



Lighthwise/123RF

Música de concerto no Brasil: o modernismo musical e suas circulações transatlânticas

André Egg



resumo

O texto analisa o modernismo musical brasileiro nas décadas de 1920 a 1940, focando na circulação de músicos, obras musicais e ideias estéticas entre o Brasil e outros países como França, Estados Unidos, Argentina e Uruguai. Pretende-se demonstrar a importância da circulação internacional para a consolidação da carreira dos músicos modernistas e para a criação de uma definição de música brasileira que se tornaria referência na cultura nacional.

Palavras-chave: modernismo; música; nacionalismo.

abstract

This text analyzes the Brazilian musical modernism in the 1920s and 1940s, focusing on the circulation of musicians, musical works and aesthetic ideas between Brazil and countries such as France, the United States, Argentina, and Uruguay. We intended to show the importance of international circulation to consolidate the career of modernist musicians and create a definition of Brazilian music that would become a reference in national culture.

Keywords: *modernism; music; Nationalism.*

M

odernismo musical é um conceito que pode ter diferentes significados. No Brasil o termo “modernismo” assumiu uma conotação muito específica a partir da ligação com o movimento que se organizou em torno da Semana

de Arte Moderna, realizada no Teatro Municipal de São Paulo em fevereiro de 1922. Pode-se dizer que o modernismo teve duas conotações complementares e contrastantes – uma ideia de atualização estética, calcada na percepção da necessidade de colocar o Brasil a par dos movimentos de vanguarda que aconteciam na Europa, e outra ideia de expressão da nacionalidade, baseada no discurso de que o Brasil tinha vivido até então de reproduzir os modelos culturais europeus, e era chegado o momento de produzir um próprio, autóctone. Na memória coletiva e no senso comum o modernismo musical no

Brasil tem sido avaliado erroneamente como um movimento predominantemente nacionalista ou fechado às circulações internacionais, o que será problematizado neste texto.

O modernismo musical brasileiro foi sendo construído principalmente em torno de dois nomes, que foram participantes ativos na Semana de Arte Moderna: Mário de Andrade e Heitor Villa-Lobos. Mário de Andrade participou como poeta e conferencista, tendo sido um dos idealizadores e organizadores do evento. Villa-Lobos foi o único compositor brasileiro a ter obras apresentadas. O discurso mais forte em torno do modernismo musical brasileiro era ligado à noção de nacionalismo musical. Durante a ação do movimento modernista, e na memória que legou à posteridade, a ideia de brasilidade se tornou a principal chave. Mas vamos observar que a questão da circulação internacional de ideias e pessoas representou um papel muito importante.

ANDRÉ EGG é professor de História da Música da Universidade Estadual do Paraná (Unespar).

Desde antes da Semana de Arte Moderna, o modernismo musical no Brasil recebeu impulso inicial com a presença de músicos europeus, como Ernest Ansermet, Arthur Rubinstein e Darius Milhaud. Além do repertório moderno que trouxeram em suas apresentações, Ansermet e Rubinstein intuíram o valor de Villa-Lobos. O Brasil carecia de instituições capazes de dar formação e reconhecimento a compositores, com conservatórios voltados à formação de instrumentistas e mercado de concertos dominado por música europeia do século XIX. O interesse de Ansermet e Rubinstein ajudou Villa-Lobos a superar o repúdio da crítica musical incipiente no Brasil, deu impulso à carreira do compositor e atraiu patrocinadores e intelectuais interessados em promover a música brasileira.

No início do século XX o Rio de Janeiro era praticamente a única cidade brasileira que tinha uma imprensa diversificada e uma crítica musical profissional. O principal crítico em atividade era Oscar Guanabarro, que tinha trabalhado no jornal *O País* nas últimas décadas do século XIX e que agora mantinha sua coluna no *Jornal do Comércio*. As tentativas iniciais de Villa-Lobos de se estabelecer como compositor esbarravam na vigilância dura de Guanabarro, um crítico atento principalmente ao nível técnico de execução e ao padrão europeu de gosto¹. A presença de modernistas europeus no Brasil favoreceu Villa-Lobos ao valorizar outros aspectos, não reconhecidos por Guanabarro, como a originalidade ou mesmo um certo exotismo.

1 Conferir alguns exemplos do papel de Guanabarro como crítico em: Egg (2013).

Darius Milhaud morou no Rio de Janeiro por alguns anos, na década de 1910, e conheceu a música popular e o Carnaval. O compositor francês utilizou maxixes cariocas em obras como *Saudades do Brasil*, o que instigou compositores brasileiros a fazerem o mesmo. Em Paris, Milhaud também colaborou para atrair o interesse francês pela música brasileira. Arthur Rubinstein era um pianista muito ativo na cena parisiense e, como vários músicos europeus, fazia turnês de concerto pela América do Sul. Nos períodos em que esteve no Rio de Janeiro ou em São Paulo, conversou com pessoas influentes e mecenas, convencendo-os da importância de Villa-Lobos e de como seria acertado apoiar financeiramente sua ida à Europa. Rubinstein também foi o primeiro músico a incluir composições de Villa-Lobos nos programas de concertos em Paris².

Enquanto Guanabarro era a principal referência da crítica musical do início do século XX, Mário de Andrade iria se consolidar como o nome mais importante da nova geração. Sua atuação como crítico musical e como professor de música a partir da década de 1920 seria muito importante para a consolidação do modernismo musical. Em 1927 assumiu uma coluna no jornal *Diário Nacional*, em São Paulo. Ali comentou, divulgou e defendeu a obra dos novos compositores nacionais: além de Villa-Lobos, Camargo Guarnieri, Luciano Gallet, Francisco Mignone e Lorenzo Fernandes. Além da crítica, Mário de Andrade foi estudioso

2 Rubinstein continuou mantendo obras de Villa-Lobos em seu repertório nas décadas seguintes. Por exemplo, o ciclo *Prole do bebê* foi incluído em seus concertos no Carnegie Hall na década de 1960. Ver gravação realizada ao vivo, disponível em: <https://archive.org/details/Villa-lobosProleDoBebeBooklrubinstein>.

da cultura brasileira e exerceu cargos públicos. Foi interlocutor de artistas e músicos, por cartas ou em parcerias artísticas, pois forneceu argumento para óperas, bailados e poemas sinfônicos dos compositores que havia estimulado. Entre os vários livros que publicou em vida ou deixou organizados para publicação posterior, um exerceu maior influência em várias gerações de compositores e musicólogos – o *Ensaio sobre a música brasileira*, publicado em 1928. Nesse livro Mário de Andrade forneceu um receituário de quais elementos os compositores brasileiros deveriam estudar e conhecer na cultura popular, a fim de elaborar uma música nacional autêntica.

Embora essa ênfase na defesa de uma produção nacional seja o aspecto mais ressaltado nas ideias de Mário de Andrade, ele foi um intelectual muito conectado com ideias que circulavam fora do país. Mesmo sem sair do Brasil, Mário de Andrade acompanhava os debates intelectuais na Europa pela leitura de livros e revistas importados. Em sua biblioteca (hoje no IEB-USP) há partituras de compositores modernos europeus, além de outros materiais, como os manuais de harmonia e fuga em francês, de autoria de Charles Koechlin.

As estadias de Villa-Lobos em Paris na década de 1920 foram a principal experiência de trânsito do modernismo musical brasileiro com a Europa. Lá absorveu experiências das vanguardas musicais e recebeu apoio de orquestras, intérpretes, editoras e críticos, e viu suas obras estreadas e publicadas. A consagração de Villa-Lobos substituiu o modelo anterior – Carlos Gomes – e estimulou jovens que tentavam se consolidar como compositores. O compositor Carlos Gomes saiu de Campinas, região produtora

de café no estado de São Paulo, para chegar à capital do Império em 1859. Destacando-se rapidamente no Rio de Janeiro, logo foi enviado à Europa como bolsista, chegando ao sucesso na ópera italiana com a estreia de *Il Guarany* em Milão, em 1870. Nas décadas seguintes, Carlos Gomes se tornou muito reconhecido como maior compositor brasileiro, mas para o modernismo ele se tornou quase um antimodelo. Em sua principal ópera, índios guaranis eram representados pelo *bel canto* em italiano, algo que o modernismo considerava completamente fora de contexto e usava como um exemplo da subserviência da cultura nacional aos modelos europeus. Não por acaso, uma das obras mais marcantes de Villa-Lobos, *Choros nº 10*, ressignificava a presença indígena na música brasileira fazendo o coral cantar em língua não europeia e assimilando uma suposta irregularidade rítmica da música indígena. Embora Villa-Lobos não fosse verdadeiro conhecedor da música indígena, o que importa é que sua obra causava essa impressão³.

A luta contra essa subserviência ao modelo da ópera italiana foi uma marca do modernismo, e o papel de Villa-Lobos faz pensar que o movimento fosse livre de estrangeirismos. Na verdade São Paulo, berço do modernismo, teve marcante presença de músicos italianos ou filhos de italianos. O professor e compositor Agostino Cantú e o maestro Lamberto Baldi vieram da Itália. Eram filhos de italianos os compositores Francisco Mignone e Camargo Guarnieri e o músico e regente Armando Belardi. Era

3 Há uma gravação da obra com a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo e coro, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VZjv4l9IUuw>.

italiano o professor Luigi Chiaffarelli, responsável por formar pianistas que se destacaram no mercado internacional de concertos, como Guiomar Novaes, Antonieta Rudge e João de Souza Lima.

Lamberto Baldi teve papel central na formação do compositor Camargo Guarnieri, dando-lhe aulas de harmonia, contraponto, fuga, orquestração e composição (Egg, 2018). Camargo Guarnieri se tornaria ao longo da década de 1930 o principal protegido de Mário de Andrade, à medida que o crítico musical modernista passava cada vez mais a considerar a atuação de Villa-Lobos irregular. Em 1932 o maestro Baldi se mudou para Montevideu para assumir a regência da orquestra do Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica (Sodre), órgão recém-criado pelo governo do Uruguai. A mudança de seu professor deixou Camargo Guarnieri inseguro para escrever, principalmente obras orquestrais. Guarnieri pretendeu completar sua formação com uma temporada em Paris, estudando com Charles Koechlin. Chegou em 1938, mas a iminente invasão nazista o fez retornar ao Brasil no ano seguinte, interrompendo os estudos.

Embora tenha parecido um fracasso, a estadia de Guarnieri em Paris foi estratégica para sua posterior entrada no mercado de concertos nos Estados Unidos. Apresentadas em concerto, suas obras chamaram a atenção da professora Nadia Boulanger, que seria ponto de contato com o compositor norte-americano Aaron Copland, seu aluno⁴. Copland indicou Camargo Guarnieri para

ser apoiado nas instâncias da política de boa vizinhança, e ambos trocaram correspondência a propósito da viagem de Guarnieri para os EUA em 1942-43. A correspondência de Copland a Guarnieri está depositada no arquivo do compositor no IEB-USP. Em várias cartas trocadas em francês no início da década de 1940, a professora Nadia Boulanger é mencionada como amiga comum a ambos. No período da estadia de Camargo Guarnieri nos EUA ela também estava residindo no país norte-americano, em decorrência da guerra na Europa.

Além do compositor, o musicólogo e professor Carleton Sprague Smith também esteve no Brasil trabalhando vários anos a serviço do Departamento de Estado e encontrou em Camargo Guarnieri um interlocutor privilegiado. As cartas enviadas por Sprague Smith a Guarnieri também se encontram no arquivo do IEB, e são analisadas no livro *A formação de um compositor sinfônico* (Egg, 2018).

A política de boa vizinhança⁵ foi uma iniciativa da geopolítica norte-americana, decorrente da preocupação com a influência nazifascista na América do Sul, especialmente na região do Cone Sul, onde era forte a presença de comunidades de imigrantes italianos e alemães. Os norte-americanos investiram em iniciativas de *soft power*, como a concessão de bolsas e financiamentos a artistas sul-americanos, entre outras. Os aspectos mais conhecidos da política de boa vizinhança referem-se à presença da cantora brasileira Carmen Miranda no cinema

4 Sobre a importância de Boulanger na formação de Copland, ver o verbete sobre o compositor no site da Library of Congress, disponível em: <https://www.loc.gov/item/ihas.200182578>.

5 Ver o verbete no *Dicionário Histórico Biográfico Brasileiro*, da Fundação Getúlio Vargas, disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/politica-de-boa-vizinhanca>.

norte-americano e à criação do personagem Zé Carioca pelos estúdios Disney. Mas o modernismo no Brasil teve impacto dessas políticas, com maior destaque nas conexões estabelecidas pelo escritor Erico Verissimo e os músicos Villa-Lobos, Francisco Mignone e Camargo Guarnieri. Embora a presença de Villa-Lobos nos Estados Unidos tenha tido mais impacto pela importância do compositor carioca na cena pública, Camargo Guarnieri estabeleceu laços de cooperação muito mais profundos e frutíferos.

O laço de Camargo Guarnieri com os Estados Unidos foi reforçado pela presença de Luiz Heitor Correa de Azevedo no escritório da Divisão de Música da União Pan-Americana. O musicólogo carioca já era um importante apoiador da música de Camargo Guarnieri, e vinha assumindo importância institucional ainda maior que a de Mário de Andrade, principalmente a partir do final dos anos 1930. Luiz Heitor tinha sido bibliotecário do Instituto Nacional de Música, onde se tornou professor de folclore. Foi diretor executivo da *Revista Brasileira de Música* e exerceu importantes cargos no governo de Getúlio Vargas, tendo sido responsável pela seção de música da revista *Cultura Política* e do programa radiofônico *Hora do Brasil*. Luiz Heitor se tornou o principal representante brasileiro em órgãos internacionais para assuntos de música, trabalhando um curto período na União Pan-Americana em Washington e posteriormente atuando por várias décadas na Unesco, em Paris.

No período em que trabalhou com Charles Seeger na Divisão de Música da União Pan-Americana, Luiz Heitor reforçou a importância de Camargo Guarnieri como o mais promissor compositor brasileiro. Charles Seeger encomendou ao compositor

uma obra para ser executada por bandas de colégios e foi o interlocutor que anunciou a bolsa para uma estadia de seis meses nos Estados Unidos entre 1942 e 1943. As obras de Guarnieri foram apresentadas por orquestras e publicadas por editoras norte-americanas. Entre as composições de Camargo Guarnieri mais marcadas pela cooperação com os parceiros norte-americanos estão as obras orquestrais *Encantamento*, *Abertura concertante*, *Concerto n. 1 para violino e orquestra* e *Sinfonia n. 1*.

Como já tinha acontecido com Villa-Lobos em Paris, a ida de Camargo Guarnieri aos EUA foi o diferencial em sua profissionalização como compositor. Lá manteve a amizade e a colaboração com Aaron Copland, e iniciou uma parceria frutífera com o então estudante de regência Leonard Bernstein, que seria responsável pelo sucesso fonográfico de Camargo Guarnieri com a gravação da *Dança brasileira* com a Filarmônica de Nova York⁶.

O trânsito de músicos brasileiros na França ou nos Estados Unidos é lembrado pelo impulso internacional às carreiras dos compositores. Mas a circulação de pessoas, ideias musicais e obras ocorreu tanto daqueles países para o Brasil quanto daqui para lá. Villa-Lobos incluiu obras de modernistas franceses quando regeu no Rio de Janeiro e em São Paulo, como Florent Schmitt e Arthur Honegger. Camargo Guarnieri regeu a estreia brasileira de várias obras de Aaron Copland. O intercâmbio facilitava o acesso dos brasileiros a mercados mais maduros de música de concerto, mas havia também o interesse

6 A gravação realizada em 1963, e relançada em CD, pode ser ouvida em: <https://www.youtube.com/watch?v=EYU79npDhF0>.

de compositores franceses e estadunidenses ainda pouco conhecidos em ampliar sua presença no repertório de concertos no Brasil.

Os intercâmbios não ficaram limitados ao trânsito de compositores e obras. Houve colaboração entre intelectuais e burocratas envolvidos em atividades institucionais e órgãos governamentais: Mário de Andrade, Luiz Heitor, Curt Lange, Carleton Sprague Smith, Alan Lomax⁷. O trabalho destes musicólogos, professores e críticos construiu interpretações históricas e atribuiu valor artístico aos compositores modernistas. Diversas foram as colaborações entre esses personagens e as instituições e publicações por eles desenvolvidas. Curt Lange estabeleceu parcerias no Brasil e trocou correspondência com vários deles. Organizou o *Boletín Latino-Americano de Música*, cujo volume VI foi inteiramente dedicado ao Brasil. Publicou partituras de compositores brasileiros pela Editorial Cooperativa Interamericana de Música, fundada e dirigida por ele, e residiu no Brasil por um curto período realizando pesquisas pioneiras sobre a música em Minas Gerais no século XVIII e no Rio de Janeiro no século XIX.

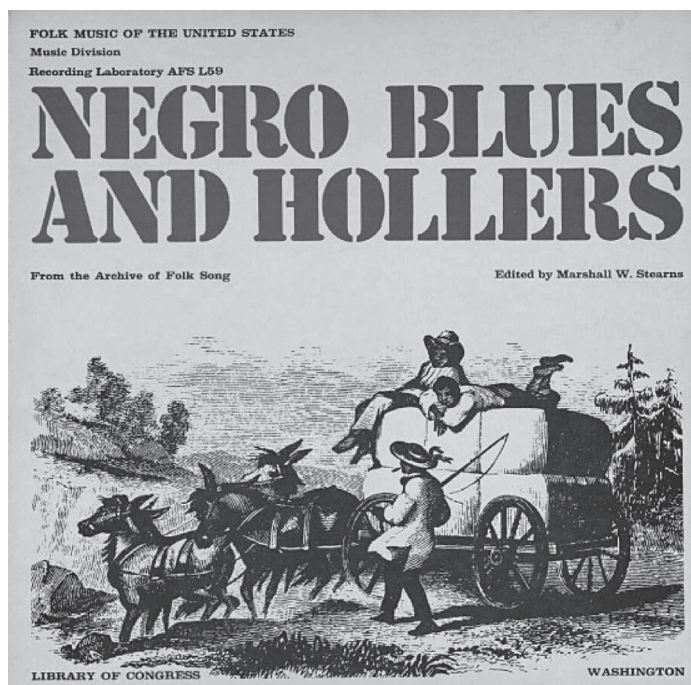
Luiz Heitor Correa de Azevedo trabalhou em parceria com Alan Lomax em projetos de gravação de discos de música folk. Enquanto Lomax realizou gravações nos EUA, Luiz Heitor fez expedições com essa finalidade ao Rio Grande do Sul, Minas Gerais, Goiás e Ceará. As coleções de gravações foram trocadas entre o Centro de Pesquisas Folclóricas, no Rio de Janeiro, e a Library of Congress, em Washington. Os projetos usaram a tecnologia de gravação em disco para perpetuar a música de tradição oral dos inte-

riores de ambos os países, considerada sob ameaça de extinção pela rápida expansão da indústria fonográfica.

Também foi importante a vinda do alemão Hans Joachim Koellreutter ao Brasil no final da década de 1930. Ele se tornou referência para as novas gerações de compositores, que consideravam os nomes já consagrados como excessivamente conservadores e atrelados aos interesses do governo ditatorial de Getúlio Vargas. O grupo Música Viva, com seus alunos Claudio Santoro e Guerra-Peixe, promoveu uma segunda onda modernista no Brasil. Os novos compositores obtiveram destaque com o uso polêmico da técnica dodecafônica – com produções experimentais, entre 1944 e 1948, eles conseguiram obter atenção no Brasil e em outros países (Egg, 2004).

Koellreutter tornou-se uma referência importante para as novas gerações, principalmente por seu amplo conhecimento e formação humanística e pela capacidade de discutir profundamente questões de arte e de estética. Enquanto Mário de Andrade foi essa importante referência intelectual para vários músicos nas décadas de 1920 e 1930, para as novas gerações, a partir da década de 1940 esse papel seria em grande parte exercido por Koellreutter. Compositores jovens como Claudio Santoro e César Guerra-Peixe encontraram maiores possibilidades de formação profissional como compositores estudando no Rio de Janeiro, o que não foi possível para Villa-Lobos. Mas ambos os compositores tenderam a considerar a formação recebida muito escolástica ou engessada. A interlocução com Koellreutter seria estratégica principalmente pela defesa que o professor alemão fazia de um aprendizado livre de composição, onde o domínio da escrita musical não deveria ficar subju-

7 Sobre esta colaboração, ver: Egg (2013).



Capa de um disco gravado para a coleção Archive of Folk Song, projeto de Alan Lomax. *Archive of Folk Culture*, Library of Congress. Disponível em: <https://www.loc.gov/resource/afslp.afsl59/?sp=1>

gado pelo peso da tradição clássica, cujo conhecimento era considerado obrigatório nos cursos de composição. Guerra-Peixe chegou a afirmar em textos da época que tinha aprendido a compor como Beethoven, mas que tais habilidades eram inúteis no mundo do seu tempo. Seria Koellreutter quem o ajudaria a enfrentar esse dilema.

Os contatos internacionais de Koellreutter contribuíram na difusão da música de seus alunos. O regente Hermann Scherchen, seu professor na Europa, executou obras dodecafônicas de Guerra-Peixe. Em 1949 Koellreutter proferiu conferência nos cursos de férias de Darmstadt sobre música dodecafônica do Brasil⁸.

Santoro mudou-se para a Europa para estudar composição, depois que foi impedido

de ir aos EUA por sua ligação com o Partido Comunista. O compositor testemunhou a apresentação da doutrina do realismo socialista por Zdanov no Congresso de Compositores Progressistas em Praga, 1948. Santoro repercutiu a doutrina comunista no Brasil em artigos para o *Boletim Música Viva* e para a revista comunista *Fundamentos* (Santoro, 1948), e a estética do partido aproximou os jovens compositores do movimento folclorista, até então de matriz conservadora e associado à direita política.

O longo ciclo do modernismo musical, iniciado na década de 1920, com Mário de Andrade e Villa-Lobos, se fecharia com essa aliança folclorista, simbolizada na *Carta aberta aos músicos e críticos do Brasil*, documento divulgado por Camargo Guarnieri, em 1950⁹, que atacava o dodecafonismo

8 Palestra com exemplos musicais, proferida em 28 de junho de 1949. Conforme livro de programação do ano de 1949, p. 23. Disponível em: https://issuu.com/internationales-musikinstitut/docs/darmstaedter_ferienkurse_1946-1966/23.

9 O documento foi publicado no jornal *O Estado de S. Paulo* de 17 de novembro de 1950, p. 4. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19501117-23164-nac-0004-999-4-not>.

e defendia a música nacional. Com a adesão de Santoro e Guerra-Peixe à estética do realismo socialista, a ideia de uma música nacional calcada no folclore se tornaria tão forte que essa memória nacionalista supera-

ria outros aspectos do desenvolvimento do modernismo musical no Brasil. O modernismo musical brasileiro sempre foi muito mais diversificado e internacional do que fez parecer esse discurso folclorista.

BIBLIOGRAFIA

EGG, André. *O debate no campo do nacionalismo musical no Brasil dos anos 1940 e 1950: o compositor Guerra-Peixe*. Dissertação de mestrado, DEHIS-UFPR, 2004. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/32773>.

_____. "Mário de Andrade no Diário Nacional: o surgimento da crítica musical profissional em São Paulo e o ideário do modernismo musical", in Allan de Paula Oliveira et al. (orgs.). *Anais do I Congresso de Música, História e Política*. Curitiba, Faculdade de Artes do Paraná, 2013, pp. 42-58. Disponível em: <https://musicahistoriaepolitica.files.wordpress.com/2013/06/andrc3a9-egg-mc3a1rio-de-andrade-no-dic3a1rio-nacional.pdf>.

_____. "Modernismo musical e colaboração internacional na política de boa vizinhança", in *Baleia na Rede*, vol. 1, n. 10, 2013, pp. 62-81. Disponível em: <http://www2.marilia.unesp.br/revistas/index.php/baleianarede/article/viewFile/3356/2582>.

_____. *A formação de um compositor sinfônico: Camargo Guarnieri entre o modernismo, o americanismo e a boa vizinhança*. São Paulo, Alameda, 2018.

FLECHET, Anaïs. *Villa-Lobos a Paris: un écho musical du Brésil*. Paris, L'Harmattan, 2004.

GUÉRIOS, Paulo. *Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. Rio de Janeiro, FGV, 2003.

JARDIM, Eduardo. *Eu sou trezentos: Mário de Andrade, vida e obra*. Rio de Janeiro, Edições de Janeiro, 2015.

KATER, Carlos. *H. J. Koellreutter e o grupo Música Viva: movimentos em direção à modernidade*. São Paulo, Musa/Atravez, 2001.

LAGO, Manoel Aranha Correa do. *O círculo dos Veloso-Guerra e Darius Milhaud no Brasil*. Rio de Janeiro, Rele, 2011.

SANTORO, Claudio. "Problema da música contemporânea brasileira em face das resoluções e apelo do Congresso de Compositores de Praga", in *Fundamentos*, n. 3, agosto de 1948, pp. 232-40. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/102725/240>.