrir os seus próprios caminhos... Neste caso, o marxismo não era tomado como um método fundamental. Em contrapartida, para Marx e Engels, o apogeu da história da arte ocorreu na Antiguidade Clássica. Assim, a arte grega seguia normas imutáveis e, além disso, era considerada o paradigma da criatividade humana. Na *Ideologia alemã*, Marx inter-relacionava a noção de “nova arte” à criação do homem consoante uma perspectiva universalista. Entretanto, Marx e Engels negavam a produção de uma obra de arte intimamente associada à alienação do homem, ou seja, com o advento do capitalismo, a arte foi se “degradando” devido à crescente divisão do trabalho e a sua ideologização.

Nos anos 30, A. Jdanov, simpatizante das idéias stalinistas, criticava virulentamente a “indisciplina” e o “individualismo pequeno burguês”, presentes em muitas obras filosóficas, literárias, musicais, cinematográficas de alguns intelectuais soviéticos. Sob o stalinismo, abandonou-se a idéia da criação artística como algo gerado por um indivíduo excepcional, em favor de uma criação “coletiva”, filtrada por um artista preso a critérios rígidos instituídos por um socialismo estatal. Sob esse ângulo, o debate sobre a autonomia da obra de arte tor-

nou-se inócuo, de acordo com as novas premissas de natureza estético-políticas esboçadas pelos ideólogos stalinistas.

Na construção do projeto do realismo socialista no campo artístico, os teóricos *congelaram* uma determinada interpretação da História: o significado estético de uma obra deveria ser analisado a partir das condições políticas, econômicas e sociais de uma época, estabelecendo-se conexões entre a instância estética e as bases materiais da sociedade. Em síntese, os fatores econômicos passaram a ser considerados determinantes na criação artística.

As artes deveriam, também, servir de propaganda do regime, almejando-se reeducar as massas conforme diretrizes impostas pelo Partido e por uma teoria fundamentada numa determinada interpretação da obra de Marx, Engels, Lênin. Este defendia o sentido utilitário da arte para fins propagandísticos, admitindo, inclusive, a criação de uma “literatura de Partido”. Lênin opunha-se a todas as tendências da arte moderna, devido a razões mais estéticas do que propriamente político-ideológicas. Em um de seus inúmeros depoimentos, confessou a sua “ignorância” em face das obras dos expressionistas, futuristas, cubistas.<sup>59</sup>

Jdanov defendia a criação musical baseada em critérios culturais e políticos a serem *sacralizados* pelo Partido: a verdade e o caráter histórico concreto da representação artística deveriam unir-se à tarefa de transformação ideológica e de educação dos trabalhadores no espírito do socialismo.<sup>60</sup>

Essa noção ligava-se a uma interpretação do socialismo defendida por Lênin e Stálin. A inspiração do compositor nos temas oriundos do folclore russo prendia-se a uma etapa de transição histórica da União Soviética, ainda presa a indivíduos definidos política e socialmente pelo seu trabalho exercido no interior da sociedade e pela existência do Estado. O comunismo, por outro lado, representava uma segunda “fase” na “evolução histórica” da URSS, ou seja, com a instauração de uma “verdadeira sociedade sem classes”, na qual o Estado desapareceria completamente (Engels). Entretanto, a chamada fase de transição deveria coincidir com a doutrina do realismo socialista, isto é, a URSS definida “historicamente” como uma sociedade socialista e não comunista.

De acordo com o Plano Quinquenal anunciado em março de 1946, o comunismo foi considerado como o seu último objetivo ideológico a ser concretizado num período de quinze anos, caso a revolução industrial prosseguisse num ritmo acelerado. A nova combinação proposta por Stálin entre o nacionalismo e o socialismo internacionalista acabou norteando o novo conceito de cultura soviética: “nacional na forma e socialista no conteúdo”. Esse ideal transfigurou-se no campo artístico no chamado “realismo socialista”, fundamentado em caracteres nacionais, internacionais e de natureza realista, ou seja, a ser “compreendido” pelas massas (coletividade ou multidão). A arte deveria ser socialmente utilitária, dinâmica e didática.

A 25 de agosto de 1947, Jdanov, instigado por “Stálin, iniciou uma ampla reforma do Partido Comunista sob o ângulo filosófico-estético. Poucos meses após ter iniciado o seu programa em prol da definição teórica do realismo socialista, Jdanov desencadeou uma campanha contra alguns compositores soviéticos, tais como: Shostakovitch, Prokofieff, Katchaturian, Myaskowsky, por

terem aderido ao formalismo e técnicas de composição contemporâneas (A. Schoenberg, A. Webern, A. Berg) ditadas pela música “burguesa e decadente” da Europa e da América.

O “popular” e o “nacional” deveriam servir de suporte para a construção desse novo projeto musical. Essa temática somente seria abandonada com a tomada do poder pelo proletariado em todo o mundo, momento de emergência do “internacionalismo” no âmbito de uma sociedade sem classes. Entretanto, em 1948, a realidade histórica era interpretada tendo como pressuposto teórico uma determinada concepção da palavra “revolução”: o Estado e o socialismo deveriam ser preservados como um “momento” da evolução do processo histórico em direção da instauração de uma “sociedade perfeita”. Por essa razão, nessa fase de transição, os compositores deviam obedecer, sem questionamentos políticos ou filosóficos, os critérios impostos pelo Partido.

A partir desse momento histórico, Jdanov e os seus simpatizantes pregaram intransigentemente a depuração da cultura soviética dos resíduos formalistas, caracterizados como “subversivos” à nova ordem imposta. Essa concepção de arte, em linhas gerais, aproximava-se de uma interpretação mecanicista do determinismo marxista. Era preciso evitar a “arte degenerada” produzida pelos artistas no âmbito do sistema capitalista. Essa arte “caótica”, conforme os princípios do realismo socialista, simbolizava um “pessimismo” sem limites, incompatível com o “otimismo revolucionário” dos stalinistas. Além disso, procurava-se reafirmar o princípio leninista da *continuidade cultural*, enfatizando-se a restauração de valores da época burguesa que haviam sido “sepultados” pelos movimentos modernistas. O Partido Comunista passava a ser o guardião da herança clássica dos grandes mestres dos séculos XVIII e, principalmente, do XIX. Os compositores soviéticos contemporâneos deveriam seguir os princípios clássico-românticos de autores considerados revolucionários em suas respectivas épocas: W. A. Mozart, L. van Bethoven, Tchaikowsky, por exemplo.

A relação compositor-obra-povo (coletividade) somente poderia ser estabelecida através da “compreensibilidade”, da “simplicidade” em oposição ao abstracionismo e ao formalismo (“arte pela arte”). Os partidários do realismo socialista apresentaram uma releitura da História da Música, tentando demonstrar que os “grandes” compositores clássicos haviam conseguido reconciliar “...o domínio da forma com a clareza da exposição, por esse motivo, suas obras eram fundamentalmente populares”.<sup>60</sup>

Para o jdanovismo, a música realista (clássica) fundamentava-se nos seguintes princípios: 1º) no emprego do atonalismo não ortodoxo e do sistema tonal; 2º) na expressão do “natural, do belo e do humano”; 3º) no reconhecimento dos valores herdados do classicismo; 4º) na organicidade ligada à pesquisa da música popular (melodia, ritmos); 5º) na concepção de “cultura popular” enquanto divulgação das obras produzidas almejando conquistar as massas; 6º) no sentido de assimilar, sob um ângulo “agradável”, esse tipo de música, tornando-o uma fonte de prazer, de otimismo devido à sua fácil compreensão. Em contrapartida, a doutrina do realismo socialista na música condenava, veementemente, as seguintes premissas: 1º) a música formalista basca-

da no atonalismo ortodoxo; 2º) o emprego excessivo pelo compositor de acordes dissonantes sucessivos; 3º) os sons de conotações “falsas, vulgares ou patológicos”; 4º) a busca do “novo” a qualquer preço (modismo); 5º) a negação da expressão de emoções representativas de um individualismo excessivo atrelado a uma “elite” restrita e “fechada”, ou seja, a um ínfimo número de “iniciados”, em geral, pessoas “egoístas”; 6º) a total incompreensibilidade de seus signos pela maioria do povo soviético.

O vocabulário empregado por Jdanov denota uma determinada moralização de palavras cujos significados esbarram em lexias de conteúdos morais, políticos, religiosos e militares.

Algumas expressões jdanovistas refletiam metáforas de colorações militaristas: “front cultural”; os intelectuais deveriam organizar-se em torno de “destacamentos” para defenderem, veementemente, o marxismo-leninismo e os princípios revolucionários, ou integrar-se em “tropas de assalto” para atacar, sem “piedade”, os movimentos modernistas. Walter Benjamin, em sua viagem a Moscou, em 1926-7, já percebera a forte ligação da maioria dos intelectuais soviéticos com o aparelho de Estado, e demonstra, através de um texto, o seu viés crítico em face dessa questão: “...o que ele (o público novo criado pela Revolução de 1917) precisa não são formulações mas informações, não variações mas repetições, não peças virtuosísticas, mas relatos emocionantes...”.<sup>61</sup>

O projeto jdanovista no campo musical denota uma certa fascistização e militarização da obra de arte. Os músicos deveriam expressar somente o conteúdo programático estabelecido pelo Partido. Os artistas, considerados elos de ligação entre a obra e o coletivo (massas), mantinham o controle político sobre a multidão através de obras perfeitamente sintonizadas com o imaginário revolucionário. Para consolidar politicamente essa relação artista-público (massas), era imprescindível utilizar a música não instrumental - óperas, canto coral - como meios mais “eficazes” para divulgar, com clareza e simplicidade, mensagens político-revolucionárias, abandonando peças exclusivamente instrumentais, muito utilizadas pelos “formalistas burgueses”. Era imprescindível evitar os ruídos (introduzidos pelos futuristas), empregando excepcionalmente sons oriundos das vibrações de sinos, triângulos, cêmbalos.

A obra de um determinado compositor, consoante o realismo socialista, seria julgada “significativa” somente no caso de ter sido assimilada e compreendida por um número de pessoas: “...nem tudo que é acessível é genial, mas tudo que é verdadeiramente genial é acessível, e ainda mais genial quando acessível às amplas massas do povo”.<sup>62</sup> O compositor, para estabelecer esse elo com as massas, deveria valorizar a melodia em detrimento do ritmo, aproximando-se do imaginário clássico-romântico da música ocidental.

Esses fundamentos do realismo socialista foram aprovados durante a realização do Segundo Congresso Internacional de Compositores e Críticos em Praga, em 1948. Agora, a música tornou-se uma estratégia educativo-propagandística do Estado socialista junto às massas. Neste caso, considerou-se a ideologia como a superestrutura diretamente ligada aos interesses gerais da sociedade. De acordo com esse tipo de discurso, a noção de “falsa consciência” pas-

sou a ser refutada em sua totalidade.

## 2. A repercussão do jdanovismo no Brasil

O impacto dos ideais jdanovistas entre os compositores, historiadores, críticos brasileiros favoreceu o acirramento das “polêmicas” sutilmente delineadas desde os anos 30, entre: a) os defensores do nacionalismo modernista contrários à técnica schoenberguiana e marxismo-leninismo; b) os partidários do marxismo e do nacionalismo; c) os simpatizantes de um movimento em prol da instauração de uma revolução socialista e do emprego das mais diversas técnicas da música contemporânea.

O nacionalismo modernista, sob o ponto de vista político, nunca se explicitou com nitidez: ora prendia-se às idéias conservadoras e totalitárias do estonovismo e do nazismo; ora atrelava-se ao imaginário do realismo socialista, sob o ângulo estético, “esvaziando” o seu conteúdo “revolucionário”.

Empolgados com as “falas” de Jdanov, alguns nacionalistas radicalizaram os seus discursos através de um vocabulário mais agressivo, mais rústico e às vezes vulgar. Num momento em que se sentiram “ameaçados” por alguns compositores do *Grupo Música Viva* (na realidade, constituído por um número ínfimo de pessoas), Camargo Guarnieri, Andrade Muricy, Eurico Nogueira França transformaram o dodecafonismo e Koellreutter em metáforas representativas de “gigantescos” “vírus” ou “monstros”, capazes de provocar a “destruição” da música brasileira.

Camargo Guarnieri sentiu-se “inseguro” em face dos “avanços” do chamado “internacionalismo musical” no Brasil. Por esse motivo, transfigurou-se numa espécie de cruzado em defesa das idéias marioandradianas e villalobianas.

Paralelamente, o jdanovismo também infiltrou-se entre os compositores ligados ao Grupo Música Viva. Cláudio Santoro, militante do PCB, e Guerra Peixe, fortemente influenciados pelo realismo socialista, abandonaram o dodecafonismo e H. J. Koellreutter, passando a justificar o folclore (nacionalismo substantivo) como o ponto nodal de suas novas obras. E, de repente, H. J. Koellreutter, simpatizante de algumas premissas do marxismo-leninismo e das modernas técnicas de composição, foi “isolado” num novo contexto histórico fortemente impregnado pelos mais diversos sopros nacionalistas...

## 3. A “Segunda” Carta Aberta escrita, ou não, por Camargo Guarnieri, em 1950

Num texto divulgado através dos principais periódicos do País em dezembro de 1950, Camargo Guarnieri assumiu a atitude do “intelectual competente”,<sup>63</sup> defensor intransigente da cultura brasileira, em geral, da música, em particular. O discurso de Guarnieri retomou questões sobre o “popular” e

o “nacional” na música brasileira, consoante algumas idéias defendidas por Mário Andrade, Villa-Lobos, Lorenzo Fernandes, Andrade Muricy, Arnaldo Estrella, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, Renato Almeida, entre outros. Guarneri alertava as “novas gerações de criadores” sobre os “perigos” da arte moderna como uma força capaz de destruir o nacionalismo modernista. Na *Carta Aberta*, o principal discípulo de Mário de Andrade caracterizava o dodecafonismo como uma “...corrente formalista que leva à degenerescência do caráter nacional da nossa música”.<sup>64</sup> Parafrazeando Goebbels e Jdanov, Camargo Guarneri almejava congelar e sacralizar o nacionalismo, decretando, assim, o “fim da História da música brasileira”. Por outro lado, simplificou algumas idéias marioandradianas no *Ensaio sobre a música brasileira* (1928), a respeito dos “perigos” da aceitação pelos “jovens compositores” de “falsas teorias” presas à idéia de “progresso” defendidas por alguns compositores brasileiros. Nesse texto, Camargo Guarneri não acreditava nas concepções de “evolução”, nem de “progresso” endossadas pelos historiadores positivistas e marxistas, sob perspectivas teóricas diversas. Talvez, estivesse sonhando com a preservação e eternização do nacionalismo modernista como um projeto hegemônico. Guarneri atacou, implicitamente, a figura de Koellreutter quando alertou os seus possíveis leitores sobre a introdução do dodecafonismo no Brasil através de: “... elementos oriundos de países onde se empobrece o folclore musical, o Dodecafonismo encontrou aqui ardorosa acolhida por parte de alguns espíritos desprevenidos”.<sup>65</sup>

O sentido emotivo do vocabulário empregado por Camargo Guarneri explicitou-se na *Carta...* quando o autor de *Malazzartes* lançou um “grito de alerta” objetivando deter a “nefasta infiltração formalista e anti-brasileira”, para evitar futuramente “... graves e insanáveis prejuízos ao desenvolvimento da música nacional no Brasil”.<sup>66</sup>

Para reforçar o seu desprezo pela técnica dodecafônica, Camargo Guarneri emprega uma série de metáforas, comparando essa técnica com o abstracionismo na pintura, com o hermetismo na literatura, com o existencialismo na filosofia e com o charlatanismo na ciência. Compara o dodecafonismo com a “política de degenerescência cultural” e com um “... ramo adventício da figueira brava do Cosmopolitismo”,<sup>67</sup> aproximando-se, assim, da estética nazista.

Pode-se notar nesse discurso de Guarneri um matiz religioso e messiânico, pois, esse Autor recuperou, implicitamente, a figura do Santo Guerreiro em sua luta contra o Dragão da Maldade. Para Guarneri, a arte moderna simbolizava um “produto das culturas superadas”; um “artifício cerebralista”, “anti-nacional” e “anti-popular”; um “requisito de inteligências saturadas”, de “almas secas” e “descendentes da vida”; um “vício de semi-mortos” e um “refúgio de compositores medíocres”; de “seres sem pátria”, “incapazes de compreender, de sentir, de amar e revelar tudo o que há de novo, dinâmico e saudável no espírito de nosso povo”.<sup>68</sup>

Na *Carta*, o Brasil era caracterizado pelo seu povo “novo e rico de poder criador” e portador de um “... grandioso porvir nacional a construir com suas próprias mãos!”<sup>69</sup> e, pelo seu folclore, “... um dos mais ricos do mundo”.

Para justificar essa relação intelectual e/ou povo, Guarnieri cita Glinka: "... 'amúsica, cria-a o povo, e nós, os artistas, somente a arranjamos' (que vale para nós também)".<sup>70</sup>

Em síntese, o dodecafonismo era definido por Camargo Guarnieri através de uma série de epítetos pejorativos: "arte degenerada", "música atemática" (aproximando-se da "improvisação", do "charlatanismo"). Uma espécie de "meia-ciência" como um "substitutivo da pesquisa, do talento e da cultura".<sup>71</sup> E sobre a relação compositor/obra/público, Camargo Guarnieri advertia enfaticamente: "... o dodecafonismo jamais será compreendido pelo grande público pois ele é essencialmente cerebral, anti-popular, anti-nacional e não tem nenhuma relação com a alma do povo".<sup>72</sup>

As "polêmicas" sobre a construção de um projeto sobre a música brasileira nos fins dos anos 40 e inícios dos 50 transfiguraram-se em duas interpretações da História: de um lado, os neoclássicos e neo-românticos, que defendiam 1822 e 1922 como "momentos revolucionários" significativos (independências política e cultural, respectivamente), e, de outro, os simpatizantes da "revolução russa" de 1917 que, ora defendiam o folclore como fonte indispensável para o compositor (Brasil = "Nação agrícola, feudal"), ora tentavam inter-relacionar industrialização com o "desenvolvimento" da música a partir da utilização de técnicas modernas de composição. Paralelamente, os movimentos de "vanguarda" dos anos 10 e 20 eram colocados em xeque pelos intelectuais e ideólogos. Estes lutavam em prol da criação de músicas mais "simples", menos "herméticas", tentando, assim, aproximar-se da sensibilidade de camadas burguesas e, através de uma política cultural a ser implementada pelo Estado, atingir amplas camadas da população.

Por essa razão, o texto de Guarnieri - *A Carta* (1950) - não deve ser considerado como uma voz isolada no ambiente cultural brasileiro. Na verdade, reflete uma prática "política" e artística de compositores, historiadores, críticos - Mário de Andrade, Fabiano Lozano, Lorenzo Fernandez, Andrade Muricy, Arnaldo Estrella, Renato Almeida, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, entre outros - que vinham tentando *modificar o gosto das elites*, dos educadores e dos burocratas do regime, a fim de atingir um público mais amplo desde os inícios dos anos 20. Camargo Guarnieri somente resumiu, esquematicamente, esse imaginário nacionalista, agora revitalizado pelo jdanovismo.

Os compositores nacionalistas não perceberam que o Estado pós-30 apoiava-se no capitalismo monopolista e no sistema da livre-concorrência. Esse Estado, através de uma política protecionista, controlava a extração de minérios (criação da indústria Siderúrgica de Volta Redonda, por exemplo), ou através de uma postura liberal, apoiava o sistema de livre-concorrência, como por exemplo, o sistema de "broadcasting" e importação de produtos, tais como: aparelhos de rádio, vitrolas, discos. O Estado no Brasil, apesar de suas colorações nacional-populistas, nunca interferiu *drasticamente* - como os nazistas na Alemanha - no sistema radiofônico ou na importação de filmes estrangeiros ou discos gravados nos Estados Unidos, França, Inglaterra, México. De acordo com José Ramos Tinhorão, o Brasil, nos fins dos anos 30 e duran-

te as décadas de 40 e 50, tornou-se a “pátria” dos cantores(as) mexicanos, argentinos ou cubanos.

Camargo Guarnieri, Villa-Lobos, Francisco Mignone, H. J. Koellreutter, Guerra Peixe, entre outros, acreditavam que o “abismo” ou “divórcio” existente no Brasil entre compositor-obra-povo prendia-se de um lado, a um certo desinteresse do Estado no sentido de não apoiar “in totum” uma política cultural capaz de manter orquestras, conservatórios, gravadoras, emissoras de rádio, a fim de divulgar a “brasilidade” na música; e de outro, dirigiam os seus “ataques” às produções consideradas demasiadamente “sofisticadas”, “cerebrais” ou “herméticas”, *difficéis* de serem decodificadas pela coletividade ou pelo povo. E, além disso, os compositores mantiveram um forte preconceito em face dos autores populares e preservaram certos traços romântico-iluministas, afastando-se da chamada indústria cultural (“música de ínfimo valor estético”).

Em contrapartida, a revalorização do “belo” e da “verdade estética” dos clássicos, defendida por Jdanov, também contribuiu para fortalecer o debate sobre o nacional e o popular no Brasil em 1950. Entretanto, o realismo socialista na URSS vinculava-se a uma política oficial do Partido e do Estado em face à produção cultural, em geral, e à música em particular. Além disso, vinculava-se a uma determinada interpretação marxista do processo revolucionário instaurada a partir de 1917.

A circulação de idéias no mundo contemporâneo favoreceu a redação da *Carta Aberta* de 1950 (escrita ou não pelo próprio Camargo Guarnieri). O eixo dicotômico do discurso apoiado no dualismo “bens” X “males” denota matizes do autoritarismo, lembrando traços dos discursos de Mazzini ou de Mussolini, ou ainda de Goebbels ou Jdanov. Por esse motivo, muitos dos críticos dessa Carta oscilaram entre uma leitura jdanovista ou nazista do referido texto. Guarnieri inverteu o ideal político de Mazzini, posteriormente retomado por Mussolini, a respeito das “Nações pobres” (agrícolas) e “Nações ricas” (industrializadas), em uma concepção musical: “Nação pobre” significava um País fortemente industrializado, sem manifestações folclóricas (Alemanha) e “Nação rica” simbolizada pelo Brasil (folclore amplamente disseminado em todas as camadas populares). Por essa razão, a forte concentração urbana, a instauração da indústria cultural *poderiam* colocar em xeque esse imaginário artístico fundamentado no “popular” (folclore) e no “nacional” (obra erudita).

Sob a perspectiva do jdanovismo, o intelectual progressista defendia a aproximação do compositor com o proletariado, conforme critérios dogmáticos instituídos pelo Partido. O realismo socialista denunciava as “falsas teorias” como um “desvio” histórico, capaz de truncar ou negar o “verdadeiro caminho” a ser percorrido pelo artista no âmbito da “evolução” e do “progresso” da realidade histórica em direção à instauração de uma sociedade comunista.

O guarnierismo esvaziou esse conteúdo histórico do discurso de Jdanov, mas retomou uma certa versão tradicional sobre a História, quando procurou *congelar* uma determinada memória: agrarismo, folclorismo, interferência estatal no campo da cultura, sistema tonal, neoclassicismo e neo-romantismo. Paradoxalmente, sob esse ângulo, o guarnierismo aproximava-se, consciente

ou inconscientemente, do jdanovismo... A "etapa" de transição proposta pelos ideólogos russos transformou-se na *Carta* no "fim da História da Música Brasileira", contrariando inclusive as idéias de Mário de Andrade apresentadas no *Banquete*.

#### 4. O *guarnierismo* e o Grupo *Música Viva*. As *controvérsias* continuaram...

Koellreuter defendeu-se das acusações de C. Guarnieri procurando demonstrar que o dodecafonismo não representava um estilo de composição, nem uma tendência estética. Em artigos e entrevistas veiculados nos jornais da época, definia o dodecafonismo como uma *técnica de composição*, podendo ser empregado por "... qualquer tendência estética" (...) garantindo, inclusive, a "liberdade de expressão e a realização completa da personalidade do compositor".<sup>73</sup> O dodecafonismo não possuía, consoante idéias de Koellreuter, nenhuma conotação "cerebralista" ou "antinacional", na medida em que se aproximava de "... qualquer outra técnica de composição baseada no contraponto e harmonia tradicionais".<sup>74</sup> Para esse integrante do Grupo *Música Viva*, somente o "nacionalismo adaptado a expressões vernáculas" utilizado por compositores "mediócras", poderia levá-los a escreverem obras representativas de uma "degenerescência do sentimento nacional".

As argumentações de Koellreuter fundamentavam-se numa explicação teórica sobre o atonalismo e, sob o ponto de vista histórico, numa determinada interpretação marxista: "... assim o atonalismo parcial surge nas obras de Hindemith, Strawinsky, Bartok, Villa-Lobos e o próprio Camargo Guarnieri em várias de suas obras chega a suspender a tonalidade".<sup>75</sup> Além disso, esse compositor ressaltava a *diferença teórica* entre técnica e estética, citando como exemplos as "... obras de Guerra Peixe e Eunice Catunda que escrevem obras cujas características nacionais não podem ser negadas - pois o verdadeiro nacionalismo não é uma atitude, mas um característico intrínseco do artista cuja linguagem é formada pelo ambiente cultural e pela tradição. Assim, o *Quinteto* de Eunice Catunda intitulado 'Homenagem a Schoenberg' por ocasião de sua estréia mundial em Bruxelas em julho deste ano foi caracterizado apesar de seu feito dodecafônico como autêntica expressão da música brasileira".<sup>76</sup>

O ensino musical nos conservatórios foi duramente criticados por Koellreuter, devido à preservação de traços clássico-românticos nos programas das mais diversas disciplinas ministradas pelos professores. Retomava algumas idéias defendidas por Mário de Andrade sobre o aproveitamento "... fácil e impreviador do folclore musical".<sup>77</sup>

Paulo Antonio, crítico musical, analisou a *Carta* (1950) pelo seu tom "agressivo", pela "simplificação" de problemas técnicos e estéticos e como um panfleto ou manifesto de natureza "demagógica". em defesa de um "nacionalismo fechado", "patriótico", em especial, no trecho relativo a Grieg. Essa citação do compositor russo do século XIX poderia favorecer, consoante Paulo Antonio, "...a que mediócras harmonizadores de temas populares - alguns

mais audazes, outros mais tímidos - pretendessem se guindar a uma hierarquia artística muito além de suas precárias possibilidades".<sup>78</sup>

O viés racista do discurso de C. Guarnieri foi refutado por Koellreutter, em especial na parte relativa à chamada "degenerescência" da arte moderna: "... indivíduos anormais, vítimas de taras congênicas ou traumas ocasionais, existem em todos os campos da atividade humana".<sup>79</sup>

A arte, de acordo com Koellreutter, apresentava em sua linguagem, intrinsecamente, questões de natureza política. Por essa razão, continuava a defender a chamada arte progressista, destinada a toda a "humanidade" e não exclusiva de alguns grupos ou classes sociais. Assim, o tema da revolução internalizava-se na linguagem musical propriamente dita, podendo a obra de arte refletir e explicitar alguns conflitos ou antagonismos sociais, indicando, assim, uma idéia atrelada a uma sociedade sem classes. Sob essa perspectiva, Koellreutter aproximava-se de algumas concepções de T.W. Adorno sobre a estética musical, distanciando-se de alguns pressupostos mecanicistas da doutrina sobre o realismo socialista. Essa aproximação entre os dois intelectuais alemães tornava-se mais cristalina na explicação da obra schoenberguiana como um contra-discurso em face da indústria cultural dos conflitos mundiais. Para Koellreutter, somente através de um tom "pessimista" poder-se-ia caracterizar esse isolamento do homem contemporâneo, opondo-se, assim, à noção de "otimismo" defendida pelos jdanovistas.

Em 1950, com fortalecimento do nacionalismo e o rompimento de Cláudio Santoro e Guerra Peixe com o Grupo Música Viva, H. J. Koellreutter foi "isolado" sob o ponto de vista histórico, em face de uma nova conjuntura que começava a se delinear no Brasil.

Em 1952, Koellreutter acabou aceitando o jdanovismo, devido às suas concepções políticas, aproximando-se assim, técnica e esteticamente, do guarnierismo. Por essa razão histórica, ambos os compositores, atualmente, procuram afirmar que a polêmica aflorada em 1950-1 foi um "falso problema"!

Patrícia Galvão, ardorosa simpatizante do movimento surrealista de André Breton, retomou as noções de "arte independente"- "arte revolucionária" para "atacar" C. Guarnier e H. J. Koellreutter.

O envolvimento de Koellreutter com o jdanovismo pode ser explicado pelas suas atitudes políticas, mas, também pela *necessidade* "histórica" de o compositor se aproximar das massas. O experimentalismo significava colocar em xeque essa relação mais harmoniosa, menos tensa entre o criador da obra de arte e do seu público: "... mas, frisava Leibowitz, existem nos Estados Unidos, numerosos compositores que têm a vida fácil porque eles souberam se adaptar ao gosto do público, dos empresários etc. Constatamos neles - assim como entre os compositores do mundo inteiro - as mesmas tendências que exprimem as resoluções do Comitê Central do Partido Comunista: apologia à simplificação, ensaios de revalorização das tendências acadêmicas, folclorizantes, etc, etc".<sup>80</sup>

Durante a década de 1950, o nacionalismo musical tornou-se o projeto hegemônico da arte erudita no Brasil. Foram escritas centenas de peças por Camargo Guarnieri, Villa-Lobos, Cláudio Santoro, Guerra Peixe, Francisco Mignone e seus discípulos. Algumas, técnica e esteticamente bem elaboradas, outras verdadeiros pastiches de melodias folclóricas (harmonização de cantos populares). Em todos os casos, ora os compositores aproximavam-se de uma determinada interpretação da História (marxismo-leninismo); ora de uma concepção ou positivista ou liberal (neo-romantismo). O ponto nodal desse imaginário apoiava-se no intelectual como o porta-voz do povo e, paralelamente, a obra inspirada nas "raízes culturais populares". Essa questão harmonizava-se, de um lado, com o nacionalismo defendido por Camargo Guarnieri, e de outro, com um determinado "modelo" de "revolução socialista" que se apoiava no nacionalismo não-ufanista ou populista como uma "etapa" da evolução da História em busca de seu "momento decisivo", caracterizado pela extinção da sociedade de classes e do Estado.

*Professor de História Contemporânea junto ao Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.*

## NOTAS

- (1) "Como uma tendência de 'ismos', o modernismo foi uma atmosfera intensificadora de diferenciações estéticas, culturais e políticas com uma certa psicologia, sociologia e formalismo em comum. Como todas as seitas, religiosas ou políticas - e era na base de tais analogias que os movimentos se formavam e atuavam -, os 'ismos' tendiam ao cisma e ao sectarismo. Assim, congregavam adeptos, montavam manifestações, apresentavam-se em público (...) De fato, muitíssimos movimentos se afirmaram por meio desses documentos: fusões de forma e conteúdo". Cf. BRADBURY, Malcolm & James McFarlane. "Movimentos, revistas e manifestos". *Modernismo-Guia*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989, pp.162-3.
- (2) FUBINI, Enrico. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid, Alianza Editorial, 1988, pp.255-6.
- (3) "...las consonancias resultan de los primeros armónicos y son más perfectas cuanto más próximas están al sonido fundamental. Es decir, cuanto más cercanas están a ese sonido fundamental, más fácil es para el oído reconocer su afinidad con él, situarlas en el complejo sonoro como un 'reposo', como una armonía que no requiere resolución". In: SCHOENBERG, Arnold. *Tratado de armonía*. Madrid, Real Musical, 1979, pp.16-7.
- (4) SATIE, Erik. *Parade, ballet réaliste en un tableau, 1917*. *Parade pertence à segunda fase (1897-1918) da obra de E. Satie*. Essa peça aproxima-se das músicas escritas para calê-concerto, utilizando alguns ruídos (sirene, máquina de escrever). Com argumento de Jean Cocteau, cenografia e costumes de P. Picasso e coreografia de Massine e Diaghilev. *Parade* teve estréia mundial a 18 de maio 1918, no teatro Châtelet, em Paris.
- (5) *Pierrot Lunaire (1912)* apresenta características particulares mediante a utilização da técnica do Sprechgesang ("canto falado"), acentos de humor ou sarcasmo, e pela recuperação de certos módulos construtivos, em especial, formas contrapontísticas rigorosas.

- (6) *Le Sacre du Printemps*, ballet em 2 quadros, 1913. Apresentado pela primeira vez em Paris, no teatro Champs-Élysées.
- (7) GENTILE, Giovanni. "Orígenes y doctrina del fascismo - 1927". In: CASSIGOLI, Armando. *Antología del fascismo italiano*. México, UNAM, 1976, p.200.
- (8) Id., p.210.
- (9) Vide: GRAMSCI, Antonio. *El "Risorgimento"*. Buenos Aires, Granica, 1974.
- (10) RENSIS, Raffaello. "Mussolini: Musicista". In: *Mussolinea*. Mantova, anno V, fasc.25, Ed. Paladino Periodiche, p.32.
- (11) V. ATTALI, Jaques. *Bruits: essai sur l'économie politique de la musique*. Paris, PUF, 1977.
- (12) RENSIS, Raffaello, op. cit., p.21.
- (13) RICHARD, Lionel. *A República de Weimar*. São Paulo, Companhia das Letras, 1988.
- (14) "...las leys naturales no conocen excepciones; las leys artísticas se componen ante todo de excepciones." In: SCHOENBERG, A. *Tratado de armonia*, op. cit., p. 5.
- (15) BETZ, Albrecht. *Musique e politique*. Hanns Eisler. Paris, Le Sycomore, 1982, p. 21.
- (16) RICHARD, Lionel, op.cit., p. 95.
- (17) KADP: Partido Comunista Operário da Alemanha, fundado em Berlim, nos inícios de maio de 1920.
- (18) RICHARD, Lionel, op. cit., p.112.
- (19) ATTALI, Jacques, op. cit., p.124.
- (20) ARENDT, Hannah. *Origens do totalitarismo*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989, p.395.
- (21) A inexistência de um movimento modernista na música nos Estados Unidos durante as décadas de 20 e 30, levou muitos desses compositores emigrados da Alemanha a engajarem-se em projetos desvinculados de seus ideais políticos ou estéticos. Kurt Weill e Hanns Eisler trabalharam nos grandes estúdios cinematográficos de Hollywood e nos musicais da Broadway. A. Schoenberg, Krenek, autores mais radicais, sob o ponto de vista técnico-estético, passaram a exercer as funções de professores, em condições financeiras muito precárias. Alguns lecionaram solfejo em escolas secundárias. A. Schoenberg mergulhou numa depressão e angústia profundas e H. Eisler utilizou o desprezo como arma de defesa em face de um ambiente dominado por um "público melômano", que comparecia a concertos somente para ver os grandes cantores e regentes famosos - as vedetes - sem se interessar pelos aspectos estéticos das obras apresentadas.
- (22) RAWSON, Judy. "O futurismo italiano". In: *Modernismo-Guia*. Malcom Bradbury & James Mc Farlane (org.) op.cit., p.198.
- (23) MARINETTI, F. T. "Fundação e Manifesto do Futurismo". In: BERNARDINI, Aurora (org.) *O Futurismo Italiano*. São Paulo, Perspectiva, 1980, p.35.
- (24) RAWSON, Judy, op. cit., p.119.
- (25) "Primeiro Festival de Música Contemporânea". In: *Revista Música Viva*, ano I, 7-8-5, jan.fev. 1941.
- (26) CAPLATO, Maria Helena. *Os arautos do liberalismo*. São Paulo, Brasiliense, 1989, p.226.
- (27) "Música no Mundo". In: *Rev. Clima*, nº 13, ago.1944, p.76-7.
- (28) MURICY, Andrade. "Pelo mundo da música. O nacionalismo na música brasileira". In: *Folhetim do Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 29 mar. 1932.
- (29) Grifo nosso.
- (30) MURICY, Andrade, op.cit., p.76-7.
- (31) Id., ib.
- (32) Apud. MURICY Andrade. "Pelo Mundo da Música. Americanismo Musical e Nacionalismo". In: *Folhetim do Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 22 mar. 1939.
- (33) Id., ib.
- (34) Grifo nosso.
- (35) Grifo nosso.
- (36) KOELLREUTTER, Hanns Joachim. "Em homenagem". In: *Rev. Música Viva*. Ano I, 7-8-1-2, jan.fev.1941.
- (37) SANTORO, Cláudio. "Considerações em torno da música contemporânea nacional". In: *Rev. Música Viva*. Rio de Janeiro, Ano II, 10-11-5, 1941.
- (38) Grifo nosso.
- (39) AZEVEDO, Luis Heitor Corrêa de. *Rev. Música Viva*. Rio de Janeiro, Ano I, 6-2, out.1940.

- (40) GUARNIERI, Camargo. Carta Aberta. In: Rev. Resenha Musical. São Paulo, 37:29, set.1941.
- (41) "Manifesto de 'Música Viva'". In: Rev. Clima, 14:74, set. 1944.
- (42) Id., p.75.
- (43) Id., ib., loc.cit.
- (44) Foram apresentadas obras dos seguintes compositores: Alexandow (1), Samuel Barber (1), Marion Bauer (1), Alban Berg (1), Ernst Bloch (1), Max Brand (1), Bela Bartok (1), Carlos Chavez (1), Aaron Copland (1), Luís Cosme (1), Ruth Crawford (1), Gabriel Fauré (2), Camargo Guarnieri (1), Paul Hindemith (2), Villa-Lobos (3), Juan Carlos Paz (1), H. J. Koellreutter (3)..
- (45) V. Rev. Música Viva. Rio de Janeiro, 12, jan.1947.
- (46) KOELLREUTER, H. J. "Música Brasileira". In: Rev. Música Viva, Nº 12, jan. 1947.
- (47) Id., p.1.
- (48) Id., ib., p.8.
- (49) Id., p.9.
- (50) KOELLREUTER, H. J. "O músico criador no Estado Socialista". In: Rev. Música Viva. Rio de Janeiro, 13, abr. 1947.
- (51) KOELLREUTER, H. J. "Arte funcional à propósito de 'O Banquete' de Mário de Andrade". In: Rev. Música Viva. Rio de Janeiro, 16, ago. 1948.
- (52) "Manifesto 1946". In: Rev. Música Viva. Rio de Janeiro, 12:3-4, jan. 1947.
- (53) A.Schoenberg, numa carta endereçada a Nicholas Slonimsky, a 3 de junho de 1937, analisava, sucintamente, as Peças para Piano op.23 (cinco peças escritas entre 1920 e 23): "...nelas, havia alcançado a técnica que intitulei 'composons', termo muito vago mas que tinha sentido para mim. A saber: ao contrário da maneira corrente de se servir de um motivo, eu me servia como que de uma série fundamental de doze sons. E construí vários motivos e temas partindo desta série como também acompanhamentos e outros acordes - mas o tema não comportava os doze sons..." Apud: LEIBOWITZ, René. Schoenberg. São Paulo, Perspectiva, 1981, p.99.
- (54) ALMEIDA, Renato. "Tendências da música contemporânea". In: Diário de São Paulo, 3 jan. 1940.
- (55) Grilo nosso.
- (56) ALMEIDA, Renato, op.cit.
- (57) Carta escrita por H. J. Koellreutter e endereçada a Cláudio Santoro a 10 de julho de 1948 (cidade do Rio de Janeiro)
- (58) Carta de H. J. Koellreutter, escrita em fevereiro de 1946 e endereçada a Andrade Muricy.
- (59) Cf. FRÉVILLE, Jean. Les écrits de Lénine e Staline sur l'art et la littérature. Paris. 1937, p.263.
- (60) RESZLER, André. Marxismo e Cultura. Barcelona, Editorial Fontanella, 1976, p. 105.
- (61) BENJAMIN, Walter. "Nova literatura na Rússia". In: Documentos de Cultura. Documentos de Barbárie. São Paulo, Cultrix/EDUSP, 1986, p.101.
- (62) JDANOV, A. Sur la Littérature, la philosophie et la musique. Paris, Nouvelle Critique. 1950, p.83.
- (63) "O discurso competente é o discurso instituído. É aquele no qual a linguagem sofre uma restrição que poderia ser assim resumida: não é qualquer um que pode dizer a qualquer outro qualquer coisa em qualquer lugar e em qualquer circunstância. O discurso competente confunde-se, pois, com a linguagem institucionalmente permitida ou autorizada. isto é, com um discurso no qual os interlocutores já foram pré-determinados para que seja permitido falar e ouvir e, enfim, no qual o conteúdo e a forma já foram autorizados segundo cânones da esfera de sua própria competência". In: CHAUI, Marilena. Cultura e democracia. São Paulo, Moderna, 1980, p.7.
- (64) GUARNIERI, Camargo. Carta Aberta aos músicos e críticos do Brasil. São Paulo, dez. 1950.
- (65) Id.
- (66) Id., ib.
- (67) a (72) Id., ib.
- (73) TAVARES, Cláudio. "No mundo da música. Koellreutter responde a Camargo Guarnieri". Salvador, 25 mar. 1951.
- (74) Id.
- (75) "É o atonalismo consequência lógica da evolução da música. Considerações sobre a técnica

dodecafônica". *Entrevista de H. J. Koellreutter concedida ao jornal Folha da Manhã. São Paulo, dez. 1950.*

(76) Id.

(77) In: *Correio do Povo*, 14 jan. 1951.

(78) "Fobia dodecafônica e nacionalismo romântico". In: *Folha da Tarde. São Paulo*, 7 dez. 1950.

(79) Id.

(80) GALVÃO, Patrícia. "Rebaxou-se o maestro Koellreutter a princípios musicais de Moscou". In: *Fanfulla*, 22 out. 1952.