Este projeto internacional é coordenado por uma equipe franco-brasileira de pesquisadores da área de humanidades, ciências sociais, arte e literatura. Seu objetivo é produzir uma plataforma digital, com textos em quatro línguas, iluminando dinâmicas de circulação cultural transatlânticas e refletindo sobre seu papel no processo de globalização contemporâneo. Por meio de um conjunto de ensaios dedicados às relações culturais entre a Europa, a África e as Américas, o projeto desenvolve uma história conectada do espaço atlântico a partir do século XVIII.

Música de concerto no Brasil

André Egg - Universidade Estadual do Paraná

- Europa - América do Sul - América do Norte
- A consolidação das culturas de massa

O modernismo musical brasileiro foi também um produto das circulações transatlânticas de obras e artistas. Além da ida de compositores brasileiros para a Europa e os Estados Unidos, a presença de músicos e intelectuais europeus participou da consolidação de um novo conceito de música erudita no Brasil.

Modernismo 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 ocorriam na Europa, e outra, de expressão da nacionalidade, baseada no discurso de que o Brasil reproduzia até então os modelos culturais europeus, e era chegada a hora de produzir o seu próprio, autóctone. Na memória coletiva e no senso comum, o modernismo musical brasileiro tem sido avaliado erroneamente como um movimento predominantemente nacionalista ou fechado às circulações internacionais.

O modernismo musical brasileiro foi construído principalmente em torno de dois personagens, que foram participantes ativos da 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, por sua vez, 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. Em seus momentos iniciais e na memória que legou à posteridade, a ideia de brasilidade tornou-se a principal chave, mas como iremos demonstrar ao longo destas páginas, a questão da circulação internacional de ideias e pessoas também desempenhou um papel muito importante no movimento.

São Paulo, Rio de Janeiro, Paris. A gênese do modernismo musical brasileiro

Desde antes da Semana de Arte Moderna, o modernismo musical no Brasil já havia recebido impulso graças à 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 formar compositores, com conservatórios voltados para a formação de instrumentistas e um mercado de concertos dominado pela 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 contava com uma imprensa diversificada e uma crítica musical profissional. O principal crítico em atividade era Oscar Guanabarino, 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 esbarraram na vigilância dura de Guanabarino, um crítico atento principalmente ao nível técnico de execução e ao padrão europeu tradicional. A presença de modernistas europeus no Brasil favoreceu Villa-Lobos ao valorizar outros aspectos de sua música, não reconhecidos por Guanabarino, como a originalidade ou mesmo um certo exotismo.

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 fazer o mesmo. Em Paris, Milhaud também colaborou para atrair o interesse francês pela música brasileira. Arthur Rubinstein era, por sua vez, um pianista muito ativo na cena parisiense e, como vários músicos europeus, fazia turnês 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 concerto em Paris e continuou mantendo suas obras em seu repertório nas décadas que se seguiram. Por exemplo, o ciclo "Prole do bebê" foi incluído em seus concertos no Carnegie Hall em 1961.

Enquanto Guanabarino 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 no Brasil. Em 1927 assumiu uma coluna no jornal *Diário Nacional*, em São Paulo. Ali comentou, divulgou e defendeu a obra dos novos compositores nacionais como Villa-Lobos, Camargo Guarnieri, Luciano Gallet, Francisco Mignone e Lorenzo Fernandes.

A R T E

MOZART GUARNIERI

Eu não pude nem fazer acto de presença no ultimo concerto do Quartetto Paulista porêm quero elogiar mais uma vez a actuação inteligente desta Sociedade que vem dando muitas novidades musicais pra São Paulo. Na ultima festa, pelas mãos habilissimas de Antonio Munhoz, que principia já a fazer parte da elite dos nossos interpretes o Quartetto Paulista apresentou em primeira audição publica a "Dansa Brasileira" do moço compositor Mozart Camargo Guarnieri.

Que nome predestinado, puxa! Evoca o instrumentista italiano, a milhor coisa da musica alemã e traz um Camargo amargo no meio, apimentando com doçura as sombras europeas...

Mozart Guarnieri é moço do Brasil, está fazendo seus estudos musicais sob a direção feliz do professor Baldi. Mozart Guarnieri se dedica especialisadamente a expressar a musicalidade nacional e esta "Dansa Brasileira" com faro inteligente editada pela Casa Chiarati, é um dos trabalhos mais interessantes que o compositor já fez.

Não se trata duma obra-prima não. Se trata duma... "Invitation" á obra-prima. Mozart Guarnieri só conta 21 anos e si for no caminho por onde vai, não dou uma decada, ha de rir pra esta "Dansa Brasileira" com a condescendencia indiferente e um bocado ironica, com que a gente no geral considera os pecadinhos da mocidade. E' que terá feito coisa muito milhor e sentirá na propria força possibilidade pra trabalhos inda maiores. Assim, acho incontestavel que a "Dansa Brasileira" dele vale mais como promessa dum fu-

de original da arte brasileira, imaginam mas é uma bobagem grossa. O individuo brasileiro que fizer musica com elementos exclusivamente amerindios do Brasil, fará musica exotica pro Brasil.

Respighi, Pizzeti e os outros quando foram buscar na musica das republicas e monarquias existentes no que ainda não era Italia, e estavam influenciadas por elementos estrangeiros sobretudo flamengos, quando foram buscar no cantochão recheiado de influencia bisantina e até siria e de fundamento greco-hebraico, quando foram buscar nisso tudo uma italianidade perdida, nenhum deles não imaginou de ir buscar elementos nos (teoricamente falando) mais, legitimos autoctones que foram a gente habitando a peninsula antes de Roma. A musica brasileira tambem é uma deformação de elementos europeus africanos amerindios, todos êstes, até os amerindios, elementos estranhos, que a psicologia etnica da gente deformou; amalgamou, cristalisou numa solução original afeiçoada á nossa tendencia etnica. Antes de mais nada, o que faz a realidade nacional duma criação é a psicologia etnica de que ela está imbuida. Mais do que até o proprio elemento objetivo. Porque si não, Milhaud tinha feito musica brasileira no francesissimo "Boeuf sur le Toit" ou em "L'Homme et son Désir". E sob êsse ponto de vista a "Dansa Brasileira" vem escorrendo caju', sapateando mulatismo, enguirlandada de café-cereja (que já foi estrangeiro...), brasileirinha de verdade.

E' um trabalho delicioso. Mui-

turo riquissimo.

Mas si falo porêm que o futuro pode ser riquissimo, é que a "Dansa Brasileira" já vale por si. Vale mesmo e bem. E deve excitar a curiosidade de todos. Está bem movida e regulada nas partes dela e possui um caracter brasileiro inconfundivel. E' mesmo da gente. Pouco me importo do acorde tonal do fim vir enfeitado com o berloque europeu dum sexto grau que jamais cantador de moda ou puxador de coco mineiro não empregou. Isso não destroi absolutamente a brasileirice gostosa da peça, pelo contrario, a aumenta, da mesma forma com que a abobada asiatica se tornou imprescindivelmente romana, na arquitetura dos aquedutos. E' sabido que o aproveitamento da harmonisação debussiniana caracterisou a solução instrumental ianquissima do jazz. Brasil sem Europa não é Brasil não: é uma vaga assombração amerindia, sem entidade nacional, sem psicologia etnica, sem razão de ser. Os blasés que imaginam que na utilisação, estilisação e infiltração dos elementos amerindios existentes na geografia atualmente fazendo o Brasil, é que está a possibilidade bem feito. Inspirado em elementos etnograficos (frases descendentes, notas rebatidas e picadas, ritmos nossos, setimas abaixadas etc.) mas não empregando por enquanto o aproveitamento direto do documento popular. Bem movida, refinada na harmonisação, despresando um pouco a dedilhação pianistica é verdade, mas ritmada com espirito, clara, franca, saborosa.

Mozart Guarnieri aparece muito bem. Esse moço, si quiser, irá longe. Felizmente não possui essa estupida facilidade melodica que está escangalhando duma vez esses compositores de canções pseudo-brasileiras, gente duma banalidade estupefaciente e que por tanto mais banal mais cai no gôto do publico idiota. E o publico aplaude imaginando que aplaude obras-de-arte erudita quando na verdade está engulindo na pilula doirada do Municipal, cantiquinhas reles italo-franco-tangaricas de cabaré. E que só a gente aguenta porquê está no cabaré, isto é, gosando outras coisas.

Mozart Guarnieri, não. A melodia dele é braba e desconfiada. Quando se entrega não enjoa não. Dentre todos os elogios que posso fazer pra êle, palavra que reputo o mais serio afirmar que ele não tem facilidade melodica. De Massenets, de Leoncavalos, de Korngolds, o mundo já está cheio e basta. Mozart Guarnieri, si quiser, não dou dez anos, emparelha com essa facção nobilissima, Villa-Lobos Lourenço Fernandes, Luciano Gallet, gente batuta que está fazendo da musica artistica brasileira uma coisa digna de existir afinal.

M. de A.

THEATRO
APOLLO

Já estando quasi esgotada a lotação para a Estréa da Companhia Brasileira de Sainetes

ABIGAIL MAIA — RAUL ROULIEN

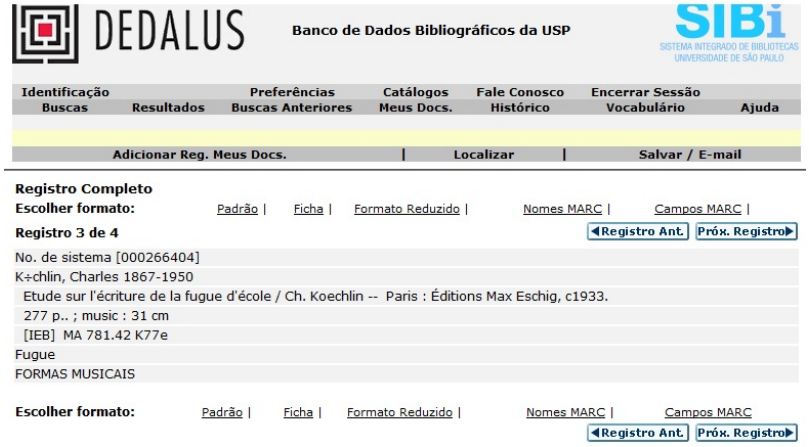
A's 20 3|4 — Depois de amanhã

Mário de Andrade comentando a *Dança Brasileira* de Camargo Guarnieri

Fonte : "Mozart Guarnieri," *Diário Nacional*, 8 de maio de 1928, 2

Além da crítica, Mário de Andrade foi estudioso da cultura brasileira e exerceu diversos cargos públicos. Foi interlocutor de artistas e músicos, por cartas ou em parcerias artísticas, fornecendo argumentos para óperas, bailados e poemas sinfônicos dos compositores que admirava. Entre os vários livros que publicou em vida ou que deixou organizados para publicação posterior, um deles em especial exerceu grande influência em várias gerações de compositores e musicólogos - o *Ensaio sobre a música brasileira*, publicado em 1928. Neste livro, Mário de Andrade fornece um "receituário" dos elementos que os compositores brasileiros deveriam estudar e conhecer na cultura popular, a fim de elaborar uma música nacional autêntica.

Embora a ênfase na defesa de uma produção nacional seja o aspecto mais ressaltado nas ideias de Mário de Andrade, ele também foi um intelectual muito conectado com ideias que circulavam fora do país. Mesmo sem sair do Brasil, Mário 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.


DEDALUS Banco de Dados Bibliográficos da USP SIBi SISTEMA INTEGRADO DE BIBLIOTECAS UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Identificação | Preferências | Catálogos | Fale Conosco | Encerrar Sessão
Buscas | Resultados | Buscas Anteriores | Meus Docs. | Histórico | Vocabulário | Ajuda

Adicionar Reg. Meus Docs. | Localizar | Salvar / E-mail

Registro Completo
Escolher formato: Padrão | Ficha | Formato Reduzido | Nomes MARC | Campos MARC |
Registro 3 de 4 ◀Registro Ant. Próx. Registro▶

No. de sistema [000266404]
K+chlin, Charles 1867-1950
Etude sur l'écriture de la fugue d'école / Ch. Koechlin -- Paris : Éditions Max Eschig, c1933.
277 p.. ; music : 31 cm
[IEB] MA 781.42 K77e
Fugue
FORMAS MUSICAIS

Escolher formato: Padrão | Ficha | Formato Reduzido | Nomes MARC | Campos MARC
◀Registro Ant. Próx. Registro▶

Ficha do livro *Étude sur l'écriture de la fugue d'école* de Charles Koechlin (1933) na biblioteca do Instituto de Estudos Brasileiros da USP. A sigla "MA" no identificador indica que o livro pertenceu à biblioteca pessoal de Mário de Andrade.

Fonte : Dedalus, USP

As estadias de Villa-Lobos em Paris na década de 1920 foram a principal experiência de trânsito do modernismo musical brasileiro na Europa. No Velho Mundo, ele absorveu experiências das vanguardas musicais, 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, o compositor logo foi enviado para a Europa como bolsista, alcançando sucesso na ópera italiana com a estreia de *Il Guarany* em Milão, em 1870. Nas décadas seguintes, Carlos Gomes tornou-se muito conhecido como o maior compositor brasileiro, mas para o modernismo constituiu quase um anti-modelo. 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 exemplo da subserviência da cultura nacional aos modelos europeus. Não por acaso, uma das obras mais marcantes de Villa-Lobos, o *Choros nº 10*, ressignificava a presença indígena na música brasileira, com um coro que cantava em língua não europeia, assimilando a irregularidade rítmica supostamente presente na música indígena. Embora Villa-Lobos não fosse um verdadeiro conhecedor da música indígena, sua obra causava essa impressão.

A luta contra a subserviência ao modelo da ópera italiana foi uma marca do modernismo, e o papel de Villa-Lobos fazia pensar que o movimento fosse livre de estrangeirismos. Na verdade, São Paulo, berço do modernismo, contou com a influência marcante 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, assim como o músico e regente Armando Belardi. Era 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 se afastava de Villa-Lobos, por considerar sua atuação como irregular. Em 1932, o maestro Baldi mudou-se para Montevidéu 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. Ele vislumbrou completar sua formação com uma temporada em Paris, sob a batuta com Charles Koechlin. Ali chegou em 1938, mas a iminente invasão nazista o fez retornar ao Brasil no ano seguinte, interrompendo seus estudos.

A política de boa vizinhança e a inserção no mercado

de concertos norte-americano

Embora tenha parecido um fracasso, a estadia de Guarnieri em Paris foi estratégica para sua posterior entrada no mercado de concertos americano. Apresentadas em concerto, suas obras chamaram a atenção da professora Nadia Boulanger, que o colocou em contato com o compositor norte-americano Aaron Copland, seu aluno. Copland indicou Camargo Guarnieri para ser apoiado pelas instâncias da Política de Boa Vizinhança, e os dois músicos trocaram correspondência a propósito da viagem de Guarnieri para os EUA em 1942-1943. 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 de ambos. No período da estadia de Camargo Guarnieri nos EUA, ela também vivia no país, 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.[1]

CARLETON S. SMITH

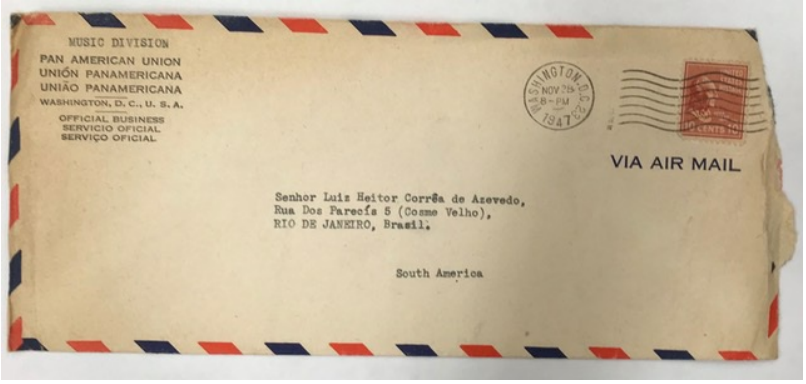
O Rio hospedou, durante 3 semanas, o eminente musicólogo norte-americano Dr. Carleton Sprague Smith, Presidente da "American Musicological Society" e Diretor da Divisão de Musica da "New York Public Library". Em sua qualidade "Vice-Chairman" e representante oficial do "Committee on Intermamerican Relation in the Field of Music", do Departamento de Estado da grande nação americana, o Dr. Carleton S. Smith empreendeu uma viagem através de toda a América Latina, tendo visitado várias cidades brasileiras e permanecido mais longamente em nossa capital. Homem de invulgar cultura, falando com perfeição vários idiomas, musicólogo avisado, desdobrado em fino artista, cujos dotes de execução foram evidenciados no concerto em que tomou parte, na Escola Nacional de Música, deixou o Dr. Carleton S. Smith um rastro de simpatia, em todos os meios com os quais esteve em contato, muito contribuindo para isso a encantadora sra. Carleton S. Smith, que juntamente com seu marido formavam o melhor par de embaixadores que a cordialidade americana podia escolher para estreitar as relações com os círculos musicais de nosso país. Durante sua permanência no Rio o Dr. Carleton S. Smith travou conhecimento com os nossos artistas críticos, e pesquisadores, teve ocasião de assistir a várias manifestações de música popular,

Nota sobre a chegada de Sprague Smith ao Brasil

Fonte : *Boletim Música Viva*, setembro de 1940, 11

A Política de Boa Vizinhança consistiu em uma iniciativa da geopolítica norte-americana, decorrente da preocupação com a influência nazi-fascista 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 norte-americano, ou à criação do personagem Zé Carioca pelos estúdios Disney. Mas o modernismo no Brasil também foi impactado por essa política, que facilitou as conexões estabelecidas pelo escritor Érico Veríssimo e os músicos Villa-Lobos, Francisco Mignone e Camargo Guarnieri. Embora a presença de Villa-Lobos nos Estados Unidos tenha tido maior visibilidade pela importância do compositor carioca na cena pública, Camargo Guarnieri estabeleceu laços de cooperação muito mais profundos e frutíferos com intelectuais daquele país.

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 na 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 tornou-se o principal representante brasileiro em órgãos internacionais para assuntos de música, trabalhando um curto período na União Panamericana em Washington e posteriormente atuando várias décadas na UNESCO, em Paris. Em Washington, na União Panamericana, Luiz Heitor conviveu com Charles Seeger na Divisão de Música.



Envelope de correspondência oficial recebida por Luiz Heitor, com o timbre da Divisão de Música da União Panamericana

Fonte : Luiz Heitor Correa de Azevedo Collection, Library of Congress

No período em que trabalhou em Washington, Luiz Heitor inculcou em seus colegas norte-americanos a ideia de que Camargo Guarnieri seria o mais promissor compositor brasileiro. Charles Seeger encomendou a este último uma obra que seria usada por bandas de colégios e foi o interlocutor que anunciou a obtenção de uma bolsa de estudos 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. Dentre as mais marcadas pela cooperação com os parceiros norte-americanos, estão as obras orquestrais *Encantamento*, *Abertura Concertante*, *Concerto nº 1* para violino e orquestra e *Sinfonia nº 1*.

Como já tinha acontecido com Villa-Lobos em Paris, a ida de Camargo Guarnieri aos EUA representou um diferencial em sua profissionalização como compositor. Em solo americano, teceu amizade e manteve uma colaboração com Aaron Copland. Também 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 York.

O trânsito de músicos brasileiros pela França ou pelos Estados Unidos é lembrado pelo impulso internacional que proporciona às carreiras dos compositores. Mas a circulação

de pessoas, ideias musicais e obras ocorre 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 também havia o interesse de compositores franceses e estadunidenses ainda pouco conhecidos em ampliar sua presença no repertório de concertos no Brasil.

Os intercâmbios artísticos não se limitaram 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 Lomax. O trabalho destes musicólogos, professores e críticos construiu interpretações históricas e atribuiu valor artístico aos compositores modernistas. Diversas foram as colaborações entre estes personagens e as instituições e publicações por eles desenvolvidas. Curt Lange estabeleceu parcerias no Brasil e manteve correspondência com vários personagens. Organizou o *Boletim 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 empreendeu expedições com a mesma finalidade no Rio Grande do Sul, em Minas Gerais, Goiás e Ceará. As gravações foram intercambiadas entre o Centro de Pesquisas Folclóricas, no Rio de Janeiro e a *Library of Congress* em Washington e contaram com uma tecnologia de gravação em disco com o intuito de perpetuar a música interiorana de tradição oral de ambos os países, considerada sob ameaça de extinção diante da rápida expansão da indústria fonográfica.

O Grupo Música Viva e a música dodecafônica no Brasil

A vinda do alemão Hans Joachim Koellreutter ao Brasil no final da década de 1930 também é digna de nota. Ele tornou-se uma 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 e com suas produções experimentais, conseguiram obter atenção no Brasil e em outros países entre 1944 e 1948.

Koellreutter tornou-se uma referência importante para novas gerações, principalmente por seu amplo conhecimento e formação humanística, além da capacidade de discutir profundamente questões de arte e de estética. Mário de Andrade assumiu o mesmo papel para vários músicos nas décadas de 1920 e 1930. Para as novas gerações, a partir da década de 1940, ele seria em grande parte exercido por Koellreutter. Compositores jovens como Claudio Santoro e Cesar Guerra Peixe encontraram maiores possibilidades de formação profissional como compositores estudando no Rio de Janeiro, o que não fora 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 do alemão de um aprendizado de composição livre, no qual o domínio da escrita musical não deveria ser subjugado 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 em seu tempo. Seria Koellreutter que 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 conferências nos Cursos de Férias de Darmstadt sobre música dodecafônica do Brasil.

Santoro mudou-se para a Europa para estudar composição, depois de ser impedido de entrar nos 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, em 1948. Santoro repercutiu a doutrina

comunista no Brasil em artigos para o *Boletim Música Viva* e para a revista comunista *Fundamentos*,[2] 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 concluiria com essa aliança folclorista, simbolizada na *Carta aberta aos músicos e críticos do Brasil*, documento divulgado por Camargo Guarnieri em 1950,[3] que atacava o dodecafonismo 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 a memória nacionalista superaria outros aspectos do desenvolvimento do modernismo musical no Brasil. Este último sempre foi muito mais diversificado e internacional do que fez parecer esse discurso folclorista.

---

1. As cartas enviadas por Sprague Smith a Guarnieri também se encontram no arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.

2. Claudio Santoro, "Problema da música contemporânea brasileira em face das resoluções e apelo do Congresso de Compositores de Praga," *Fundamentos* 3 (agosto de 1948): 232-240.

3. O documento foi publicado no jornal *O Estado de São Paulo*, 17 de novembro de 1950, 4. Foi igualmente publicado na revista *Fundamentos* em 1951.

Bibliografia

Ver em Zotero

Barros, Felipe. *Música, etnografia e arquivo nos anos 40: Luiz Heitor Correa de Azevedo e suas viagens a Goiás (1942), Ceará (1943) e Minas Gerais (1944)*. Rio de Janeiro: Multifoco, 2013.

Egg, André. “Modernismo musical e colaboração internacional na Política de Boa Vizinhança.” *Baleia na rede* 1, no. 10 (2013): 62–81.

Egg, André. “O debate no campo do nacionalismo musical no Brasil dos anos 1940 e 1950 : o compositor guerra peixe.” *Dissertação de Mestrado*, 2004.

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

Egg, André, Allan de Paula Oliveira, Fabio Guilherme, and Laize Guazina. “Mário de Andrade No Diário Nacional: O Surgimento Da Crítica Musical Profissional Em São Paulo e o Ideário Do Modernismo Musical,” 42–58. Curitiba: Faculdade de Artes do Paraná, 2013.

Fléchet, Anaïs. *Villa-Lobos à Paris: un écho musical du Brésil*. Paris: L’Harmattan, 2004.

Guérios, Paulo Renato. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. Rio de Janeiro: Editora 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: Reler, 2011.

Valiatti, Maria Aparecida. “Oscar Guanabarino e sua produção crítica de 1922.” Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2013.

Autor

- André Egg - Universidade Estadual do Paraná

Obteve o doutorado em História Social pela USP em 2010 com tese sobre Camargo Guarnieri. Em 2004 titulou-se mestre em História pela UFPR com uma dissertação sobre Guerra Peixe e o Grupo Música Viva. É professor nos cursos de música da UNESPAR - Campus de Curitiba II, desde 2004, quando ainda se chamava Faculdade de Artes do Paraná (FAP). Professor do Mestrado em Música da UNESPAR. Professor colaborador no Mestrado e Doutorado em História da UFPR.

Completed his doctoral degree at University of São Paulo, 2010, with a thesis

about Camargo Guarnieri. Professor at State University of Paraná, Brasil. Adjunct Professor at Federal University of Paraná, Brasil.