

GABRIEL FERNANDES XAVIER

CAMINHOS À MÚSICA VIVA

São Paulo
nov/2014

GABRIEL FERNANDES XAVIER

CAMINHOS À MÚSICA VIVA

Monografia apresentada ao Curso de Graduação em Música da Faculdade Santa Marcelina, em cumprimento parcial às exigências para obtenção do título de Bacharel em Música (composição).

Orientador: Prof. Dr. Clóvis de André

São Paulo
nov/2014

SUMÁRIO

Resumo	iii
<i>Abstract</i>	vi
Agradecimentos	viii
Introdução	1
Capítulo 1 – Música brasileira nos anos 1920-1930	3
(I) Modernismo e Villa-Lobos	3
(II) Mário de Andrade: um projeto para a música nacional	21
(III) Luciano Gallet: Modernismo nacionalista	40
Capítulo 2 – Música Viva nos anos 1937-1940	50
(I) Ambiente musical da Capital Federal	50
(II) Criação do grupo Música Viva	56
(III) Primeiros anos do grupo Música Viva	62
(IV) Atonalismo e Dodecafonismo no Brasil	70
Conclusão	78
Referências	81

RESUMO

O presente trabalho procura relacionar o grupo Música Viva com o contexto artístico do Rio de Janeiro nos anos 1930. Fortemente marcados por questões levantadas por Mário de Andrade sobre Modernismo e Nacionalismo, compositores e músicos do Rio de Janeiro criaram diversas instituições voltadas à divulgação de música brasileira moderna. Uma dessas instituições, chamada Associação Brasileira de Música, foi fundada por Luciano Gallet (em 1930) e teve fundamental importância para a criação do grupo Música Viva. Luciano Gallet, adotando simultaneamente posturas modernistas e nacionalistas, imprimiu essas características em sua recém-fundada associação, que promoveu diversas palestras e concertos de obras modernas. Após o fim dessa associação, seus ex-membros criariam alguns anos mais tarde, ao lado de Hans-Joachim Koellreutter, o grupo Música Viva, dedicado à divulgação de música contemporânea.

Palavras-chave: Música Viva, Modernismo, Nacionalismo.

ABSTRACT

The present work aims to establish a relationship between Música Viva group and the artistic scene of the early 1930s in Rio de Janeiro. Highly impacted by issues that Mário de Andrade raised about Modernism and Nationalism, composers and musicians from Rio de Janeiro founded several institutions dedicated to divulging Brazilian modern music. One of these institutions, named Associação Brasileira de Música (lit., Brazilian Society of Music), was founded by Luciano Gallet (in 1930) and had cardinal importance for the creation of the Música Viva group (in 1937). Luciano Gallet, simultaneously adopting Modernist and Nacionalist positions, imprinted these characteristics on that newly founded society, which presented several lectures and concerts of modern works. After the end of the society, some of its former members would create some years later, in association with Hans-Joachim Koellreutter, the Música Viva group, dedicated to divulging contemporary music.

Keywords: Música Viva, Modernism, Nacionalism.

AGRADECIMENTOS

Pelo auxílio primordial ao longo desse trabalho, com suas observações de extrema acuidade e rigor, além das fundamentais discussões sobre os assuntos aqui abordados, devo meus primeiros agradecimentos a meu orientador, Dr. Clóvis de André, que além de me acompanhar nesse trabalho, como professor de História da Música anos atrás apresentou-me assuntos que reverberaram nesta monografia. A Sergio Kafejian, meu professor de composição, pela compreensão em relação aos prazos deste trabalho, que por vezes dificultaram minha produção composicional, devo meus agradecimentos. Seus apontamentos foram fundamentais para a delimitação do tema desta monografia, assim como o foram para as orientações estéticas de minha música.

Este trabalho não poderia ter sido realizado sem a excelente plataforma digital da Biblioteca Nacional, a Hemeroteca Digital Brasileira, que me permitiu acessar diversos periódicos brasileiros do início século XX, como o *Correio da manhã*, *O paiz*, *Klaxon*, *Diário de notícias*, entre outros. Também devo mencionar a ajuda de todos os bibliotecários da Biblioteca Sophia Marchetti (Perdizes), tanto pelo auxílio nas minhas pesquisas quanto pela agradável convivência no espaço de trabalho.

Meus mais íntimos agradecimentos são dirigidos à minha mãe, Ivanir Fernandes, e meu pai, Maurício Xavier, assim como a meu padrasto Mauro Massa, que me auxiliaram emocionalmente e financeiramente durante meus estudos. Não poderia esquecer de agradecer aos meus grandes amigos Caio Müller, Iago Dacol, e João Batista Cruz, que acompanharam-me no decorrer desses anos de estudo, sempre estimulando em mim uma visão crítica das coisas. Devo especial agradecimento à Tahyná Oliveira que, além da tenra paciência e suporte emocional, em muito colaborou para este trabalho com incontáveis discussões sobre as questões aqui abordadas.

INTRODUÇÃO

Tem-se como marco inicial do dodecafonismo no Brasil o surgimento do grupo Música Viva, associação musical criada no início dos anos 1940 na cidade do Rio de Janeiro. Consolidando-se ao longo dessa década, o grupo se propôs a discutir diversas questões concernentes à música contemporânea, como o dodecafonismo e o atonalismo. Suas polêmicas manifestações, divulgadas em jornais e periódicos da época, instigaram diversas querelas entre o novo grupo e o meio musical aparentemente mais conservador, ligado à estética musical nacionalista. Por outro lado, para possibilitar sua criação, dado o ambiente artístico no qual foi inserido, teve contundente auxílio de certos músicos cariocas que fizeram parte dos movimentos modernistas da década de 1920 e 1930, como Andrade Muricy, Octavio Bevilacqua, e Luiz Heitor Corrêa de Azevedo. Ao lado de Hans-Joachim Koellreutter, esses músicos fariam parte do primeiro núcleo do grupo Música Viva, colaborando ativamente para sua fixação entre as notórias organizações musicais do Rio de Janeiro. Não só o prestígio público desses músicos, mas suas experiência com publicações e instituições musicais colaborariam para a criação do novo grupo.

Para compreender-se o contexto no qual nasceria o grupo Música Viva, deve-se observar a trajetória de outros movimentos artísticos precedentes a esse, como o

Modernismo e o Nacionalismo, ambos essenciais para a determinação da conjuntura artística e social da Capital Federal no final dos anos 1930. Se o grupo Música Viva operou vasto trabalho na divulgação de música contemporânea, antes mesmo de sua existência, diversas organizações procuraram disseminar a cultura musical brasileira e internacional. Buscar entender os motivos da fundação e as diretrizes que configuraram essas organizações pode, paralelamente, determinar os aspectos que levariam à criação do grupo Música Viva.

Para isso, em um primeiro momento será analisado o Modernismo no Brasil, seu contexto e implicações, tendo-se em vista o trabalho composicional de Villa-Lobos, o compositor da Semana de Arte Moderna. Com a transformação do Modernismo musical após a Semana de Arte Moderna em Nacionalismo, será observado o pensamento de Mário de Andrade a respeito da música brasileira, o uso do folclore, e a conotação social da música. Como consequência do Nacionalismo e do Modernismo, a obra de Luciano Gallet torna-se representativa como conciliadora de ambas as estéticas, além do seu importante papel na criação da revista *Weco* e da Associação Brasileira de Música. Em um segundo momento, será observado o contexto artístico e político do Rio de Janeiro na década de 1930, observando-se os reflexos do regime Vargas nas instituições musicais. Com isso, serão traçados os primeiros anos do grupo Música Viva, analisando-se as primeiras incursões do atonalismo no Brasil, por intermédio de Claudio Santoro e Camargo Guarnieri.

CAPÍTULO 1

MÚSICA BRASILEIRA NOS ANOS 1920-1930

A partir da década de 1920 surgiam no Brasil diversos movimentos de renovação que pretendiam conformar a produção artística contemporânea com os ideais do seu tempo, para isso substituindo parâmetros estéticos concebidos no século XIX por outros, correspondentes às vanguardas modernas. Ao lado da modernização das linguagens artísticas, alavancada pelo grupo modernista, passou-se a valorizar a arte brasileira, que após a Semana de Arte Moderna tomaria feição nacionalista, buscando conformar a arte não só aos ideais do tempo, mas à realidade social do Brasil. Ambos os aspectos, tanto modernos quanto nacionalistas, teriam apoio na obra de Heitor Villa-Lobos e Luciano Gallet que, ao lado de Mário de Andrade, colaborariam com diversos projetos culturais e educacionais na década de 1930.

(I) Modernismo e Villa-Lobos

No início do século XX, o Brasil passava por um rápido processo de crescimento econômico, impulsionado pelos desenvolvimentos agrícolas (e.g., produção em larga escala de café, cacau e açúcar) e pela mecanização dos meios de

produção e transporte (e.g., construções de fábricas, usinas, portos e vias férreas). Em 1907, com a aprovação do *Decreto n. 6.455* (16 abr 1917), também chamado “Lei do povoamento do solo”, chegam ao país quase um milhão de imigrantes vindos da Europa (cf. BRITO, 1978, p. 27). Os imigrantes trouxeram consigo, além de parte da força de trabalho que incentivou a industrialização nacional, traços culturais (étnicos, artísticos e políticos) que contribuíram na cultura brasileira, nessa época marcadamente regionalista (com exceção do Rio de Janeiro, então capital do país). Ronald de Carvalho (1893-1935) observa que com a imigração “a vida tornou-se mais ativa, mais vertiginosa, mais cosmopolita, menos conservadora” (*apud* BRITO, 1978, p. 27).¹ Buscando conciliar a arte ao novo cenário sociopolítico, alguns artistas paulistas questionaram as formas de expressão então praticadas no país, ainda presas às correntes estéticas do século XIX e, portanto, incompatíveis com a realidade moderna.

Nesse contexto, o primeiro artista a propor ideias de renovação, sobre a sigla do Futurismo, foi o poeta Oswald de Andrade (1890-1954), em 1912.² A poesia de versos livres do Futurismo chocava-se com o preciosismo formal do Parnasianismo, então valorizado no meio literário brasileiro. Apesar de aparentemente ter divulgado as

¹ Todas as citações literais realizadas nesse trabalho mantém a ortografia original da fonte consultada. Nos casos em que se tornou necessária a atualização gramatical há um indicação entre parênteses ao lado da citação.

² Futurismo foi um movimento artístico italiano que tinha como objetivo aproximar a arte dos avanços tecnológicos da Modernidade. Foi inaugurado em 1909 com o *Manifesto futurista*, escrito por Filippo Marinetti (1878-1944). O movimento queria conformar a arte com a velocidade dos novos meios de transporte (e.g., o automóvel e o avião) e com a agressividade da força bélica (nessa época de pré-guerra, a indústria armamentista teve grande crescimento). O Futurismo também fomentou uma postura antiacadêmica, como fora declarado no *Manifesto*: “queremos destruir os museus, as bibliotecas e as academias de todas as espécies, [...] queremos libertar esta terra do fétido câncer de professores, arqueólogos, guias e antiquários” (MARINETTI *apud* STAGOS, 2000, p. 86). A agressividade na qual o texto é expresso, apresentando-se como legítima ‘vanguarda’, denota o desejo de destruir as formas artísticas do século XIX, propondo a criação de uma arte completamente nova. O movimento durou até aproximadamente 1918, influenciando alguns movimentos artísticos ao longo do século XX, tais como o Cubismo (STAGOS, 2000, p. 92).

ideias do Futurismo, Oswald de Andrade não publicou nesse momento nenhuma obra dentro desta estética.³ A primeira manifestação dos ideais modernistas no Brasil, entretanto, ocorreu em dezembro de 1917, com a polêmica exposição de Anita Malfatti (1889-1964). Essa exposição teve grande repercussão no meio artístico paulistano e foi frequentada por alguns dos artistas que juntos formariam o grupo modernista (cf. BRITO, 1978, p. 49-50). As obras expostas por Malfatti continham traços que se remetiam à estética cubista e expressionista, correntes artísticas na época consideradas de extrema vanguarda. Esse fato chocou a crítica especializada, o que levou a diversas censuras por parte da opinião pública, como demonstra a crítica de Monteiro Lobato a Malfatti publicada no jornal *O estado de São Paulo*.⁴

Ainda no ano de 1917 houve a publicação de algumas obras literárias que, se ainda não eram exatamente modernas, caminhavam nessa direção, das quais destacam-se os livros de poesia: *Há uma gota de sangue em cada poema* (Mário de Andrade), *Juca Mulato* (Menotti del Picchia), e *A cinza das horas* (Manuel Bandeira).⁵ Outro passo significativo na renovação das linguagens artísticas ocorreu em 1919, com o retorno do escultor Victor Brecheret (1894-1955) da Europa.

³ Oswald de Andrade aparentemente não demonstrou o uso das teorias Futuristas em sua produção literária na época em que retornou da Europa (1912). A primeira referência ao Futurismo no Brasil data de 1909, em um artigo de Almacchio Diniz publicado no *Jornal de notícias* de Salvador, acompanhado de uma tradução do *Manifesto futurista*. Esse artigo, entretanto, não teve relevante repercussão nesse momento (Gênese ANDRADE, 2013, p. 113-114).

⁴ Monteiro Lobato (1882-1948) no artigo escrito para o jornal *O Estado de São Paulo* (20 dez 1917) criticou negativamente as obras de Malfatti, bem como o Cubismo, Futurismo e Impressionismo (numa postura que aparentemente englobava toda a arte moderna). A crítica de Monteiro Lobato mostra-se hoje agudamente conservadora, visto que o autor nega todo tipo de inovação nas artes, além de crer na perenidade de 'leis artísticas': "todas as artes são regidas por princípios imutáveis, leis fundamentais que não dependem do tempo nem da latitude" (LOBATO *apud* BRITO, 1978, p. 53).

⁵ Um dos livros citados que apresenta aspectos aparentemente modernistas, aspecto identificado por Oswald de Andrade, foi *Há uma gota de sangue em cada poema*. Em uma das poesias apresentadas no livro de Mário de Andrade, repousa um verso específico que fugia da rima tradicional Parnasiana. Quebrando certas convenções poéticas, Mário de Andrade, nas suas palavras, "rimava a palavra 'voou' com o verso 'e o vento oou...'. Positivamente, era um exagero, em 1917" (*apud* BRITO, 1978, p. 79). Possivelmente esse verso chamou a atenção de Oswald de Andrade, diferente dos outros versos do livro, que nesse momento ainda seguiam o gosto literário dominante (cf. BRITO, 1978, p. 75-79).

Brecheret executava esculturas conjugando recursos modernos e clássicos, algo que, segundo Neves (2008, p. 50), “foi notado e elogiado pelo próprio Monteiro Lobato”, tenaz crítico do Modernismo. O apoio de Monteiro Lobato a Brecheret favoreceu a aceitação do escultor por ampla parte do meio artístico paulista, inclusive aqueles ligados às tradições do século XIX. Isso é observado na positiva recepção do *Monumento às bandeiras* (1920), maquete encomendada a Brecheret em decorrência do centenário da independência. A encomenda, feita pelo governo de São Paulo, pôs em relevo as tendências do Modernismo, que nesse momento havia começado a figurar formalmente um movimento artístico.

Segundo Mário da Silva Brito (1979, p. 114), o movimento modernista teve em sua base Anita Malfatti e Victor Brecheret. Em torno desses artistas, gravitavam outros nomes que os tomaram como exemplo, como no caso dos escritores Mário de Andrade (1893-1945), Menotti del Picchia (1892-1988), Oswald de Andrade; e ainda os artistas plásticos John Graz (1891-1980), Di Cavalcanti (1897-1976), e Vicente do Rêgo Monteiro (1899-1970); entre outros.⁶ Conjugados pela crítica sob o título de Futuristas, esses artistas tinham como ideal comum a renovação de conceitos estéticos e técnicos das artes. Com a finalidade de diferenciarem-se dos artistas ligados à estética tradicionalista, alguns dos membros do movimento modernista, especialmente Menotti del Picchia e Oswald de Andrade, adotaram a denominação de futurista realizada inicialmente pela crítica.⁷ Mais do que filiar estritamente a recente produção

⁶ Ainda outros nomes aderiram ao movimento modernista, como Guilherme de Almeida (1890-1969), Agenor Barbosa, Plínio Salgado (1895-1975), Cândido Mota Filho (1897-1977), Sérgio Millet (1898-1966), o cineasta Armando Pamplona, e o arquiteto Antônio Moya. Posteriormente, na Semana de 22, o poeta quinquagenário Graça Aranha (1868-1931), com sua emblemática obra *Estética da vida*, seria contemplado nesse movimento (cf. NEVES, 2008, p. 54).

⁷ Menotti del Picchia, antes oposto ao Futurismo, mudou de postura frente a esse movimento, passando a valorizar alguns dos seus aspectos menos radicais. Picchia diz que se antes “ao ouvir o nome de Marinetti sentia ânsias de estrangulamento”, passou, “sem admitir-lhe as loucuras, sem

artística brasileira com o movimento italiano, utilizar o título de Futurista pressupunha romper com as estéticas herdadas do século XIX (e.g., Parnasianismo e Simbolismo), objetivo contemplado no manifesto de Marinetti. Dessa maneira, o Futurismo serviu estrategicamente como bandeira para o Modernismo brasileiro, aproveitando-se da popularidade midiática que o título havia ganhado (cf. BRITO, 1979, p. 166-167).⁸

Em 1921, o movimento modernista visou uma expansão nacional de seus ideais, ainda reclusos ao âmbito paulistano, empreendendo para isso uma viagem ao Rio de Janeiro. Na Capital Federal, a “bandeira futurista”; grupo formado por Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Armando Pamplona; entrou em contato com outros artistas que compartilhavam de ideais modernistas.⁹ Nessa época, encontravam-se nessa cidade Manuel Bandeira (1886-1968), Ronald de Carvalho (1893-1935), Sérgio Buarque de Holanda (1902-1982), entre outros envolvidos com a arte moderna. Nessa passagem pelo Rio de Janeiro, o grupo pode entrar em contato com Heitor Villa-Lobos (1887-1959), o primeiro músico que interessou ao movimento modernista (cf. NEVES, 2008, p. 55-56). Villa-Lobos já nessa época provocava reações contrárias de críticos musicais cariocas como Oscar Guanabara e Vincenzo Cernicchiaro, por um caráter aparentemente moderno de sua música (cf. SALLES, 2009, p. 19). É possível que o ‘grupo futurista’ tenha se interessado por Villa-Lobos justamente ao tomar conhecimento dessas reações contrárias da crítica, vendo-o como

aplaudir-lhes as aberrações, admirei-lhe as belezas” (apud BRITO, 1979, p. 168). Para o autor, o que mais interessava no movimento italiano era o sentido de superação de cânones acadêmicos. Conforme declarou Picchia, “o futurismo se define como uma corrente inovadora, [...] desfraldando uma bandeira que drapeja ao sopro de um ideal libertário em arte” (apud BRITO, 1979, p. 168).

⁸ Nem todos os membros do movimento modernista acataram a denominação de Futurista. Após Oswald de Andrade publicar o artigo “O meu poeta futurista”, versando sobre as obras do poeta Mário de Andrade, o autor de *Paulicéia desvairada* manifestou-se negativamente contra a denominação de ‘futurista’ feita a ele, sugerindo que não concordava com essa denominação (cf. BRITO p. 227-238).

⁹ A denominação de “bandeira futurista”, referindo-se aos bandeirantes no Brasil, fora dado por Menotti del Picchia no artigo “A ‘bandeira futurista’”, publicado no *Correio Paulistano* em 22 out 1921 (cf. BRITO, 1979, p. 316).

potencialmente um provocador do meio artístico tradicionalista. Apesar de terem estabelecido contato com Villa-Lobos em 1921, seria somente no ano seguinte, na Semana de Arte Moderna (1922), que o compositor viria participar efetivamente do movimento de renovação artística.

A Semana de Arte Moderna ocorreu no Teatro Municipal de São Paulo em fevereiro de 1922, e foi dividida em três festivais realizados nos dias 13, 15 e 17 desse mês. Além de exposições de obras de artistas plásticos do grupo modernista, os festivais contaram com diversas palestras e concertos, dos quais Villa-Lobos ocupou maior parte dos programas.¹⁰ Com a interpretação de importantes músicos da época, como a pianista Guiomar Novaes (1894-1979), Villa-Lobos apresentou obras de câmara datadas do período de 1914 a 1921.¹¹ A participação de Villa-Lobos na Semana de Arte Moderna, assim como de outros artistas, serviu para exibir um panorama do Modernismo brasileiro. Sua função, portanto, seria representar a música brasileira moderna. Se outros artistas, como Anita Malfatti e Oswald de Andrade, apresentavam obras alinhadas com manifestações consideradas modernas na Europa (e.g., Cubismo e Futurismo), Villa-Lobos, por outro lado, expunha uma música ainda ligada à tradição do século XIX.

Segundo José Maria Neves, as obras apresentadas por Villa-Lobos na Semana não apresentavam características rigorosamente modernas, mas eram “derivadas do pós-romantismo”, de um compositor “ligado às sonoridades impressionistas”

¹⁰ Ao lado das obras de Villa-Lobos, também foram executadas na Semana de Arte Moderna obras de Claude Debussy (1862-1918), Erik Satie (1866-1925), Émile-Robert Blanchet (1877-1943), Henri Stierlin-Vallon (1898-1952) e Francis Poulenc (1899-1963) — (cf. WISNIK, 1983, p. 67-70).

¹¹ Os intérpretes que participaram dos concertos da Semana de Arte Moderna foram Paulina D’Ambrósio (violino), Ernâni Braga (piano e celesta), Alfredo Corazza (contrabaixo), Maria Emma (canto), Frederico Nascimento Filho (canto), Orlando Frederico (viola), Alfredo Gomes (violoncelo), George Marinuzzi (violino), Guiomar Novaes (piano), Antão Soares (clarinete e saxofone), Frutuoso de Lima Vianna (piano), Pedro Vieira (flauta) e Lucília Guimarães Villa-Lobos (piano) — (cf. WISNIK, 1983, p. 74).

(NEVES, 2008, p. 57). Limitando-se aos recursos composicionais pós-românticos e impressionistas, se tomado do ponto de vista da cultura europeia, Villa-Lobos poderia ser desclassificado como modernista. Entretanto, no meio artístico paulistano — ainda marcadamente influenciado pela música Romântica constituído por um “público formado com a ópera e a ‘pianolatria’ ” — Villa-Lobos apresenta-se como um compositor moderno (WISNIK, 1983, p. 72).¹² Isso ao considerar-se moderno a busca de novas formas de expressão que se relacionem com o contexto sociocultural da época em questão, tal como definido por Kater (2001, p. 27-28). Se algumas das obras apresentadas provocaram certa surpresa no público, outras foram mais bem aceitas, como as peças para piano que apresentavam caráter virtuosístico (e.g., *A fiandeira*, *O ginete de pierrozinho*) e as peças características (e.g., *Três danças africanas*) — (cf. WISNIK, 1983, p. 73). No entanto, a obra que causou maior espanto por sua aparente ‘originalidade’, fora o *Quatuor* (também chamado *Quarteto simbólico*).¹³

Por si só a inusitada formação instrumental do *Quatuor* (flauta, saxofone alto, celesta, harpa e vozes femininas ocultas) destaca-a no conjunto de obras apresentadas por Villa-Lobos na Semana de Arte Moderna. Segundo Salles (2009, p. 16-17, 76), o *Quatuor* é uma obra representativa da transição de Villa-Lobos da fase considerada pós-romântica e impressionista (1907-1917) para uma segunda fase tida como Modernista (1918-1929). Ainda que o *Quatuor* apresente similaridades no aspecto tímbrico com Debussy, especialmente com os *Nocturnes* (1899) do compositor

¹² Ao utilizar o termo ‘pianolatria’, Wisnik refere-se a Mário de Andrade, autor que cunhou e empregou esse termo.

¹³ Segundo Wisnik, em 18 fev 1922 havia sido publicado no jornal *Correio Paulistano* uma crítica que destacava a originalidade do *Quarteto simbólico*: “a música de Villa-Lobos revela desde logo um temperamento e talento dignos de nota, em que não falta também certa originalidade, como se evidenciou no *Quarteto simbólico*” (apud WISNIK, 1983, p. 73). Essa originalidade possivelmente se refere à formação instrumental pouco usual da peça, e talvez o uso de melodias de caráter popular urbano utilizadas ao longo dos seus três movimentos.

francês, a estruturação harmônica dessa música não segue os modelos do tonalismo. Nos primeiros compassos da música (c. 1-4), a harmonia estabelece um novo padrão de organização no qual materiais melódico-harmônicos distintos são apresentados em três grupos de instrumentos, divididos pelos diferentes tipos de emissão sonora (sopros, teclados e cordas dedilhadas), cada grupo apresentando um fragmento específico (cf. SALLES, 2009, p. 76). Dessa maneira, criam-se não só três planos distintos de orquestração, representados por flauta e saxofone (sopros), celesta (teclados) e harpa (cordas dedilhadas), mas também três dimensões harmônicas.

Assim como identificado no aspecto tímbrico do *Quatuor*, faz-se presente outras correspondências entre a obra de Villa-Lobos e a música impressionista de Debussy.¹⁴ No entanto, nota-se em Villa-Lobos não somente referências à Debussy, mas também a outros compositores, especialmente alguns compositores franceses. Segundo Salles (2009, p. 16), as obras de Villa-Lobos anteriores à Semana de Arte Moderna foram influenciadas pelas estéticas de Richard Wagner, Claude Debussy, Vincent D'Indy, César Franck e Camille Saint-Saëns. As influências desses compositores podem ser identificadas em obras de Villa-Lobos como a *Sonata-Fantasia* n. 1 (1912) para violino e piano, em que o tratamento temático utilizado por Villa-Lobos aproxima-se do método de melodia cíclica empregado por D'Indy, também utilizado por Franck em sua *Sonata em lá maior* (1886); como n' *O canto do cisne negro* (1916), em que é possível identificar referências ao *Le cygne* (1886) de Saint-Saëns nos aspectos programático (o 'cisne'), textural (piano e violoncelo), e gestual do acompanhamento (figuração em arpejos do piano); nos primeiros compassos de *Tédio de alvorada*

¹⁴ Vasco Mariz (2005, p. 89-90) identifica influências impressionistas de Debussy em obras de Villa-Lobos, que negava-se a admitir supostas influências, mesmo que aparentemente claras: "Villa-Lobos nunca reconheceu a influência de Debussy, que aliás era óbvia naquela época [Semana de 22] e em nada o desmerece. Nessa corrente estética impressionista, Villa-Lobos escreveu obras notáveis como a *Prole do Bebê n°1* [1918], *Noneto* [1923] e *Quartour*".

(1916), em que Villa-Lobos faz referência ao ‘acorde de tristão’ de Richard Wagner (SALLES, 2009, p. 20-24).¹⁵ As influências predominantemente francesas em Villa-Lobos são possivelmente resultado dos seus estudos de composição no Rio de Janeiro, acrescido a isso, o convívio do compositor com um meio social ligado à música francesa pode ter colaborado para sua aproximação com esse repertório.

Têm-se notícia de que Villa-Lobos estudou o método de composição *Cours de composition musicale* (1912) de Vincent D’Indy, e que esses estudos marcaram a música do compositor brasileiro (cf. MARIZ, 2005, p. 66-67). Ao menos dois pontos desse método refletiram nas obras de Villa-Lobos: o ‘método cíclico’, no qual temas repetem de maneira semelhante (pouco variada) com diferentes harmonizações ao longo da peça; e o aspecto harmônico wagneriano, como decorrência de uma análise feita por D’Indy sobre o ‘acorde de tristão’, que explicaria seu uso em peças como *Tédio de alvorada* (cf. SALLES, 2009, p. 21, 23, 24). Villa-Lobos também cursou, em 1907, a disciplina de Harmonia no Instituto Nacional de Música (INM), com o professor Frederico Nascimento (1852-1924) — (cf. SALLES, 2009, p. 19; AZEVEDO, 1956, p. 252). Além desses estudos, Villa-Lobos estava inserido num Rio de Janeiro marcadamente influenciado pela música francesa. Frequentando círculos sociais interessados por essa música, Villa-Lobos pode ter uma experiência mais próxima com a produção musical mais recente da França (cf. WISNIK, 1983, p. 45).

Um indício significativo sobre a predileção por essa música no Rio de Janeiro foi apontado por José Miguel Wisnik, quando menciona a visita do compositor francês

¹⁵ *Tédio de alvorada*, obra composta em 1916, foi reescrita por Villa-Lobos e intitulada de *Uirapuru*, estreada em 1935. Originalmente datada de 1917, *Uirapuru* provavelmente foi composta na década de 1920, nas visitas de Villa-Lobos à França. No entanto, em *Tédio de alvorada* (c. 106-108), assim como em todo trecho inicial de *Uirapuru* (c. 2-12), Villa-Lobos faz referência ao ‘acorde de tristão’ de Richard Wagner (cf. SALLES, 2009 p. 29; SALLES, 2005, p. 2-9).

Darius Milhaud (1892-1974) ao Brasil (1917-1918). No âmbito social que frequentou, Milhaud conheceu músicos que tinham vasto conhecimento sobre a música francesa contemporânea. Foi assim que se aproximou do compositor Oswald Guerra (1892-1980) e da pianista Maria Virgínia Veloso Guerra (1895-1921), casal que cultivava interesse pela música francesa de vanguarda. Com esses dois músicos, inclusive, Milhaud pode aprofundar-se na música de Erik Satie: “eles me iniciaram na música de Satie que eu conhecia até então muito imperfeitamente” (MILHAUD *apud* WISNIK, 1983, p. 40). Villa-Lobos também frequentou o meio artístico que gravitava em torno do casal Oswald e Maria Virgínia Guerra. A relação com esse casal era tanta que, na ocasião da morte de Maria Virgínia Guerra (1921), Villa-Lobos dedicou-lhe um tema musical, publicado em 1922 na revista *Ilustração brasileira* (cf. WISNIK, 1983, p. 45). Entrando em contato com esses músicos, Villa-Lobos teve acesso a um âmbito social no qual era divulgada a mais recente produção musical francesa, fato que possivelmente influenciou as tendências estéticas do compositor. Esse encontro ocorreu desde ao menos 1919, ano em que Maria Virgínia Guerra interpretou as *Danças africanas* (1916) de Villa-Lobos. Fora dessa esfera social, o gosto pela música francesa também é evidenciado. A predileção pela arte francesa é revelada, por um lado, na música divulgada dentro das instituições de ensino da Capital Federal e, por outro, nos programas de concertos promovidos nessa cidade.

Milhaud afirma que diversas partituras de música contemporânea francesa eram adicionadas ao acervo da biblioteca do INM por intermédio dos compositores Henrique Oswald (1852-1931) e Alberto Nepomuceno (1864-1920) — (cf. WISNIK, 1983, p. 40). O acesso direto dos frequentadores da biblioteca a essas partituras possivelmente colaborou para a disseminação do repertório francês no meio

acadêmico do INM. Com isso, a realização de estudos pormenorizados das partituras pelos músicos dessa instituição, ou daqueles que tinham acesso a este material, foi facilitada, não mais havendo a necessidade de aquisição das obras. Esse fato possivelmente reflete-se na obra dos compositores cariocas, como nos recursos empregados para a estruturação de sua música, assim como nas suas escolhas estéticas. Além disso, obras de compositores franceses comumente faziam parte dos programas musicais do Rio de Janeiro. Segundo Wisnik, “executavam-se nos concertos do Rio obras de Chausson, D’Indy, Roussel” (WISNIK, 1983, p. 41).¹⁶ Milhaud afirma ainda que, ao lado da ampla divulgação da música contemporânea francesa, subsistia um total desconhecimento da música contemporânea vienense, “o importantíssimo movimento determinado por Schoenberg é praticamente ignorado” (*apud* WISNIK, 1983, p. 41).

O esforço de atualização da música brasileira com as tendências modernistas da Europa e, conseqüentemente, a procura de uma estética que negasse o Romantismo, limitavam-se a absorção da música francesa de vanguarda, ao passo que aparentemente se ignorava a vertente musical austro-germânica. Do ponto de vista político, justifica-se o distanciamento existente entre Alemanha e Brasil como reflexo da Primeira Grande Guerra, na qual o Brasil participou (1914-1918). É possível que a cultura germânica fosse desvalorizada em face desse embate político, como consequência econômica (menos produtos importados desse país). Por outro lado, a França durante a Guerra fora aliada do Brasil, favorecendo a absorção de sua cultura no país na forma de bens artísticos e mercantis. Outro fator que colaborou para distanciar a música alemã do Brasil veio diretamente das direções estéticas tomadas

¹⁶ Ernest Chausson (1855-1899), Vincent D’Indy (1851-1931), Albert Roussel (1869-1937).

pela música francesa vanguardista dessa época, que no pós-guerra procurava a negação do Romantismo alemão (cf. WISNIK, 1983, p. 46). Um exemplo disso parte das pesquisas estéticas do Grupo dos Seis, do qual Milhaud fez parte.¹⁷

Segundo Wisnik, os compositores do Grupo dos Seis buscavam diminuir as influências alemãs e russas da música francesa, procurando para isso alternativas estéticas e técnicas distintas das valorizadas pela tradição romântica alemã. Com esse objetivo em mente, ao encontrar no politonalismo uma alternativa para o tonalismo, Milhaud tenta diferenciar-se do compositor vienense Arnold Schoenberg (1874-1951) que, por outro lado, buscou na via wagneriana uma alternativa para o sistema tonal. Além disso, os compositores do Grupo dos Seis valorizavam a apropriação de música popular urbana nas suas peças, fato que levou Milhaud a utilizar melodias brasileiras em *Le bouef sur le toit* op. 58 (1920) e *Saudades do Brasil* op. 67 (1920). O desejo de renovação da linguagem musical e a negação do Romantismo não é uma característica isolada da música francesa dessa época. A música europeia desde o início do século XX, ainda fortemente marcada pela estética romântica, buscou explorar novos recursos composicionais. Um dos primeiros compositores a realizar esse objetivo, ainda no século XIX, fora Claude Debussy.

Na música de Debussy, nota-se uma postura estética abertamente contrária ao Romantismo, fato que o levou a influenciar vários compositores do início do século XX. Debussy alargou os conceitos de forma e tempo assumindo uma postura mais lírica do que dramática — contrariando o discurso teleológico do Romantismo — e, valorizando o timbre como aspecto estrutural, deu nova dimensão à orquestração. A ideia romântica de ‘desenvolvimento’, que propiciava por meio da direcionalidade

¹⁷ O Grupo dos Seis (*Les Six*) foi um grupo de compositores franceses do início do século XX, formado por Lois Durey (1888-1979), Arthur Honegger (1892-1955), Darius Milhaud, Germaine Tailleferre (1892-1983), Georges Auric (1899-1983) e Francis Poulenc.

harmônica (polarizações tonais) e melódica (variações motívicadas) a criação de grandes formas coesas, não encontra apoio na obra de Debussy. Em Debussy, o material musical é livremente articulado no tempo, não obedecendo a uma lógica de ‘consequências’, permitindo um novo tipo de fruição temporal. A percepção não necessita prender-se na sucessão do discurso, mas em cada momento específico da composição. Adorno observa que a música de Debussy deve ser entendida “não como um processo de tensões e resoluções, mas como uma justaposição de cores e superfícies, como um quadro” (ADORNO, 2011, p. 144). Diferentemente da música francesa de Debussy, alguns compositores austro-germânicos visaram ampliar a linguagem musical por outras vias, como foi o caso de Wagner e Liszt.

Ainda no século XIX, Richard Wagner (1813-1883) e Franz Liszt (1811-1886) expandiram os alicerces da harmonia tonal, dado que as relações harmônicas estabelecidas em suas obras eram cada vez mais ambíguas. Isso ocorria devido à acentuada cromatização das melodias, elemento que, descaracterizando o domínio antes reservado ao diatonismo, tornava obscura a estrutura melódica (igualando de certa maneira os modos maior e menor). A grande quantidade de modulações gerava diversos centros tonais na mesma obra e, não mais havendo o repouso e retorno a uma tonalidade principal, anulava-se o conceito de tom principal. Ainda alguns compositores do Romantismo Tardio como Gustav Mahler (1860-1911), Richard Strauss (1864-1949), Alexander Scriabin (1872-1915) e Arnold Schoenberg, intensificaram os processos iniciados por Wagner e Liszt. Scriabin e Schoenberg exploraram, inclusive, recursos harmônicos além das bases do sistema tonal, como a construção de simultaneidades ‘mistadas’ a partir de outros intervalos que não os de terças. Ambos os compositores chegaram ao domínio do atonalismo, porém, falecendo

prematuramente em 1915, Scriabin não pôde explorar possibilidades muito além das empregadas em *Prometheus* op. 60 (1910).¹⁸

As primeiras obras atonais de Arnold Schoenberg datam da primeira década do século XX, como o *Quarteto de Cordas n. 2* op. 10 (1908), primeira obra que distancia-se do tonalismo, as *Três peças para piano* op. 11 (1909) e as *Cinco peças para orquestra* op. 16 (1909), obras que, pelo elevado uso do cromatismo, distanciam-se ainda mais dos recursos tonais.¹⁹ Nesse primeiro momento, as obras de Schoenberg recorrem a harmonias (simultaneidades e melodias) baseadas predominantemente em relações de quartas, evitando as típicas sobreposições de terças do tonalismo. O intervalo de quarta quando sobreposto um ao outro (DO, FA, SI bemol, MI bemol, etc.), assim como o ciclo de quintas, completa simetricamente o total cromático, fato que, apesar de manter relação com o sistema tonal (mantendo a lógica de sobreposição de intervalos iguais), abria possibilidades para a construção de novas simultaneidades.²⁰

Schoenberg demonstrou em seu tratado *Harmonia* (1911) as possibilidades harmônicas do uso de simultaneidades por quartas, exemplificando-as dentro de

¹⁸ Além de empregar em *Prometheus* recursos harmônicos próximos do atonalismo, Scriabin exige nessa peça a projeção de luzes de diversas cores durante sua execução. A difusão dessas luzes partia de um instrumento imaginado pelo compositor chamado *clavier à lumières* (teclado de luzes), 'piano' em que cada tecla ao invés de produzir um som projetaria uma cor específica. A maneira de Wagner, Scriabin imaginou uma arte que fosse síntese das diversas artes, concebida dentro de um pensamento teosofista e místico (cf. GRIFFITHS, 1998, p. 28-29). As últimas obras do compositor, tais como *Deux danses* op. 73 (1914) e os *Cinco prelúdios* op. 74 (1914), ambas para piano, chegam de fato a abandonar a tonalidade, compartilhando assim das pesquisas de Arnold Schoenberg.

¹⁹ As incursões no atonalismo por parte de Schoenberg, além de nascer da pesquisa sobre o material harmônico, fora motivado também pelo Expressionismo do início do século, do qual fez ativa parte, inclusive como artista plástico (nessa época o compositor chegou a pintar diversos autorretratos dentro da estética expressionista). Schoenberg buscava novos meios de expressão que pudesse...

²⁰ Conforme identificado por Schoenberg, outros compositores da sua época utilizaram simultaneidades construídas pela sobreposição de intervalos de quartas, como os franceses Debussy e Paul Dukas (1865-1935) — (cf. SCHOENBERG, 2001, p. 553-554). Segundo o autor, a primeira vez que utilizou esse tipo de agregado harmônico fora no seu poema sinfônico *Pelleas und Melisande* op. 5 (1903), sem ter aparentemente tomado conhecimento das obras dos compositores franceses (cf. SCHOENBERG, 2001, p. 554). Coincidentemente, esse fora o mesmo título da ópera de Debussy *Pelléas et Mélisande* (1902), escrita um ano antes.

encadeamentos harmônicos. Nos exemplos de encadeamentos feitos por Schoenberg, as simultaneidades quartais são contextualizadas em relações tonais, onde as dissonâncias são resolvidas em repousos. Quando seis quartas justas são sobrepostas, o intervalo formado entre a altura mais grave e aguda é uma nona menor (e.g., SI3 e DO4), resultando para Schoenberg na “primeira dissonância ‘cortante’ pertencente aos acordes de quartas” (SCHOENBERG, 2001, p. 556). A resolução da dissonância tornava-se então, segundo Schoenberg, algo imprescindível: “incliná-la, por isso, a que primeiramente seja tratada a nona, resolvendo-a ou coisa que o valha” (SCHOENBERG, 2001, p. 556). A resolução tonal de harmonias atonais, ainda identificada no trabalho do compositor no início da década de 1910, será dissolvida nas suas obras posteriores. Na década de 1920, ao lado dos seus alunos Anton Webern (1883-1945) e Alban Berg (1885-1935), Schoenberg sistematizaria o atonalismo inaugurado nas suas obras anteriores, organizando o método dodecafônico.²¹

Outro compositor que teve fundamental importância para o Modernismo, criando certa dicotomia com Schoenberg (como aponta Adorno), foi Igor Stravinsky (1882-1971).²² Se Schoenberg expandiu a harmonia culminando no atonalismo,

²¹ Como veremos adiante neste trabalho, o dodecafonismo é um método composicional que dispõe a gama cromática em uma série sequencial, garantindo a diminuição (ou até anulação) de polarizações tonais (i.e., conjunto de alturas que impõe a si um foco sobre as demais).

²² A dicotomia entre Schoenberg e Stravinsky, vista por Theodor Adorno (1903-1969) em *Filosofia da nova música*, tornou-se emblemática por traçar dois caminhos distintos para as vanguardas modernistas. Por si só os títulos de cada um dos dois capítulos da *Filosofia da nova música* podem explicitar esses dois caminhos: “Schoenberg e o progresso” e “Stravinski e a restauração” (ADORNO, 2011a, p. 33, 109). Enrico Fubini, discorrendo sobre o pensamento de Adorno, expõe que Stravinsky busca representar em sua obra as condições culturais e intelectuais da vida no início do século, como uma espécie de “espelho da trágica alienação do homem no mundo moderno” (FUBINI, 2008, p. 148-149). Dessa maneira, Stravinsky assume aparentemente uma postura conivente com o sistema econômico e com o estado geral da cultura, mesmo que, por vezes, essa aparência seja mais uma ironia do que necessariamente a aceitação do próprio sistema. Por outro lado, em Schoenberg, as angústias da sociedade industrial, a repressão da classe proletária, são transportadas para a estrutura musical, na forma do atonalismo. Isso é identificado por Adorno em *Die Glückliche Hand* de Schoenberg, obra em que o compositor “observou que os sujeitos humanos e a sociedade industrial encontram-se numa relação de perene oposição e comunicam-se através da angústia” (ADORNO, 2011a, p. 43). Ao mesmo tempo em que opera uma denúncia desse sistema, as limitações que impõe a série dodecafônica

Stravinsky, ao lado de Debussy, trouxe uma nova compreensão de tempo e forma musical. Para Stravinsky, o fenômeno musical tratava-se da organização puramente abstrata do material sonoro no tempo. A música para Stravinsky não nasce de um desejo de expressão, como um instrumento de representação de algo (sentimentos, impressões, etc.), mas do manuseio dos materiais musicais e do cálculo de suas articulações (como as taxas de repetição e contraste). Esse aspecto formalista da música e do pensamento de Stravinsky mostrou-se francamente oposto ao Romantismo, visto que colocava em relevância a objetividade do fazer musical em detrimento da expressão subjetiva, fator que levou Fubini a defini-lo como um “artesão medieval que opera, ordena, *fabrica* com materiais à sua disposição [...] não de forma instrumental mas como fim em si mesmo” (FUBINI, 2008, p. 140, grifo original).

A harmonia de Stravinsky, assim como nos compositores Béla Bartók (1881-1945) e Darius Milhaud, difere substancialmente da harmonia schoenbergiana, valorizando antes um diatonismo ampliado, na forma do politonalismo, do que um cromatismo atonal. O politonalismo é configurado pela sobreposição de duas ou mais tonalidades simultâneas, cada uma respeitando seu próprio domínio harmônico (e.g., utilizando escalas e simultaneidades de uma única tonalidade) — (cf. KOSTKA, 2006, p. 105). A relação entre as tonalidades é livre, portanto, não segue as determinações impostas pela funcionalidade do sistema tonal. Esse tipo de organização harmônica mostra-se útil quando o compositor deseja utilizar literalmente melodias extraídas da música popular sem destituir-lhes o caráter diatônico. Essa

também representam os meios de produção modernos, dada a constante repetição da série (apesar de variada). Ao mesmo tempo, a série dodecafônica, com suas relações anárquicas entre as alturas, põe em cheque a ideia de estrutura de classe capitalista, propondo um tratamento igualitário das relações harmônicas (e, portanto, uma estrutura de classe mais igualitária).

utilização fora realizada por Stravinsky em diversas peças que apresentam melodias folclóricas russas, bem como Bartok com o folclore húngaro e Milhaud com melodias populares brasileiras.

Dos compositores europeus que buscaram novas soluções estéticas no início do século XX, seria Stravinsky o primeiro a influir na produção musical brasileira. Isso ocorreria, por exemplo, na obra de Villa-Lobos, possivelmente após suas visitas à Paris (1923-1930). Segundo Salles (2009, p. 39), as obras *Uirapuru* e *Amazonas*, ambas provavelmente reescritas por Villa-Lobos na França, apresentam “resíduos das influências de Wagner e Stravinsky”. Por outro lado, se for possível identificar certos traços de Schoenberg em compositores brasileiros como Luciano Gallet (1893-1931), como veremos adiante, ou até mesmo a utilização do seu tratado *Harmonia* nos cursos do INM, sua influência num meio ligado à tradição francesa não se fez presente. Isso ocorreria somente anos mais tarde, com a criação do grupo Música Viva no final dos anos 1930, como veremos no segundo capítulo deste trabalho.

Com o fim da Semana de Arte Moderna, alguns dos membros do movimento modernista tomaram diferente postura em relação à defesa de seus objetivos. Se antes as discussões giravam em torno da renovação estética e a conformação da música com os ideais do tempo, após a Semana, buscou-se dar maior relevo à função pedagógica que o artista assume dentro da sociedade. Essa mudança de posição pode ser observada, por exemplo, no tipo de meio de comunicação em que as discussões eram travadas. Passando as discussões de artigos em jornais, afeitos ao dinamismo do diário, como o *Correio paulistano* e *Jornal do comércio*, para ensaios e críticas em revistas, como *Klaxon* e *Ariel*, possibilitou-se a criação de um plano educacional mais

progressivo, menos taxativo e partidário.²³ Dessa maneira, antes do que impor as conquistas modernas ao fruidor e intérprete de música, deveria-se buscar melhorar as condições do meio artístico e social do país, ‘elevando’ homogeneamente a cultura musical, o que auxiliaria a recepção das novas tendências musicais. Para efetivar essa mudança seria necessário ao mesmo tempo assumir uma postura moderna, negando certos valores românticos, como o culto ao virtuose e ao indivíduo criador, valores prejudiciais à coletividade (cf. WISNIK, 1983, p. 102-103).

Essa problemática, resolvida em termos nacionalistas, foi fecundamente abordada por Mário de Andrade. Após o término da Semana de Arte Moderna, Mário de Andrade assumiria as discussões modernistas a respeito de música, que passaram a enfocar a utilidade prática que a música poderia exercer no meio social brasileiro. Essas discussões inicialmente tomariam espaço na revista do grupo modernista *Klaxon*, que Mário de Andrade atuou sozinho como crítico de música, e posteriormente na revista de música contemporânea *Ariel*, em que o autor participou ativamente (cf. WISNIK, 1983, p. 103). Além de publicar críticas em periódicos diários (e.g., *Diário de São Paulo*), o autor paulista escreveria ao longo das décadas de 1920 e 1930 diversos livros dedicados à problemática da música e sua relação com o corpo social brasileiro. Segundo Neves (2008, p. 59-61), isso levaria Mário de Andrade a se tornar um reconhecido teórico do nacionalismo musical desse período, influenciando a produção musical de diversos compositores ligados à essa estética.

²³ Tornou-se polêmica a discussão travada entre Menotti del Picchia (*Correio paulistano*) e Oscar Guanabara (*Jornal do comércio*) após a Semana de Arte Moderna, cada crítico defendendo impetuosamente seu ponto de vista. Utilizando linguagem agressiva e irônica, ambos rebatiam mutuamente críticas realizadas ao outro, Picchia a favor e Guanabara contra a música moderna. Nas revistas *Klaxon* (1922-1923) e *Ariel* (1923-1924), por outro lado, os artigos sobre música assumem caráter menos agressivo e mais educativo, não tendo por finalidade gerar polêmicas, mas educar o indivíduo para a nova música (cf. WISNIK, 1983, p. 83-87, 101-102).

(II) Mário de Andrade: um projeto para a música nacional

Da vasta obra de Mário de Andrade, que incluí livros de poesia, contos, ensaios, críticas literárias, boa parte é dedicada à música. Além de escrever sobre estética e história da música, foi um dos primeiros pesquisadores do folclore musical brasileiro, aspecto que auxiliou na fundamentação de suas discussões sobre o Nacionalismo. Mário de Andrade também foi uma das pessoas que contribuiu para a reforma da pedagogia musical brasileira nos anos 1930. Ao lado de Luciano Gallet, reestruturou o Instituto Nacional de Música (elevando-o à categoria de universidade). Também participou da criação do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo em 1935. Além disso, foi professor no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, instituição em que ocupou a cadeira de História da Música até o fim de sua vida.

Na década de 1920, ao lado de sua produção literária, Mário de Andrade passou a escrever seus primeiros textos dedicados à música. Em 1922, participou como crítico musical da revista *Klaxon*, e no ano seguinte, da revista *Ariel*. As críticas publicadas por Mário de Andrade nessa época demonstram sua preocupação com a situação do músico e sua função social no Brasil (cf. WISNIK, 1983, p. 107). No texto “Pianolatria”, publicado na revista *Klaxon* (15 maio 1922), Mário de Andrade analisa a qualidade do ensino de música e o nível técnico dos intérpretes e grupos de câmara formados em São Paulo, evidenciando a discrepância existente entre o piano e os demais instrumentos (ANDRADE, M., 1922, p. 8).

Se por um lado a ‘escola’ de piano formaria músicos como Guiomar Novaes, que havia estudado em São Paulo com o notável pianista Luigi Chiaffarelli

(1853-1923), os outros instrumentos, por outro lado, não tinham “o que poderia se chamar a tradição do instrumento” (ANDRADE, M., 1922, p. 8). Segundo essa perspectiva, dever-se-ia criar um ensino que formasse alunos dentro de uma tradição, assim como a já existente escola pianística de Chiaffarelli, aumentando a qualidade geral da formação dos músicos paulistas. Se o piano representa a figura do indivíduo, sendo comumente utilizado sozinho em recitais, os demais instrumentos, por apresentarem amplo repertório camerístico e sinfônico, evidenciam a coletividade do fazer musical. Dessa maneira, valorizar os outros instrumentos em detrimento do piano seria, conseqüentemente, valorizar a coletividade em detrimento do indivíduo.

Fora as críticas publicadas nas revistas *Klaxon* e *Ariel*, Mário de Andrade trabalhou na década de 1920 em uma *Introdução à estética musical*. O autor escreveu os primeiros capítulos desse trabalho em decorrência de aulas de estética dadas no Conservatório de São Paulo. Entretanto, o trabalho foi interrompido em razão da extinção desse curso. Iniciado em 1925 e retomado novamente em 1938, este livro só seria publicado (com seis dos dez capítulos pensados por Mário de Andrade) em 1995, por intermédio da musicóloga Flávia Toni. O primeiro livro sobre música efetivamente publicado por Mário de Andrade, e talvez o mais influente da obra do autor, foi o *Ensaio sobre a música brasileira* (1928).

O *Ensaio sobre a música brasileira* oferece síntese de diversos aspectos defendidos por Mário de Andrade em relação à música brasileira, especialmente no que se refere à sua relação com a sociedade e cultura popular. Nessa obra, Mário de Andrade aponta aos compositores brasileiros de música erudita possíveis caminhos composicionais, aparentemente justificando-os em um argumento histórico de um

suposto desenvolvimento da música brasileira.²⁴ Após definir o que é “música brasileira”, na primeira seção do livro (p. 13-20), Mário de Andrade analisa alguns elementos da música popular brasileira, recomendando seu aproveitamento na composição erudita.²⁵ O autor também observa aspectos da música (ritmo, melodia, polifonia, instrumentação, forma), dividindo-os em seções na primeira parte do livro. Para cada aspecto, Mário de Andrade fornece recomendações sobre como ‘nacionaliza-lo’ (e.g., propõe para o aspecto ‘forma’ a forma de suíte, utilizando como base danças do populário brasileiro). Na segunda parte do livro (p. 75-149), Mário de Andrade ainda apresenta a transcrição de diversas melodias populares, recolhidas pelo autor em zonas rurais do Brasil, possivelmente como material para utilização dos compositores.

Segundo Arnaldo Contier (2004, p. 2), Mário de Andrade empreendeu um “programa doutrinário-pedagógico sobre o discurso da música brasileira [que] foi defendido, com veemência, no Ensaio publicado em 1928”. Esse programa, que poderia ser considerado um grande projeto nacionalista, foi construído e exposto em diversos trabalhos publicados por Mário de Andrade ao longo de sua vida, como *Música, doce música* (1933), *Evolução social da música no Brasil* (1939), *Pequena história da música* (1942), *O banquete* (1943-1945), fora diversos artigos publicados

²⁴ Um dos trechos que Mário de Andrade aponta com clareza a necessidade histórica do Nacionalismo, segundo seu ponto de vista, consta no final do primeiro tópico (p. 13-20) do *Ensaio*, quando afirma: “o critério histórico atual da Música Brasileira é o da manifestação musical que sendo feita por brasileiro ou individuo nacionalizado [sic], reflete as características musicais da raça” (ANDRADE, M., 1972, p. 20). O autor assume a necessidade de produzir uma arte que reflita as características étnicas, ligando a ideia de ‘raça’ com ‘arte’, vista por ele como uma espécie de imperativo histórico, como uma necessidade ligada ao tempo.

²⁵ Na seção “música popular e música artística” (p. 20-29), após analisar caracteres recorrentes de algumas manifestações musicais populares, Mário de Andrade (1972, p. 24) afirma que “é com a observação inteligente do popular e aproveitamento dele que a música artística se desenvolverá”. Aqui se faz presente a concepção de ‘alta’ e ‘baixa’ cultura, marca do Nacionalismo musical europeu do século XIX, na qual a arte erudita (‘alta’) deve utilizar-se da popular (‘baixa’), considerando-as até certo ponto como essencialmente díspares, conforme identificado por Duprat e Volpe (DUPRAT et al., 2009, p. 581).

em periódicos (e.g., *Diário de São Paulo*, *Diário nacional*, entre outros).²⁶ Mário de Andrade busca nesses textos não só influenciar a estética composicional de alguns compositores, mas modificar toda a atuação do músico na sociedade brasileira pela via educacional. Isso é identificado, por exemplo, no livro *Pequena história da música* (sendo uma história concisa da música ocidental, a obra adequa-se numa finalidade pedagógica).

O projeto nacionalista defendido por Mário de Andrade tinha entre seus objetivos conformar a música erudita brasileira com a realidade social do Brasil, buscando para isso a assimilação do folclore na produção artística. Sendo o artista criador um ser essencialmente social, especificamente o músico pela coletividade do processo interpretativo musical, sua obra de arte reflete, além de questões estéticas pessoais, a classe para a qual é inserida na sociedade. Se a música erudita brasileira supostamente representava as ideias de uma determinada classe elitista, deveria agora voltar-se para a classe proletária (ou ‘massa popular’, como definida por Andrade), conciliando-a indiscriminadamente à arte da primeira. O compositor poderia buscar abranger diversas classes através de uma mudança no ato composicional, abrindo mão de elucubrações estéticas individuais e adotando uma linguagem musical mais ‘democrática’. A postura defendida pelo Nacionalismo de Mário de Andrade não é, portanto, necessariamente estética, mas política. Mário de Andrade (1963a, p. 364) afirma com clareza sua postura ao dizer não só o Nacionalismo ser uma tendência estética, mas “também e mais efetivamente uma tendência para diminuir anti-capitalistamente, a distância social hoje tão absurdamente exagerada, entre a arte erudita e as massas populares”.

²⁶ *O banquete* era uma série de textos literários que estavam sendo publicados por Mário de Andrade no jornal *Folha da manhã* desde 1943, porém, com a morte do autor (1945), a obra ficou incompleta.

Para ilustrar a finalidade social que o artista deveria dar a sua obra, Mário de Andrade utilizou-se de um conceito que chamou de ‘Primitivismo’. Partindo do ponto de que as manifestações artísticas socialmente ‘primitivas’ tem função coletivizadora, Andrade diz que para “conformar a produção humana do país com a realidade nacional [...] justifica-se o conceito de Primitivismo aplicado às orientações de agora” (ANDRADE, M., 1972, p. 18). As obras de arte que Andrade classifica como socialmente ‘primitivas’ são aquelas que apresentam vital função na execução de ritos sociais como, por exemplo, a música que fora utilizada na catequese dos índios durante o período Colonial.²⁷ Ao transportar o coeficiente funcional que as artes supostamente ‘primitivas’ têm dentro de sua cultura para a arte erudita brasileira, descartam-se as possíveis divergências entre as estruturas sociais de cada povo. Com isso, os diversos aspectos culturais que geram essas manifestações artísticas são desprezados, levando a uma apropriação cega de características específicas, tais como a utilidade coletivizadora, com a exclusão das demais. Mário de Andrade afirma ainda que “toda arte exclusivamente artística e desinteressada não tem cabimento numa fase primitiva, fase de construção” (ANDRADE, M., 1972, p. 18). Essa fase de construção buscava a formação de uma arte Nacional e exigia que as forças criativas do compositor fossem despendidas para essa finalidade, reduzindo conseqüentemente sua dimensão artística individual.

²⁷ Diversos textos escritos por Mário de Andrade enfocam as artes tidas por ele como ‘primitivas’ como essencialmente sociais. No livro *Introdução à estética musical*, Andrade (1995, p. 25) identifica nas manifestações artísticas dos povos Antigos a mistura de conceitos Morais e Estéticos, já que “a Arte primitiva foi interessada [...] porque o homem não podia dissociar conscientemente os prazeres de interesse imediato dos de interesse mediato, enfim: separar o Belo do Bom, do útil”. Em *Aspectos da música brasileira*, Andrade (1991, p. 15) aponta a característica social das religiões dos povos indígenas do Brasil, pois qualquer “forma com que a mentalidade primitiva imagine as forças sobrenaturais, essa crença comum, se torna ‘religião’, no sentido social de ‘religare’, porque funciona como elemento de fusão defensiva e protetora da coletividade”.

O engajamento do artista com a sociedade fundamentava-se na criação de uma arte acessível ao povo, que assumisse a função de unificação da sociedade. Uma obra de arte que espelhasse a visão individualizada do artista perante a realidade, erigida sobre concepções estéticas que valorizassem a técnica pessoal, não teria utilidade para a unificação de uma arte Nacional. Para a fixação de uma arte Nacional dever-se-ia partir não da técnica artística pessoal, sujeita a diferenças, mas de uma técnica ‘artesanal’. Mário de Andrade observa, em *O artista e o artesão* (1938), a impessoalidade técnica adotada pelos artesãos das culturas egípcias e gregas.²⁸ Nessas culturas a técnica partia exclusivamente da relação do artesão com a maneira tradicional de manipular o material artístico. Apesar de pequenas diferenças de fatura entre os artesãos, a repetição do mesmo processo técnico produzia uma obra de arte uniforme, que servia principalmente a uma finalidade prática (e.g., ritos religiosos, utensílios domésticos, etc.). Nesse sentido, a beleza estética surgia mais como decorrência do que como objetivo principal da criação.²⁹

Por outro lado, a técnica que surge da visão pessoal do artista sobre o material artístico sujeita-se muito menos à uniformização, sendo que deve considerar as diversas variáveis da sensibilidade de cada indivíduo. Obedecendo a outros paradigmas que não o da utilidade imediatista, a técnica individual garante uma abertura interpretativa mais abrangente do que o artesanato (i.e., gera um elevado número de significados para o criador e fruidor de arte). Não calcando seu trabalho em

²⁸ Na concepção de Mário de Andrade, técnica é o processo (ou os processos) do qual o artista se utiliza para relacionar-se com o material que será a obra de arte, colocando-o em movimento e articulando-o com outros materiais. Se por um lado o artista cria técnicas específicas para lidar com o material, ao mesmo tempo, o material impõe certas limitações para sua manipulação. A técnica artesanal é nesse sentido o conhecimento das limitações e características próprias do material dados pela tradição (cf. ANDRADE, M., 1963b, p. 11-33).

²⁹ Um exemplo dessa imposição da função prática sobre a estética é notada nas esculturas egípcias. Servindo como receptáculo do espírito para a eternidade, as esculturas eram feitas de maneira mais simples possível para resistir à erosão natural (cf. ANDRADE, M., 1963b, p. 20-21).

fórmulas dadas estritamente pela tradição, o artista pode criar livres associações ao relacionar-se com o material artístico. Mário de Andrade (1963b, p. 47) acusa na música Romântica a valorização desse aspecto da técnica, vista por ele como “uma expressão de classe”. A pluralidade estilística propiciada pela técnica individual impossibilitava a criação de uma arte nacionalista, planejada de maneira que excluísse as diferenças técnicas entre os artistas. Desta maneira, somente seria possível atingir a igualdade entre as diversas classes sociais sacrificando-se o próprio conceito de ‘indivíduo’.

Mário de Andrade não desejava, contudo, total prioridade do elemento social sobre o estético, mas o equilíbrio de ambos. O desequilíbrio desses elementos foi um problema por ele apontado nas restrições estéticas impostas aos artistas pelos regimes autoritários da Rússia e Alemanha no início do séc. XX.³⁰ Antes do que propor a completa restrição da capacidade criativa do indivíduo, Mário de Andrade propunha criticamente a aproximação do artista com a parte majoritária da sociedade. O artista deveria primordialmente intervir na sociedade, buscando para isso um pensamento estético que valorizasse a relação do objeto de arte com o povo.

Para conformar a arte erudita com a sociedade, o compositor deveria buscar na música do povo, ou seja, na música popular, elementos para utilizar na sua criação individual. Mário de Andrade (1972, p. 16) afirma que a arte nacional “já está feita na inconsciência do povo”, e que o artista “tem só que dar pros elementos já existentes

³⁰ Apontando as ditaduras soviéticas e nazistas do final da década de 1930, Mário de Andrade critica a função militarizante e armamentista que a arte havia assumido nesses regimes por imposição dos seus governos autoritários. As artes na Rússia e Alemanha não mais derivavam “de um justo equilíbrio entre arte e o social, entre o artista e a sociedade”, mas derivavam “só da necessidade de se defender” (ANDRADE, 1963b, p. 30). Reprimindo suas preocupações estéticas individuais o artista tinha somente por objetivo unificar a sociedade para a guerra. O artista, deixando de lado suas pesquisas sobre a relação da subjetividade individual com o material artístico, visa um fim predeterminado para a obra de arte, estreitando a capacidade de criação pessoal e conseqüentemente diminuindo o enriquecimento artístico da própria sociedade, esta que servia nesse momento como força bélica.

uma transposição erudita”. A ‘inconsciência do povo’, na concepção de Mário de Andrade, é o resultado de uma gradual transformação que fixou determinadas constâncias na cultura popular. Essa transformação ocorreu como fruto da amálgama das características culturais pertencentes às diversas etnias que constituem o povo brasileiro, segundo Andrade, predominantemente os portugueses, africanos, espanhóis, e em menor medida os povos indígenas situados na região do Brasil. O processo de transformação dessas culturas isoladas em cultura brasileira supostamente só durante o século XIX, visto que a música popular dos três primeiros séculos da Colônia não apresentava suficiente ‘miscigenação’ (cf. ANDRADE, M., 1967, p. 180).

Nessa perspectiva, a cultura é vista como reflexo de uma ‘raça’ e pode, assim como ocorre biologicamente entre diferentes etnias humanas, sofrer miscigenações. A relação entre etnia e cultura é pautada por Mário de Andrade logo no primeiro parágrafo do *Ensaio sobre a música brasileira* (ANDRADE, M., 1972, p. 13). Segundo o autor, a música erudita não representava a cultura étnica do brasileiro moderno, resultado das miscigenações ocorridas no século XIX. Se durante a Monarquia (1822-1889) o brasileiro ainda não havia sofrido suficiente miscigenação racial, expressando assim uma arte proveniente de sua cultura original (e.g., africana, indígena e portuguesa), no século XX, com o processo de miscigenação intensificado, não mais seria possível reproduzir a arte feita anteriormente, ainda ligada às raças ‘puras’. O compositor brasileiro do século XX, diferente do brasileiro da Monarquia, deveria buscar uma arte congruente com o aspecto racial do Brasil moderno, encontrada na cultura popular.

Até ha pouco a música artística brasileira viveu divorciada da nossa entidade racial. Isso tinha mesmo que suceder. A nação brasileira é anterior á nossa raça. A propria música popular da Monarquia não apresenta uma fusão satisfatoria. Os elementos que a vinham

formando se lembravam das *bandas de alem*, muito puros ainda. Eram portugueses e africanos. Inda não eram brasileiros não. Si numa ou noutra peça folclórica dos meados do século passado já se delineiam os caracteres da música brasileira, é mesmo só com os derradeiros tempos do Império que eles principiam abundando. (ANDRADE, 1972, p. 13)

A concepção andradiana de cultura popular como decorrência de uma ‘miscigenação’ racial reflete as teorias de Sílvio Romero (1851-1914) sobre a formação do ‘caráter brasileiro’, formuladas em pleno século XIX como oposição ao indianismo da literatura Romântica.³¹ Romero considerava que da miscigenação das diversas etnias que formam o povo brasileiro nasceu um novo ‘tipo histórico’, com características psicológicas específicas e uma percepção sentimental original (cf. DUPRAT et al., 2009, p. 578). O novo tipo histórico cultivava, na ‘inconsciência’, as características que constituem o povo brasileiro, traduzindo na arte popular esses caracteres únicos. Buscando nas tradições populares a ‘identidade brasileira’ definida por Romero, Mário de Andrade traz para o campo da música pesquisas sobre folclore que não haviam sido feitas até então (cf. DUPRAT et al., 2009, p. 579). Além de atualizar as pesquisas musicais sobre folclore, algo já feito nas demais artes durante o século XIX, Mário de Andrade contextualizou as ideias de Romero aos recursos técnicos do Modernismo.

Apesar de ser um dos principais recursos composicionais apontados por Mário de Andrade, o uso do folclore na música erudita não deveria, no entanto, tornar-se exclusivista. A utilização restritiva de elementos considerados característicos da música popular brasileira (e.g., síncope do maxixe), segundo o autor, “caí num exotismo *que é exótico até pra nós*” (ANDRADE, M., 1972, p. 27, grifo original). O

³¹ Sílvio Romero realizou diversas críticas ao indianismo na literatura Romântica brasileira, propondo uma abordagem mais objetiva em relação aos estudos de etnologia. Segundo o autor, a visão Romântica do índio impossibilitava uma pesquisa séria sobre a constituição étnica do povo brasileiro ofuscando, por exemplo, a importante contribuição afro-brasileira. Partindo dessa crítica, propôs a busca da ‘identidade brasileira’ por meio de pesquisas científicas sobre folclore (cf. DUPRAT et al., 2009, p. 578).

exotismo superficial, ao apresentar somente as características mais aparentes da música popular (e.g., melodias inalteradas recolhidas do folclore, células rítmicas reiteradas, etc.), tende a enfraquecer o discurso musical restringindo-o à representação quase documental da manifestação cultural folclórica. Excluem-se recursos composicionais que, muitas vezes alheios à prática popular (e.g., politonalismo, atonalismo, métrica variável, polimetria, etc.), poderiam ser aplicadas ao mesmo material musical. Antes do que a repulsão, Mário de Andrade propõe uma postura antropofágica frente à cultura não brasileira, incentivando também a pesquisa estética por parte dos compositores brasileiros.³²

Está claro que o artistas deve selecionar a documentação que vai lhe servir de estudo ou de base. Mas por outro lado não deve cair num exclusivismo reacionario que é pelo menos inútil. A reação contra o que é estrangeiro deve ser feita espertalhonamente pela deformação e adaptação dele. Não pela repulsa. (ANDRADE, 1972, p. 26)

Será exatamente como utilizar o elemento ‘estrangeiro’ que determinará o caráter nacionalista de uma obra ou não. Segundo Mário de Andrade, dentro da tricotomia étnica do povo brasileiro (índio, português e negro), a presença do português foi fundamental para a formação cultural do Brasil, o que cria um profundo laço entre a musicalidade brasileira e a europeia (cf. ANDRADE, 1972, p. 28). Considerando esse laço, portanto, justificaria-se a aplicação de recursos composicionais europeus em materiais folclóricos brasileiros. No entanto, essa

³² A postura antropofágica refere-se às ideias expostas no *Manifesto antropófago*, publicado no primeiro número da *Revista de antropofagia* (1928-1929). O *Manifesto antropófago* propunha um aproveitamento mais crítico das culturas importadas dos demais países do mundo para o Brasil, especialmente das nações europeias (na época as mais influentes). Essa postura crítica agia de maneira semelhante ao ritual de antropofagia praticada pelos povos indígenas brasileiros. Deglutindo um inimigo aprisionado na guerra, a tribo indígena absorveria suas virtudes, da mesma maneira que ‘deglutindo’ a cultura importada de outro país, a cultura brasileira absorveria somente suas virtudes, incorporando-a ao conjunto de características do ‘devorador’ (ligado antes à cultura brasileira do que estrangeira). A metáfora antropofágica evidencia uma subversão da lógica do colonizado submisso aos modelos culturais importadas da Europa. Mário de Andrade (1972, p. 26), alinhado com as propostas antropofágicas, pondera que “a reação contra o que é estrangeiro deve ser feita espertalhonamente pela deformação e adaptação dele”. A ‘deformação e adaptação’ pressupõe uma modificação dos modelos importados e sua contextualização na estética nacionalista, utilizando-os como ferramenta de expressão do Nacional e não como finalidade em si mesmo.

aplicação deve ser realizada “espertalhonamente”, de maneira que não destituísse do material popular suas características brasileiras (ANDRADE, M., 1972, p. 26). Isso não exclui, inclusive, o uso de técnicas Modernistas desenvolvidas por compositores como Stravinsky. Mário de Andrade (1963a, p. 297), ao afirmar que “é possível não esquecer a pluritonalidade nem a lição de Stravinsky dentro de um *rhythmo de candomblé*”, exemplifica o tipo de uso que propunha em relação às técnicas europeias. Contextualizadas no ritmo brasileiro do *candomblé*, a riqueza rítmica e harmônica stravinskiana poderia, por um lado, expressar o ideal Modernista e, por outro lado, manter a referência nacionalista.

Antes do que pretender extinguir a música europeia do Brasil, Mário de Andrade interessava-se em atenuar sua influência sobre as novas gerações de compositores brasileiros, sem negar validades ou presença desse repertório no meio musical do país, mas negando seu uso exclusivo como modelo a compositores brasileiros. O autor declara que o compositor brasileiro, “incorporando-se [à] escola italiana ou francesa[,] será apenas mais um na fornada” (ANDRADE, M., 1927, p. 19). A referência às escolas italiana e francesa é uma crítica não apenas à música Romântica de fins do século XIX, mas principalmente às tendências brasileiras (do início do século XX) que utilizavam esse Romantismo tardio (ou mesmo manifestações anteriores) como único modelo necessário. Segundo esse conceito, o artista deveria (como critério) conformar sua arte à realidade social do Brasil, portanto opondo-se à criação livre de caráter meramente especulativo, que Mário de Andrade (1972, p. 18) criticava como “arte desinteressada”. Mário de Andrade associa essa “arte desinteressada” às correntes estéticas europeias, que considerava perniciosas ao seu projeto nacionalista.

Todo artista brasileiro que no momento atual fizer arte brasileira é um ser eficiente com valor humano. O que fizer arte internacional ou estrangeira, si não for genio, é um inutil, um nulo. E é uma reverendissima bêsta. (ANDRADE, M., 1972, p. 19)

O discurso nacionalista inseriu-se no contexto cultural brasileiro dos anos 1920, chocando-se com o gosto musical das elites da Primeira República. Formada pela burguesia cosmopolita do início do século, essas elites valorizavam um repertório de concerto circunscrito aos compositores europeus do século XVIII e XIX. Ao favorecer esse repertório, além de se oporem ao nacionalismo musical, também recusam as inovações estéticas inauguradas com o Modernismo. Segundo o historiador Arnaldo Contier, as elites repudiavam “contundentemente as linguagens das vanguardas musicais européias surgidas a partir dos fins do século XIX” (2004, p. 3-4).³³ A recepção dessas tendências Modernistas, que traziam consigo elementos divergentes da produção musical do século XIX, chocavam-se com os interesses das elites brasileiras em preservar a estética clássica-romântica. Esse foi um dos motivos para o Modernismo nacionalista, tal como defendido por Mário de Andrade, ter assumido postura contrária aos predominantes gostos musicais valorizados pela alta sociedade dessa época (cf. CONTIER, 2004, p. 3-4).

As elites burguesas e intelectuais das duas primeiras décadas do século XX, impulsionadas pelos ideais de ‘civilização’ e ‘progresso’, buscaram anular o ‘atraso’ do Brasil, empreendendo diversas medidas socioculturais e projetos de urbanização.³⁴

Algumas dessas medidas socioculturais, operadas no Rio de Janeiro, pretendiam

³³ Contier quando se refere às vanguardas europeias aponta as tendências “tais como o Expressionismo alemão (Arnold Schoenberg), o Futurismo italiano (Luigi Russolo, Balila Pratella) ou as obras consideradas mais radicais esteticamente de um Erik Satie” (CONTIER, 2004, p. 4).

³⁴ Os ideais de ‘civilização’ e ‘progresso’ do começo do século XX no Brasil podem, como apontado por Contier, relacionar-se com as bases do Positivismo tal como encontrado no filósofo francês Auguste Comte (1798-1857). O historiador aponta esta relação ao falar sobre a elite cafeeira paulista e suas medidas culturais. Para Contier (2004, p. 7), essa elite “inspirou-se nos modelos culturais e artísticos da burguesia ilustrada francesa, como o positivismo de Auguste Comte”. Tais ideais podem ter sido responsáveis, ou mesmo decorrentes, da atuação mais intensa do Brasil no contexto econômico internacional, motivada pelo crescimento da exportação de produtos agrícolas.

mascarar a influência negra na cultura brasileira, que para alguns simbolizava a antiga escravidão, índice de ‘atraso’ para a suposta nova ‘civilização’. Para isso, houve a repressão do maxixe e dos cordões carnavalescos, manifestações ligadas à cultura de influência negra. Paralelamente, passou-se a valorizar a cultura francesa entre as elites cariocas e paulistas. Como aponta Contier (2004, p. 8), elas assimilavam a *Belle Époque* francesa, elegendo a “França como o berço da Civilização e da Cultura”.³⁵ Isso também se refletiu em algumas reformas urbanísticas feitas no Rio de Janeiro, inspiradas principalmente no modelo arquitetônico francês, como a abertura da Avenida Central (1904) e a construção do Teatro Municipal (1909) — (cf. CONTIER, 2004, p. 5-7).

A ideia de ‘civilização’ das duas primeiras décadas do século XX foi apresentada por Mário de Andrade como um reflexo de avanço e plenitude social (portanto, com conotação Positivista), amplamente defendidos pelas elites brasileiras da época. Neste sentido, o autor paulista comenta que a Europa, já “completada e organizada”, busca alívios a seus próprios excessos ao valorizar “elementos estranhos pra se libertar de si mesma” (ANDRADE, 1972, p. 14-15) De maneira estratégica, Andrade apropria-se do argumento Positivista de avanço e plenitude, utilizado pelas elites da primeira República, utilizando-o como necessidade para a valorização da cultura nacional. Produzindo arte nacionalista, o artista poderia elevar a sociedade brasileira, equiparando-a à civilização europeia. Apesar de se opor à dominação de conceitos culturais europeus (e.g., posicionamentos estéticos ou mesmo étnicos), não há oposição ao uso de bens culturais europeus (e.g., obras artísticas ou mesmo

³⁵ Contier (2004, p. 3) categoriza a alta burguesia carioca e paulista do início do século como sendo as “elites da *Belle Époque*”, provavelmente para descrever uma valorização por parte dessa elite da arte e cultura francesas do final do século XIX. Isso é explicitado quando o autor fala da “conjuntura brasileira dos anos 1920, fortemente marcada pela permanência do gosto musical das elites da *Belle Époque*, calcado no repertório clássico-romântico” (CONTIER, 2004, p. 3).

metodologias). Desta maneira, Mário de Andrade demonstra uma visão (corrente à sua época, e dificilmente evitável no Brasil) de uma Europa que serve como referência, ou mesmo como modelo de civilização ideal. Por outro lado, fica também evidente que as menções e comparações com a Europa (seus conceitos e bens) são necessárias, a fim de criar um lugar-comum de discussão com a sociedade da época (dominada pela valorização da Europa). Mário de Andrade (1972, p. 15) comenta que “a gente não tem grandeza social nenhuma que nos imponha ao Velho Mundo”, sugerindo que o atrelamento social das elites à Europa não são compartilhadas pela maioria da sociedade. Portanto, qualquer esforço em valorizar produções brasileiras (de conceitos ou bens) não procurem reproduzir nem supostas grandezas e valores não locais, nem procurem incorporar vícios e dificuldades, ou curiosidades e entretenimentos próprios do estrangeiro civilizado.

A necessidade de produzir uma arte Nacionalista é vista por Mário de Andrade como um imperativo histórico, decorrente das tendências de sua época. O autor vê uma linha evolutiva partindo dos compositores brasileiros do século XIX até os do século XX, que segundo sua visão, caminha cada vez mais para o estabelecimento de uma identidade nacional. Essa “nacionalidade evolutiva e livre”, tomada por Andrade como “critério legítimo de música nacional”, permite classificar a produção artística dos compositores do século XIX nascidos no Brasil — e.g., José Maurício, Carlos Gomes, Alexandre Levy, Leopoldo Miguez — como “Música Brasileira”, mesmo estes apresentando em sua música características europeias ou cosmopolitas (ANDRADE, 1972, p. 16, 17). Porém, esse ‘critério’ genérico só se aplicava aos compositores anteriores ao Nacionalismo, o que servia para justificar uma aparente linha evolutiva, enquanto o critério atual deveria ser o de nacionalização da música.

Segundo Mário de Andrade (1972, p. 20), isso é necessário “porquê as tendências históricas é que dão a forma que as ideias normativas revestem”.

A circunstância histórica que impõe o Nacionalismo como critério da música brasileira é compreendida por Mário de Andrade como apenas uma das fases do desenvolvimento da música no Brasil, portanto superável. Mário de Andrade conclui isso, conforme demonstra no primeiro capítulo no artigo *Evolução social da música no Brasil* (1939), ao observar a história da música brasileira. Dividindo-a em três fases distintas, sempre do ponto de vista da sua relação com a sociedade, sugere que na música brasileira veio “primeiro Deus, em seguida o amor e finalmente a nacionalidade” (ANDRADE, M., 1991, p. 11).³⁶ Essas fases correspondem respectivamente aos períodos da música Colonial (restrita ao âmbito sacro), da música do Imperial (profana e burguesa, ligada à nova aristocracia do Império), e da música feita após a Segunda República (decorrente das consequências da Primeira Grande Guerra como, por exemplo, o Modernismo e o Nacionalismo). A fase Nacionalista, apesar de considerada como passageira, mostra-se necessária para sua própria transcendência.

José Maria Neves aponta três fases do Nacionalismo em Mário de Andrade: tese nacional, consciência nacional e inconsciência nacional (cf. NEVES, 2008, p. 70). Não especificadas claramente por Neves, poder-se-ia considerar as duas primeiras

³⁶ Mário de Andrade justifica sua análise histórica que, baseando-se na relação da música com a sociedade, exclui a possibilidade de desenvolvimentos unicamente individuais, característica por ele vista nas demais artes como a escultura, pintura, arquitetura, poesia e prosa. Segundo Andrade, se nas demais artes a técnica e os materiais podem ser importados individualmente pelos artistas, na música é necessário um desenvolvimento coletivo para ocorrerem mudanças técnicas, assim como nas artes dramáticas. Um exemplo disso verifica-se nas obras musicais escritas em uma determinada época e lugar e sua relação com a capacidade instrumental e vocal dos seus intérpretes, algo também relacionável com o contingente instrumental utilizado na composição. Nesse sentido, Mário de Andrade (1991, p. 14) diz a música, “exigindo a coletividade pra se realizar, quer com a coletividade dos intérpretes, quer com a coletividade dos ouvintes, está muito mais, e imediatamente, sujeita às condições da coletividade”.

fases como a pesquisa do folclore e sua conseqüente assimilação na música artística. A tese nacional consistiria no processo de colheita documental, onde o compositor ou folclorista pesquisa e documenta as manifestações culturais rurais por meio de transcrições em partituras, textos descritivos, e gravação “por meios mecânicos, disco e filme” (ANDRADE, 1991, p. 118). Após o recolhimento de melodias provenientes do populário, busca-se a fixação desses caracteres folclóricos na música erudita, harmonizando-as ou utilizando-as como material para novas composições. Mais próximo da pesquisa do que da criação, o compositor nessa segunda fase “não é um ser livre, ainda não é um ser ‘estético’, esquecido em consciência de seus deveres e obrigações” (ANDRADE, M., 1991, p. 26). Superadas as duas primeiras fases, o compositor brasileiro não mais teria a necessidade de afirmar sua nacionalidade, pois esta estaria incorporada intrinsecamente à sua linguagem musical. A última fase permite então a criação de uma música Nacional, sem a permanência do elemento Nacionalista.

É certo que esta Fase Nacionalista não será a última da evolução social da nossa música. Nós ainda estamos percorrendo um período voluntarioso, conscientemente pesquisador. Mais pesquisador que criador. [...] se está agora na fase nacionalista pela aquisição de uma consciência de si mesma: ela terá que se elevar ainda um dia à fase que chamarei de Cultural, livremente estética, e sempre se entendendo que não pode haver cultura que não reflita as realidades profundas da terra em que se realiza. E então a nossa música será, não mais nacionalista, mas simplesmente nacional. (ANDRADE, 1991, p. 25-26)

As orientações Nacionalistas traçadas por Mário de Andrade seriam especialmente influentes, a partir do final da década de 1920, em dois compositores paulistas: Francisco Mignone (1897-1986) e Mozart Camargo Guarnieri (1907-1993) — (cf. AZEVEDO, 1956, p. 274). Mário de Andrade aparentemente influenciou Francisco Mignone a partir de uma crítica à ópera *O inocente* (1927) do compositor paulista, estreada em 1928 no Rio de Janeiro. Mignone nessa época estudava composição na Europa (1920-1929), e visitava o Brasil para assistir à estreia de sua

ópera. Em sua crítica, Mário de Andrade evidencia a ausência de elementos Nacionalistas em *O inocente*, obra que reflete características da ópera italiana. Essa influência possivelmente resulta de estudos realizados por Mignone em Milão com Vincenzo Ferroni (1858-1934), além de sua formação no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo.³⁷ No entanto, antes de 1917, Mignone havia composto peças com caráter popular, assinadas com o pseudônimo de Chico Bororó.³⁸ Mignone entrou em contato com Mário de Andrade desde ao menos 1917, ano em que, ao lado do teórico paulista, formou-se no curso de piano do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. A respeito disso, Mignone afirma que teve “por companheiros de láureas: Mário de Andrade” (*apud* KIEFER, 1983, p. 10). Referências ao Nacionalismo seriam manifestadas na estética do compositor após obras como a *Primeira fantasia brasileira* (1929), escrita na época em que Mignone havia reestabelecido contato com Mário de Andrade (cf. AZEVEDO, 1956, p. 303).

Mais fecundo seria o encontro de Mário de Andrade com o compositor Camargo Guarnieri, ocorrido em março de 1928. Guarnieri apresentou ao autor paulista três peças para piano datadas desse mesmo ano: *Canção sertaneja*, *Dança brasileira*, e *Sonatina* n. 1. Essas obras, que utilizavam temas melódicos derivados da música popular e títulos em português, distinguiam-se das demais produções musicais de

³⁷ Mignone esteve envolvido com a cultura italiana desde sua infância. Francisco Mignone era filho de Alferio Mignone, flautista italiano nascido em Salerno que mudou-se para São Paulo. Nessa cidade, lecionou flauta no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, onde ingressou em 1913. Além de ter entrado em contato com a música italiana no meio familiar, Francisco Mignone também estudou na instituição em que seu pai lecionava, nessa época marcadamente influenciada pela arte italiana (cf. AZEVEDO, 1956, p. 293-295).

³⁸ Mignone atuou como flautista em pequenas orquestras paulistanas chegando, inclusive, a participar como segundo flautista em temporadas de óperas e operetas. Segundo Bruno Kiefer, esse instrumento, ligado à prática do Choro, exerceria importante função na aproximação de Mignone da música popular urbana. Suas primeiras composições (ca. 1907-1917) seriam compostas exatamente dentro de estilos ligados ao Choro, tais como Maxixe, Valsa e Tango. Em 1912, aos 15 anos, Mignone ganharia o segundo lugar em um concurso de música popular com a valsa *Manon* e o tango *Não se impressione* (cf. KIEFER, 1983, p. 11-12).

compositores paulistas, influenciadas pelo italianismo. Isso provavelmente interessou a Mário de Andrade, que viu em Guarnieri, além de uma orientação estética claramente Nacionalista, apuro técnica no tratamento composicional. Ao contrário de Mignone, o contato de Mário de Andrade com Guarnieri ocorreu logo no início da carreira do compositor, que em 1922 havia se mudado de Tietê (SP) para a cidade de São Paulo.³⁹ Segundo Guarnieri, seu encontro com Mário de Andrade foi fundamental para sua formação tanto musical, apresentando-lhe obras do repertório moderno, quanto intelectual, já que o compositor não havia finalizado seus estudos escolares. Buscando orientar Guarnieri, Mário de Andrade criou um plano de estudos para o compositor, disponibilizando para isso sua biblioteca pessoal (cf. SILVA, 2001, p. 40).

Além da influência na estética individual de Guarnieri, o pensamento de Mário de Andrade foi propagado no trabalho pedagógico do compositor paulista. Em suas aulas de composição, como exercício, Guarnieri exigia aos seus alunos a utilização de temas populares em formas Clássicas, como a Invenção a duas e três vozes e o Tema e variações (SILVA, 2001, p. 58). Conforme declara o compositor santista Almeida Prado (1943-2010), que fora aluno seu aluno de 1960 a 1965, “Guarnieri desenvolvia uma didática baseada na filosofia de Mário de Andrade” (*apud* SILVA, 2001, p. 66). Provavelmente o método utilizado por Guarnieri em suas aulas relata-se ao tipo de orientação recebida de Mário de Andrade, que não só englobava estudos técnicos de composição, mas também estética e as demais artes (e.g., poesia, literatura, artes plásticas). Almeida Prado ainda afirma que Guarnieri “fazia questão que os alunos

³⁹ Em São Paulo, Guarnieri estudou piano com Ernani Braga (1888-1948) e Antônio de Sá Pereira (1888-1966), além de ter frequentado aulas durante alguns meses com o compositor italiano Paolo Agostino Cantú (1878-1943), professor que também havia dado aulas a Mignone. Sua formação musical mais contundente deu-se no período de 1926 a 1930, com o regente italiano Lamberto Baldi (1896-1969) — (cf. SILVA, 2001, p. 27-29).

conhecessem textos de Manuel Bandeira, Cecília Meireles, Cassiano Ricardo, Mário de Andrade” (*apud* SILVA, 2001, p. 66). Propagar pedagogicamente os ideais Nacionalistas concorda com o projeto defendido por Mário de Andrade, especialmente no que se refere à função que o compositor deveria assumir na formação das novas gerações de músicos.

Antes de reestabelecer contato com Francisco Mignone e conhecer Camargo Guarnieri, portanto no período anterior à publicação do *Ensaio sôbre a música brasileira* (1928), Mário de Andrade aproximou-se de Luciano Gallet, compositor carioca e assíduo pesquisador da música folclórica brasileira. Como pesquisador, Gallet publicou harmonizações de canções folclóricas desde 1921, com *Suspira coração triste* e *Morena, morena*, ambas para canto e piano. Continuando nesse caminho, publicaria em 1924 os *Dois cadernos de melodias populares brasileiras*, coletânea de diversas canções folclóricas harmonizadas para coro e acompanhamento de piano. Os *Dois cadernos* seriam citados por Mário de Andrade no *Ensaio* como trabalhos de harmonização Nacionais, “demonstrando já uma orientação menos regionalista”, apesar de não servirem, segundo o autor, como documentos práticos para demais compositores (ANDRADE, M., 1972, p. 21). Entrando em contato com Gallet em torno de 1926, Mário de Andrade influenciaria a produção do compositor carioca, auxiliando-o em um caminho que havia enveredado antes mesmo desse encontro (cf. AZEVEDO, 1956, p. 274). Por outro lado, Gallet exerceria vital função no desenvolvimento do pensamento Nacionalista de Mário de Andrade, oferecendo-o material documental sobre o folclore e testando ele mesmo, na composição, o uso desse material, levantando questões sobre os resultados composicionais dessa utilização. Por esse motivo, possivelmente Gallet colaboraria para a declaração de

Mário de Andrade na conclusão do *Ensaio*: “certos problemas que discuto aqui me foram sugeridos por artistas que debatiam-se neles” (ANDRADE, M., 1972, p. 73).

(III) Luciano Gallet: modernismo nacionalista

Luciano Gallet (1893-1931) iniciou suas atividades musicais de maneira autodidata, tocando piano em cinemas, café-concertos, revistas, bailes e bares, no período de 1910 a 1916. Apesar de seus primeiros estudos musicais terem ocorrido no período escolar (1901-1907), Gallet somente aproximou-se da prática musical aos 17 anos de idade, época que, segundo seu relato, começou sua “instrução musical” (*apud* ANDRADE, M., 1934, p. 11). Nesse período, Gallet pode aproximar-se da música popular, amplamente divulgada nos espaços que trabalhava, tocando um repertório que “abrangeia da marcha vulgar americana, [...] chegando ao repertório sinfônico” (*apud* ANDRADE, M., 1934, p. 11). Seus estudos autodidatas durariam até 1914, ano em que matriculou-se no Instituto Nacional de Música, onde cursou piano com Henrique Oswald e harmonia com Agnelo França (1875-1964). Mais importante para a formação de Gallet seria o contato que teve, um ano antes de entrar no INM, com o compositor Glauco Velásquez (1884-1914). Seu contato com o compositor deu-se por intermédio de Paulina D’Ambrósio (1890-1976), violinista que também apresentou Gallet a outros importantes músicos do meio musical carioca (cf. ANDRADE, M., 1934, p. 11-12). Com a morte de Velásquez, ocorrida logo após esse encontro, Gallet criaria em sua homenagem a Sociedade Glauco Velásquez (1914-1918), empenhada em divulgar a obra do falecido compositor.

As primeiras obras de Luciano Gallet, datadas de 1918, demonstram diretas influências da música de Velásquez, como o *Moderato e Allegro* (piano), *Elegia* (violoncelo e piano), e o primeiro *Romance* (violino e piano). Sendo um dos intérpretes mais ativos na Sociedade Glauco Velásquez, Gallet conhecia profundamente a obra do falecido compositor, o que possivelmente foi exteriorizado nas suas primeiras partituras. Segundo Neves (2008, p. 38), Velásquez havia adotado um posicionamento estético moderno para sua época, buscando novos processos e maior liberdade formal, aproximando-se “muitas vezes da estética expressionista”. As tendências pós-românticas de Velásquez, beirando o Expressionismo, provavelmente derivaram do seu contato com a música de Wagner e Franck, compositores cuja estética era considerada inovadora no Brasil do início do século XX (NEVES, 2008, p. 38). As tendências do final do século XIX, entretanto, se limitam as primeiras obras de Gallet, que produziria pouco tempo sob essa influência.

No ano de 1920 nota-se uma mudança das opções estéticas de Luciano Gallet, identificada em obras como *Deux chansons de Bilitis* (coro) e *Suíte bucólica* (orquestra). Segundo Mário de Andrade, Gallet passa a ser influenciado pelo Impressionismo de Debussy, concorrendo com as tendências pós-românticas herdadas de Glauco Velásquez (cf. ANDRADE, M., 1934, p. 16). Isso seria mais claramente notado por Mário de Andrade na *Suíte Bucólica*, que segundo o autor apresenta aspectos modernistas. Mário de Andrade aponta que Gallet emprega na estrutura harmônica dessa peça os “sistemas por tons inteiros; as segundas sistemáticas, [...] [os] movimentos por superposição de quartas” (ANDRADE, M., 1934, p. 16). Os recursos harmônicos identificados por Mário de Andrade, também empregados por compositores europeus contemporâneos a Gallet, como Schoenberg (quartas) e Bartok

(acordes formados por segundas, *clusters*), além de Debussy (escala de tons inteiros), possivelmente refletem estudos do compositor carioca com Darius Milhaud.

Gallet teve aulas de harmonia com Darius Milhaud no ano de 1917, ano em que o compositor francês visitava o Brasil. Embora suas aulas aparentemente se limitassem a esse conteúdo, Milhaud transmitiu a Gallet entendimento sobre os recentes recursos então empregados na música europeia. Segundo Luciano Gallet (1934, p. 15), Milhaud foi quem o introduziu às novas teorias musicais modernas, apresentando-o “Stravinski e Schoenberg [sic], a politonia, fundamentada em Bach, Satie, a concepção dos vários modernos e os processos usados”.⁴⁰ O encontro com Milhaud seria marcante para Gallet, especialmente o contato que lhe proporcionou com as vanguardas europeias, refletindo em elaborações técnicas que viria a fazer nos anos seguintes. Isso é notado em 1922, quando Gallet intui um método próprio de composição, intitulado por ele de ‘esboço temático’. Essa método, que assemelha-se a uma amálgama de processos de variação temática, fora comunicado em carta a Mário de Andrade, datada de 1926.⁴¹

Transcrita na introdução de *Estudos de folclore* (1934), livro de Gallet editado postumamente por Mário de Andrade, a carta de Gallet explica detalhadamente o ‘esboço temático’. O método de Gallet buscava a criação de agregados harmônicos a partir da ampliação de pequenos fragmentos melódicos. Primeiro selecionava-se uma ‘célula’, formada por um grupo de alturas escolhidas ao acaso. Essa ‘célula’ sofria

⁴⁰ Ao mencionar o Schoenberg, Gallet provavelmente não se refere ao Dodecafonismo, pois essa técnica musical seria empregada por Schoenberg em obras datadas dos anos 1920. O primeiro uso desse método ocorreu na *Suite para piano*, op. 25 (1923), portanto seis anos após o contato entre Gallet e Milhaud.

⁴¹ As palavras de Luciano Gallet sobre o processo de ‘esboço temático’ é proveniente de uma carta enviada a Mário de Andrade, em 14 de setembro de 1926. Essa carta foi reproduzida em parte no trabalho *Estudos de folclore* (1934), obra póstuma de Luciano Gallet, que apresenta introdução de Mário de Andrade.

processos de aumentação (com adição de notas de passagem), retrogradação, inversão e permutação de suas alturas, gerando outros grupos de alturas. Os resultados desse processo eram dispostos polifonicamente, independentes de uma base tonal, por meio de técnicas contrapontísticas. O método apresentado cria ‘consequências’, segundo o termo usado por Gallet, novos materiais musicais que tinham estrita relação com a célula base, constituídos pela variação destes.

Exemplo: quatro notas quaisquer constituem a célula. Não é nada e pode ser um mundo. Com notas-de-passageiro tenho dentro da célula, outros desenhos. Com uma inversão qualquer, surgem desenhos contrários, diversos, mas derivantes daí. Polifonia e politonia. Do contraponto de nota a nota, vem a intenção harmônica. Com uma disposição diversa (na sequência dos sons dados), novos resultados e novas consequências. (*apud*, ANDRADE, M., 1934, p. 18).

Gerar múltiplas consequências a partir de um material mínimo denota o rigor de Gallet na busca de coerência estrutural. Preocupação que em alguns aspectos é análoga ao pensamento musical de Arnold Schoenberg nos primeiros anos do século XX, em seu período pré-dodecafônico (ca. 1900-1920). A constante variação do material melódico (inversão, retrogradação, etc.) e a valorização da polifonia contrapontística garantia a ambos os compositores estrita relação entre a ‘célula’ (motivo) e sua ‘consequência’ (desenvolvimento).⁴² Essa coerência entre material e desenvolvimento é abordada por Anton Webern (1883-1945), discípulo de Schoenberg, quando diz a variação tratar-se “sempre desse desejo de deduzir o maior número possível de coisas de uma idéia principal” (WEBERN, 1984, p. 85). Não é

⁴² É preciso ressaltar as diferenças entre as concepções harmônicas de Schoenberg e Gallet. Na obra de Gallet, a harmonia aparentemente tende ao atonalismo, porém por vias muito diversas das de Schoenberg. O compositor brasileiro, assim como Schoenberg, tratava a harmonia como consequência direta do contraponto. Em suas palavras “polifonia e politonia”, resultantes do “contraponto de nota a nota” (*apud* ANDRADE, M., 1934, p. 18). Quando Gallet faz referência ao politonalismo (“politonia”), possivelmente imagina a sobreposição de diversos fragmentos resultantes do ‘esboço temático’, mantendo aqui mais a ideia de sobreposição de fragmentos do que propriamente tonalidades. Schoenberg, por sua vez, tinha como concepção harmônica a técnica dodecafônica ou, segundo o autor, “composição com doze sons relacionados somente entre si” (*apud* WEBERN, 1984, p. 79). Por outro lado, obras de Gallet como *Turuna* e *Hieroglifo* contêm traços característicos da atonalidade livre praticada pelo compositor austríaco no início do século XX, algo que carece verificação específica.

improvável algum reflexo de um pensamento schoenbergiano em Gallet, visto que estudou os processos desse compositor por intermédio Milhaud. Por outro lado, mostra-se duvidosa a relação explícita entre o ‘esboço temático’ e o dodecafonismo, sistema que só viria a ser utilizado pela primeira vez por compositores brasileiros nos anos 1940, por intermédio do grupo Música Viva.

Segundo Gallet, o ‘esboço temático’ havia sido intuído em 1922, ainda sem nenhuma espécie de teorização, na forma de dois esboços (n. 1, 2) — (cf. ANDRADE, M., 1934, p. 18). Até 1926, seriam realizados mais quatro esboços (n. 3-6), acrescidos ainda de três sobre temas brasileiros, totalizando nove exercícios. O primeiro uso dos ‘esboços’ data de 1925, na composição do *Saudoso*, segundo movimento da *Suíte Turuna* (1926) — (cf. ANDRADE, M., 1934, p. 20). Conforme declara Gallet, o material melódico desse movimento é resultado do ‘esboço temático’ n. 2, datado de 1922.⁴³ É possível, entretanto, que esse recurso tenha sido usado anteriormente. Luiz Heitor (1956, p. 281) identifica o ‘esboço temático’, descrito por ele como “célula geradora”, em duas peças anteriores a *Turuna*, a *Suíte Bucólica* (1920), para orquestra, e *Hieroglifo* (1922), para piano. Mário de Andrade, na introdução de *Estudos de folclore*, sustenta a ideia de que a *Suíte Bucólica* preconiza o método de Gallet: “a ‘Suíte Bucólica’ [...] resolvia, antes de invenção, o processo que imaginou com os ‘esboços temáticos’ de dois anos depois” (ANDRADE, M., 1934, p. 16).

Quando associado à produção nacionalista de Gallet, o ‘esboço temático’ levaria a diferentes possibilidades do uso do folclore. O compositor tinha o desejo de criar um

⁴³ Mário de Andrade criticou um uso do intervalo de segunda aumentada (*Mi bemol e Fa sustenido*) no *Saudoso*, identificado por ele como oriental, portanto incongruente com o caráter nacionalista dessa peça. Segundo Gallet, esse intervalo foi resultado das “notas quaisquer”, grupo aleatório de alturas que constituem a célula do seu método (cf. ANDRADE, M., 1934, p. 20).

processo composicional individual, conciliando a temática nacional e técnicas pessoais. Do embate entre esses fatores resultaria uma manipulação mais livre das melodias folclóricas, ultrapassando as simples harmonizações dos temas, procedimento então praticado por Gallet em peças para voz (e.g., *Tutu marambá* [1922], *Sertaneja* [1924], *Puxa o melão sabiá* [1926]). Os temas recolhidos do folclore deveriam ser analisados e seccionados, originando materiais suscetíveis a manipulações, inclusive submetidos ao tratamento do ‘esboço temático’. Em carta a Mário de Andrade, Gallet propõe uma possível maneira de abordar as melodias folclóricas na composição musical. Segundo o compositor, sua técnica consistia em libertar o “tema do ritmo imposto, reduzindo-o à célula sonora e conseqüências, em parte ou inteiro” (*apud* ANDRADE, M., 1934, p. 21; ortografia atualizada).

Apropriando-se de células escolhidas dentro das peças do folclore, Gallet transfere a literalidade (ou mesmo referências implícitas) do tema folclórico para o âmbito estrutural de sua composição. Isso possibilita desenvolvimentos subsequentes não alcançados com a simples harmonização do tema. As constâncias rítmicas e melódicas fornecidas pelo material folclórico, transformadas por variação, imbuem a criação individual de teor conotativo da música popular. Submetendo a “célula sonora” aos processos do ‘esboço temático’, Gallet garantia o teor nacionalista da composição sem perder a criação individual, livre da imposição do tema exposto por extenso. Mário de Andrade comenta o caráter popular imanente da música de Luciano Gallet, destacando obras do final da vida do compositor.

Uma coisa distingue desde logo o “Nhô Chico” (e também os “Exercícios Brasileiros”) das peças nacionalisantes anteriores. É a maneira de aproveitar o folclore. [...] a experiência é outra, consistindo em permanecer popular sem permanecer folclórico. Si os temas e ritmos conservam caráter popular, já são porém da própria invenção do compositor e não mais tirados do populario tradicional. (ANDRADE, 1929, p. 7)

Outro aspecto da obra de Gallet dos anos 1920 é a oposição à música programática, atrelada ao Romantismo. Isso é identificado, como apontado por José Miguel Wisnik, na peça para piano *Hieroglifo*. Essa peça propõe um “convite à concentração musical não-descritiva e à pesquisa da sonoridade” (WISNIK, 1983, p. 55). Essa sugestão à música pura é realizada em um texto na folha de rosto da partitura, na qual são valorizados os estados psicológicos resultantes da interação entre o intérprete e a música, instigando uma leitura pessoal do feito sonoro. Gallet afirma nesse texto que “*Hieroglifo* é a exteriorização de um estado moral”, cabendo “ao intérprete, pesquisar e transmitir o seu sentido” (*apud* WISNIK, 1983, p. 55). O “estado moral”, peculiar a cada intérprete, deveria ser expresso a partir leitura pessoal de *Hieroglifo*, considerando-se a sensibilidade e percepção do interpretante em relação ao objeto artístico. Com isso, Gallet entrega ao intérprete possibilidades de perspectiva individuais e abertas, não proporcionadas por um texto narrativo que determina uma interpretação específica (cf. WISNIK, 1983, p. 55-56).

Além de sua ativa produção artística, Gallet teve papel significativo no Rio de Janeiro como administrador de instituições ligadas à prática musical, ocupação que exerceu quase que exclusivamente no fim de sua vida. Sua primeira incursão nesse encargo ocorreu, como citado, com a Sociedade Glauco Velásquez, que durou apenas quatro anos (1914-1918). Em 1924, Gallet organiza a Sociedade Pro-Arte, instituição voltada para a execução de música vocal e instrumental. Essa sociedade organizou somente um único concerto, mobilizando grande massa coral para a apresentação da *Paixão segundo São Matheus*, de Johann Sebastian Bach (1685-1750). Em 1928, Gallet assumiu a direção da revista *Weco* (1928-1931), periódico carioca dedicado à divulgação de música moderna. Nessa época, também atuou como crítico musical na

impressa do Rio de Janeiro (cf. ANDRADE, M., 1934, p. 26). No final do ano de 1930, em decorrência da revolução impulsionada por Getúlio Vargas (1882-1954), Gallet seria convocado para ocupar a diretoria do Instituto Nacional de Música, pertencida anteriormente a Alfredo Fertim de Vasconcelos (1862-1934) nos anos 1922 a 1930 (cf. AVEZEDO, 1956, p. 289).

Após assumir a diretoria do INM, Luciano Gallet empreenderia uma ampla reforma no sistema pedagógico dessa instituição, tendo ao seu lado o auxílio de Mário de Andrade e Antônio de Sá Pereira, ambos vindos de São Paulo. Conforme declarado por Mario de Andrade, a reformava visava “a socialização inconsciente do individuo musical, desenvolvendo sistematicamente a música em conjunto e dificultando sistematicamente a virtuosidade individualista” (ANDRADE, M., 1934, p. 31). A orientação tomada nessa reforma estabelecia estrita consonância com os ideais nacionalistas, calcada em uma pedagogia que valorizava a integração do músico com a sociedade musical e a repressão do ensino individualista. Medidas que atuaram como importante mecanismo no projeto nacional proposto por Mário de Andrade. Dentro dessa orientação, Gallet criaria a cadeira de Etnografia do INM, disciplina que auxiliou na sistematização do ensino da música folclórica brasileira, bem como fomentou a pesquisa sobre esse assunto. Ao lado dessas reformas, Gallet também integrou o INM à Universidade do Rio de Janeiro, o que promoveu um ensino mais abrangente, favorecendo o estudo de disciplinas de outras áreas do conhecimento não exclusivamente ligadas à prática musical. Segundo Mário de Andrade, a reforma realizada por Luciano Gallet encontrava apoio no Ministério de Educação, fomentado por Rodrigo Melo Franco de Andrade (1898-1969), então chefe de gabinete do

ministro Francisco Luís da Silva Campos (1891-1968) — (cf. ANDRADE, M., 1934, p. 31).

Nesse mesmo ano, antes de assumir a diretoria do INM, Gallet havia fundado outra sociedade musical, a Associação Brasileira de Música (ABM).⁴⁴ Legando mais frutos do que as duas associações fundadas anteriormente, essa instituição tinha por objetivo, conforme afirma em seu estatuto, “elevar o nível da cultura musical no Brasil, promovendo o desenvolvimento da música em todo o território nacional” (*apud* AZEVEDO, 1956, p. 288).⁴⁵ A postura dessa associação valorizava a divulgação da música por um meio pedagógico, que servisse não só para o prazer do fruidor de arte, mas que tivesse a função de levar à população a arte musical, não restringindo-a em uma esfera elitista. Em alguns aspectos a ABM preconiza os ideais que moveriam a reforma do INM. Apesar de realizações independentes, ambas colocaram em relevo o viés social do fazer musical, a primeira pela divulgação, a segunda pela natureza puramente educacional. Gallet pretendia expandir a ABM em âmbito nacional, sendo ela ainda restrita ao Rio de Janeiro, porém, com sua morte em 1931, devido a problemas renais, não pôde continuar suas realizações.

Pelas invenções técnicas e estéticas de sua música, inovadoras para o Brasil do início do século, Gallet assume uma postura estética moderna. O apuro formal no tratamento das estruturas melódicas, como é o caso da técnica de ‘esboço temático’, e o específico olhar sobre o folclore, extraindo dele constâncias características da música brasileira, caracterizam sua obra, escrita de 1918 a 1929. Fomentado

⁴⁴ O uso do acrônimo ABM, utilizado pela imprensa da época para designar a Associação Brasileira de Música, seria anos mais tarde relacionado com a Academia Brasileira de Música, criada por Villa-Lobos em 1945.

⁴⁵ A fundação da Associação Brasileira de Música (28 jul. 1930) deu-se quando Luciano Gallet, após publicar o artigo “Reagir” na revista *Weco*, reuniu-se com músicos e críticos musicais para discutir os problemas do meio musical carioca. Após a discussão, o grupo decidiu criar a associação com a finalidade de promover a música brasileira moderna.

principalmente por Mário de Andrade dentro do espírito nacionalista, também organizou instituições voltadas a divulgação e ensino de música. Talvez a respeito dessas realizações, incluindo suas questões estéticas, Luiz Heitor C. Azevedo tenha apontado que o Gallet anunciava “idéias que seriam mais tarde postas em prática pelo grupo ‘Música Viva’ ” (AZEVEDO, 1956, p. 286).

Questões relativas aos novos recursos musicais, como o ‘esboço temático’ e as possibilidades de aproveitamento do folclore, provavelmente foram compartilhadas por Gallet com seus companheiros da ABM, músicos que ao seu lado efetuaram vasto trabalho para a divulgação da música contemporânea brasileira. Ativa por quase uma década, a ABM teve seu fim em 1937, quando fundiu-se com a Associação dos Artistas Brasileiros. Na mesma época em que teve fim essa instituição, alguns dos seus antigos membros entraram em contato com Koellreutter, jovem flautista alemão que chegava ao Rio de Janeiro nesse ano. Desse encontro, anos mais tarde resultaria a criação do grupo Música Viva, sociedade musical que operou importante renovação no meio musical brasileiro.

CAPÍTULO 2

GRUPO MÚSICA VIVA NOS ANOS 1937-1940

Diversas organizações musicais ao longo da década de 1930 buscaram propalar a música brasileira contemporânea através de meios pedagógicos, consonantes com o projeto nacionalista de Mário de Andrade e das diretrizes do novo regime político. As medidas educacionais, se por um lado proporcionavam a supervalorização da arte nacional, por outro lado fomentaram a criação de grupos voltados à divulgação de cultura, como no caso de alguns periódicos e associações musicais. Nesse contexto, de forte conotação política e ideológica, seria criado o grupo Música Viva, decorrente do encontro de alguns ativos músicos do meio musical carioca com o flautista alemão Hans-Joachim Koellreutter, que chegava ao Brasil em 1937. Desse grupo partiria as primeiras manifestação do dodecafonismo no país, notavelmente expressas na obra de compositores com Claudio Santoro e César Guerra-Peixe.

(I) Ambiente musical da Capital Federal

O meio artístico carioca da década de 1930 exibia favoráveis condições para o surgimento de grupos, associações e sociedades musicais que tivessem por finalidade

a divulgação de música erudita, especialmente a que fosse produzida em solo brasileiro. As medidas econômico-sociais tomadas após a Revolução de 1930 patrocinavam a criação de novas instituições, ou iniciativas particulares, voltadas especificamente ao ensino musical. O viés educacional dessas organizações, abundantes no Brasil dessa época, atuavam na sociedade através de palestras e conferências, com intenções pedagógicas; concertos e irradiações, aproximando a sociedade do repertório erudito; iniciativas propriamente educacionais, como no caso do Canto Orfeônico; e ainda publicações, como periódicos, livros e partituras, bem como a crítica musical. Muitas delas, como a ABM e a SEMA, como veremos, eram administradas por importantes músicos brasileiros dessa época, que, motivados estético e ideologicamente pelo nacionalismo, pretendiam elevar a qualidade do ensino musical no Brasil.⁴⁶

As políticas econômicas de Vargas incentivavam a criação de uma indústria autônoma, valorizando a produção para o mercado interno em detrimento do externo, visando construir um Estado moderno estabelecido sobre uma identidade nacional brasileira. Correlatas a essas propostas, encontravam-se as ideias do Nacionalismo, que procuravam a criação de uma estética nacional baseada no folclore, excluindo a importação de bens culturais. A música, dentro do novo regime de Vargas, poderia servir como um importante mecanismo social, utilizado para educar a sociedade e desenvolver a cultura brasileira. Ideias que mantinham contato com as propostas de Mário de Andrade sobre a utilidade social da música, motivo que aproximou o teórico paulista do novo governo. Isso pode ser identificado no convite feito a Mário de Andrade para a reestruturação do INM, realizado precisamente em dezembro de 1930,

⁴⁶ Superintendência da Educação Musical e Artística, ou SEMA, foi um órgão do governo Getúlio Vargas que implantou o projeto do Canto Orfeônico, colaborado por Villa-Lobos, em todas as escolas municipais do Rio de Janeiro, medida expandida posteriormente para outros estados brasileiros.

logo após a Revolução liderada por Vargas.⁴⁷ Com a mudança das diretrizes pedagógicas do INM, pretendia-se conformar o ensino oficial, sendo essa a maior instituição de ensino musical no Rio de Janeiro, com as orientações do novo regime. Os antigos professores do INM, ligados às tradições musicais europeias e opostos ao idealismo modernista, mantinham postura incongruente ao nacionalismo, portanto prejudicial aos planos do governo Vargas. Por esse motivo, tornou-se necessária a reconfiguração dessa instituição após a Revolução, apesar de aparentemente não ter sido efetiva (cf. EGG, 2006, p. 25, 26).

Outra medida do novo governo, em 1932, foi a institucionalização do Canto Orfeônico através da criação da Superintendência da Educação Musical e Artística (SEMA), projeto liderado por Villa-Lobos. O Canto Orfeônico era um método de musicalização infantil agregado ao ensino escolar, focado no ensino da música através da prática do canto coral. As peças desse método, geralmente a duas vozes, aproveitavam melodias folclóricas em textos predominantemente patrióticos, que valorizavam o civismo, o trabalho e a nação. Apesar de ter surgido em São Paulo com João Gomes Júnior (1868-1963) e Fabiano Lozano (1871-1951), Villa-Lobos foi quem popularizou esse método, apresentando-o para o governo como um programa de ensino. O senso de brasilidade e civismo que poderia despertar nas novas gerações interessou a Getúlio Vargas, vendo-o como um projeto oportuno ao seu plano nacional de educação (cf. CONTIER, 1998, p. 11, 26, 29).

⁴⁷ Segundo Mário de Andrade, logo após a Revolução de 1930 Luciano Gallet havia sido convocado a participar da reestruturação do INM. Isso pode ser identificado implicitamente em uma declaração do autor paulista presente na introdução dos *Estudos de folclore*, na qual afirma que “saindo publicada a nomeação a 17 de dezembro, às 9 horas da manhã dêsse mesmo dia tilintava o telefone com o primeiro pedido...” (ANDRADE, M., 1934, p. 30). Essa citação, que aparece em uma nota de rodapé, esta relacionada com um trecho do texto que versa sobre a convocação de Gallet para a diretoria do INM. Segundo Mário de Andrade, ambos tinham ideia de que a Revolução auxiliaria o projeto nacionalista, o que aparentemente não foi efetivado com eficácia.

Ao lado do trabalho com ensino musical, Villa-Lobos também promoveu diversos espetáculos cívico-patrióticos em estádios de futebol e praças públicas, reunindo enormes massas para a execução de hinos e canções. Segundo Arnaldo Contier (1998, p. 39), em 1934, Villa-Lobos idealizou um espetáculo que contaria com “uma massa coral de 64.000 vozes, acrescida dos rancos de 100 aviões”. Menos do que um incentivo à prática musical, mesmo prestando-se a essa função, esses espetáculos destinavam-se ao engrandecimento do novo regime político. Se boa parte das iniciativas dessa época eram imbuídas de forte sentido político, ligadas ideologicamente ao regime vigente, nem todas objetivavam unicamente o enaltecimento da nação. Esse fora o caso de alguns periódicos e associações musicais que propunham-se, além da discutir aspectos da música nacional, levar à sociedade brasileira amplo conhecimento sobre música.

Dos periódicos dessa época dedicados exclusivamente à música, destaca-se a revista *Weco* (1928-1931), dirigida por Luciano Gallet. O periódico propunha-se a disponibilizar aos seus leitores material sobre história da música e interpretação musical; informações sobre compositores e intérpretes, brasileiros e estrangeiros; em suma, instruir a sociedade e os estudantes de música sobre a mais recente produção artística (cf. ANDRADE, N., 2003, p. 10-11). Ao lado desses objetivos, a revista buscava a criação de um ambiente de música nacional, onde pudessem ser divulgadas novas obras de compositores brasileiros. Escreveram na revista *Weco* autores como Arnaldo Estrella (1908-1980), Manuel Bandeira, Mário de Andrade, Renato Almeida (1895-1981), entre outros (cf. ANDRADE, N., 2003, p. 15-16).

Outro esforço notável na tentativa de divulgar a música brasileira, apesar de sua curta duração, foi a revista *Ilustração Musical* (1930-1931), fundada por Lorenzo

Fernandez. Segundo declaração concedida pelos editores dessa revista ao jornal *Correio da Manhã* (31 maio 1930, p. 5), a *Ilustração Musical* tinha a única finalidade de ser “informativa e educadora, [...] estranha a todo e qualquer dogma artístico, alheia intransigentemente a questões pessoais”. Com esses objetivos, possivelmente o periódico dedicava-se não só à música nacional, mas internacional e moderna. Essa ideia é colaborada pelo formato escolhido para revista. Segundo seus editores, o novo periódico seguia um modelo “estrangeiro”. Seu corpo editorial era formado por reconhecidos músicos e críticos, como Andrade Muricy (1895-1984), Luiz Heitor C. de Azevedo (1905-1992) e Octavio Bevilacqua (1887-1959).

Esses mesmos músicos da *Ilustração Musical* (Muricy, Azevedo, e Bevilacqua) também fizeram parte da Associação Brasileira de Música, ao lado de Luciano Gallet e outros. Essa associação tinha como principal objetivo revelar ao público brasileiro um repertório moderno nunca antes executado no país, além de promover estreias de peças de compositores brasileiros. Ao lado disso, havia a preocupação de oferecer à sociedade ampla informação sobre as mais recentes pesquisas da música. Alinhada às orientações defendidas por Mário de Andrade, talvez por intermédio de Luciano Gallet (fundador dessa associação), a ABM prezava pela formação de um novo público para a música brasileira contemporânea. Não se restringindo a ser somente uma sociedade de concertos, a ABM patrocinou séries de palestras, reuniões públicas e geralmente gratuitas com fins pedagógicos. Seus conteúdos abrangiam diversos aspectos da música moderna, clássica, e do folclore brasileiro.⁴⁸ De extrema atualidade, as palestras sobre música moderna introduziam o público às tendências da

⁴⁸Essas palestras ocorriam sobre o nome de ‘conferências’, como mostra o artigo “Conferencias da associação brasileira de música” publicado no *Correio da manhã* (25 jul 1931). Destacam-se as palestras de Octavio Bevilacqua sobre música moderna, Luiz Heitor sobre Padre José Maurício, Luciano Gallet sobre o folclore brasileiro, Andrade Muricy sobre música moderna brasileira.

música moderna. Uma das palestras ministradas por Octavio Bevilacqua em 1931 pode exemplificar a atualidade dos assuntos versados nesses encontros. Nessa palestra, que fez parte de uma série de três aulas sobre história de música, Bevilacqua apresentou gratuitamente ao público carioca definições de politonalismo, atonalismo e microtonalismo.⁴⁹ Além disso, a ABM também editou durante dois anos a revista *Associação brasileira de música* (1932-1934).

Essa organização musical teve fundamental importância na década de 1930, popularizando temas pouco difundidos no Brasil por essa época. Alguns dos membros da ABM iriam anos mais tarde, após sua diluição, participar do grupo Música Viva, retomando ideais aqui postos em prática. Fizeram parte da Associação Brasileira de Música, e posteriormente do grupo Música Viva, Andrade Muricy (crítico musical do jornal *O globo*), Octavio Bevilacqua (professor do Instituto Nacional de Música) e Luiz Heitor (musicólogo).

Com a dissolução da ABM em 1937, abriu-se espaço para o nascimento de um novo grupo. Isso só seria possível a partir do encontro dos seus antigos membros com Koellreutter, que chegava ao Rio de Janeiro no final desse ano. A experiência de ambos os lados, tanto dos ex-membros da ABM que participaram de diversas organizações musicais (incluindo imprensa, instituições de ensino e associações), quanto as experiências de Koellreutter, possibilitaria a criação, em 1939, do grupo Música Viva. Mais do que retomar as realizações da ABM, o novo grupo operaria vasto trabalho na divulgação da música contemporânea de pouco acesso, inclusive introduzindo no Brasil, por intermédio de Koellreutter, o método dodecafônico, aparentemente ignorado até então no país.

⁴⁹ Segundo João Itiberê da Cunha, a palestra de Octavio Bevilacqua realizada no salão Essenfelder em 9 set. 1931, ao abordar a música moderna “fala em architectura musical, em polytonalidade, em atonalidade, em quarto de tom” (CUNHA, 1931, p. 7).

(II) Criação do grupo Música Viva

Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005) nasceu na cidade de Freiburg (Alemanha), local onde ainda jovem iniciou informalmente seus estudos de música. Mudou-se para Berlim em 1934, passando a estudar flauta, composição e regência coral na Staatliche akademische Hochschule für Musik (Faculdade estatal de música), tendo inclusive frequentado nesse mesmo período palestras sobre composição moderna ministradas pelo compositor Paul Hindemith, na Volkshochschule.⁵⁰ Em 1935, Koellreutter e outros músicos criam o Arbeitskreis für Neue Musik (Grupo de Música Nova), grupo que, além de apresentar obras de vanguarda, assumia postura contra o nazismo e suas políticas culturais. Em decorrência da sua militância política, Koellreutter foi pressionado a aderir ao Partido Nazista pela Staatliche Akademische Hochschule für Musik, sobre acusação de envolvimento com atividades antifascistas. Recusando a exigência, foi expulso da instituição em 1936.

Após sua expulsão da instituição de ensino em Berlim, Koellreutter mudou-se para Genebra em 1936, concluindo seus estudos no Conservatoire de Musique. Durante esse período estudou com o regente Hermann Scherchen (1891-1966), participando de cursos extracurriculares em Neuchatel, Genebra e Budapest. Scherchen influenciou não só a formação musical de Koellreutter, mas também

⁵⁰ Koellreutter não sofreu relevante influência de Hindemith no seu trabalho composicional, tendo apenas assistido um curso de férias com o compositor. Em entrevista, Koellreutter (comentando as aulas com Hindemith) diz que diferente do professor, sua música tendia “mais na direção austríaca, de Arnold Schoenberg, Alban Berg e Anton Webern” (KOELLREUTTER, 1999, p. 3). Nas fontes consultadas, não há uma indicação precisa sobre a Volkshochschule, mencionada por Kater (2001, p. 178), que pode ser identificada como a Volksmusikschule, como indicado no verbete em *The new Grove dictionary* sobre Hindemith (SCHUBERT, 2001, p. 527), ou a Universidade de Berlim, como mencionado em uma entrevista à Folha de S. Paulo pelo octogenário Koellreutter (1999, ¶[23]).

ideológica. Cultivou na Europa medidas culturais que seu aluno compartilharia anos mais tarde com músicos brasileiros, como a promoção de concertos, palestras, edição de periódicos e irradiações radiofônicas. Scherchen foi também responsável pela criação da revista chamada *Música Viva*, editada em Bruxelas de 1933 a 1936. O regente tinha entre seus objetivos o ensino da música e a divulgação da produção musical contemporânea, principalmente de vanguarda. Além do seu trabalho pedagógico em cursos e palestras, Scherchen estreou diversas peças do repertório moderno — e.g., *Concerto para violino* de Alban Berg (1885-1935), *Kontra-punkte I* de Karlheinz Stockhausen (1928-2007), *Desèrts* de Edgard Varèse (1883-1965) — (cf. KATER, 2000, p. 45).

Ainda em 1936, Koellreutter participou da fundação do Cercle de Musique Contemporaine e realizou turnê como flautista em vários países. Envolvido em atividades antifascistas no momento que eclodiu a guerra, Koellreutter viu-se obrigado a deixar a Europa. Por intermédio do embaixador brasileiro em Budapeste, dirigiu-se ao Brasil, desembarcando na cidade do Rio de Janeiro em novembro de 1937 (cf. KOELLREUTTER, 1999, p. 3). Apesar de interromper suas atividades na Europa, seria no continente sul-americano que Koellreutter desenvolveria seu mais importante trabalho ligado à música contemporânea. A experiência adquirida com os grupos Arbeitskreis fuer Neue Musik e o Cercle de Musique Contemporaine, mais a influência de Scherchen, seria decisiva na determinação das diretrizes do grupo *Música Viva*.

Logo ao desembarcar no Brasil, antes de ser reconhecido como compositor e incentivador de discussões sobre música contemporânea, Koellreutter conseguiu prestígio público como flautista. Realizando concertos e relacionando-se com músicos

do Rio de Janeiro, pôde fixar-se como intérprete, o que aparentemente deu-se com rapidez. Poucos dias após sua chegada, João Itiberê da Cunha publicou no jornal *Correio da manhã* um pequeno artigo sobre o flautista. Além de destacar o moderno repertório que Koellreutter trouxera consigo, Cunha também evidencia sua qualidade como intérprete, elevado ao nível de virtuose. A supervalorização de Koellreutter como intérprete demonstra a ampla aceitação do flautista alemão desde sua chegada, algo comprovável segundo os estudos que havia realizado com o grande flautista Marcel Moyse. O tom forçado de Cunha, entretanto, se visto pelo prisma do nacionalismo, torna-se irônico pelo exagero, especialmente pela constante repetição da ideia de modernismo através da utilização das palavras avanço, invulgaridade, ousadia. Essa ironia, velada a princípio, torna-se gritante em futuras colocações do crítico em relação a Koellreutter e o grupo Música Viva.

Acha-se, entre nós, ha poucos dias, o notavel flautista allemão Hans Joachim Koellreutter, um dos mais apreciados virtuosos do seu instrumento nos centros de cultura avançada no mundo europeu. [...] o joven traz, sobretudo, um repertorio invulgar, onde se destacam os mais modernos e ousados autores, com suas produções mais ousadas. (CUNHA, 4 dez. 1937, p. 8).

O reconhecimento público de Koellreutter confirmaria-se no ano seguinte, com a realização de diversos concertos com célebres instrumentistas brasileiros. Em junho de 1938 saía em turnê ao Norte do país com o pianista Egydio de Castro e Silva, percorrendo os estados do Amazonas, Ceará e Pará. Dessa viagem data uma das primeiras composições de Koellreutter no Brasil, o *Improviso e Estudo* (flauta). Essa peça ainda não demonstra o uso de alguns dos recursos empregados posteriormente pelo compositor, como o dodecafonismo. De acordo com análise de Kater, as primeiras obras de Koellreutter no Brasil aproximam-se mais das soluções harmônicas de Hindemith do que propriamente as de Schoenberg, (cf. KATER, 2001, p. 105, 107).

No final do mesmo ano, Koellreutter organizou na sede da Associação dos Artistas Brasileiros uma série de concertos de música de câmara, apresentando obras de compositores dos séculos XVII e XVIII.⁵¹ O interesse em criar um ciclo com obras de compositores barrocos pouco conhecidos ao público revela a preocupação de Koellreutter em resgatar peças da literatura musical, principalmente as pouco divulgadas.⁵² Esse interesse seria anos mais tarde manifestado nas medidas tomadas pelo grupo Música Viva, tornando-se, ao lado da divulgação de música contemporânea, um dos seus principais objetivos. Por essa altura, Koellreutter havia estabelecido diversos contatos no meio artístico carioca, inclusive propondo séries de concertos incentivadas por associações de prestígio. Segundo Carlos Kater, isso só seria possível devido ao contato do flautista alemão com o musicólogo Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, então bibliotecário do Instituto Nacional de Música e colaborador da *Revista Brasileira de Música* (periódico do Instituto) — (KATER, 2001, p. 48).

Apresentando Koellreutter a diversos músicos, como o pianista Egydio de Castro e Silva, Luiz Heitor colaborou para a introdução do flautista alemão no ambiente artístico da cidade. Mais representativo foi o contato que Luiz Heitor lhe propiciou com os frequentadores da loja de música *Pingüim*, local aonde encontravam-se músicos, intelectuais e críticos. Participavam do círculo de

⁵¹ A Associação dos Artistas Brasileiros, continuadora da Associação Brasileira de Música, preservou o trabalho da antiga associação na promoção de concertos no Rio de Janeiro. Essa associação colaborou com o recém fundado grupo Música Viva, garantindo espaço para a realização de seus concertos. Desde a chegada de Koellreutter no Brasil, essa instituição vinha organizando junto ao flautista alemão diversos concertos, como a série de música de câmara de compositores dos séculos XVII e XVIII que foi apresentada no salão dessa associação. Posteriormente, alguns concertos do grupo foram realizados nesse mesmo salão ou contaram com a colaboração dessa instituição. Um desses casos foi a parceria do Música Viva com a Associação dos artistas brasileiros na promoção do recital da violinista Lília Guaspari, que fazia parte da temporada de concertos Música Viva, e que ocorreu em 27 de maio de 1941. Dentre as músicas apresentadas constavam obras de Koellreutter, Francisco Mignone, Zoltán Kodály (1882-1967), entre outros (cf. *Diário de notícias*, 11 maio 1941, p. 10).

⁵² Obras de compositores como Giovanni Platti (1697-1763), Willem de Fesch (1687-1761), Jean-Marie Leclair (1697-1764), entre outros; constituíram o ciclo de concertos, que abrangiam o período de dois séculos (1562–1800).

frequentadores da *Pingüim* — além de Luiz Heitor e Egydio — Andrade Muricy, Alfredo Lage, Brasília Itiberê II, Octavio Bevilacqua e Werner Singer. Todos tinham em comum, além de projetos de divulgação da música nacional, o desejo de discutir questões estéticas pertinentes à linguagem musical. Fruto do encontro de Koellreutter com esse grupo, criou-se em 1938 o grupo Música Viva, formado exatamente por esses frequentadores da *Pingüim*.

Apesar da criação do grupo datar de 1938, conforme posteriormente declara Koellreutter, somente no ano seguinte o grupo teve efetiva projeção pública.⁵³ Isso aconteceu quando o grupo, obedecendo à necessidade de sua consolidação, transformou-se em sociedade musical. Sendo uma prática comum adotada pelas organizações musicais da época, transformar-se em sociedade era uma das possíveis formas de estruturar o movimento e validá-lo publicamente. Dessa maneira, aliava-se às diversas associações do meio musical carioca, como a antiga ABM, institucionalizando e organizando o grupo, inclusive arrecadando verbas com sócios interessados em assistir suas séries de concertos. A divulgação da nova sociedade deu-se no dia 6 de maio de 1939, após um concerto na residência de Koellreutter. João Itiberê da Cunha publicou um artigo sobre esse concerto no *Jornal da manhã*, comunicando a criação da sociedade Música Viva.⁵⁴

Hans-Joachim Koellreutter, o joven e culto artista, flautista de reconhecido merito, offereceu a 6 do corrente, á noite, em sua residencia, um interessante concerto, com a

⁵³ Conforme Koellreutter declara no boletim *Música Viva* n. 7/8 “fundei, em colaboração com alguns jovens compositores brasileiros, em 1938, o grupo *Música Viva*” (apud KATER, 2001, p. 50).

⁵⁴ Segundo Carlos Kater, o grupo Música viva transformou-se em sociedade em maio de 1940, no momento em que foi editado o primeiro número do periódico *Música viva* (2001, p. 181). O artigo aqui apresentado de João Itiberê da Cunha mostra que exatamente um ano antes (maio de 1939), havia sido anunciada na imprensa a formação dessa sociedade. A partir dessa data, outros artigos do mesmo autor denominam o grupo Música viva como uma ‘agremiação musical’, reforçando a ideia que a criação dessa sociedade musical foi nos anos 1939. Talvez o artigo que evidencie isso de maneira mais clara seja o *Uma instituição nova e promissora*, de 10 jan de 1940. Nesse artigo, Cunha lembra seus leitores que “já existe, ha cerca de um anno, uma nova agremiação artistica denominada ‘Música viva’” (CUNHA, 1940, p. 5).

colaboração do distinto pianista Egidio de Castro e Silva. [...] dessa reunião tão atrahente, e de consequencias tão promissoras, havia de resultar a fundação de uma nova sociedade, denominada “Música Viva”. (CUNHA, 1939, p. 8)

Nesse mesmo artigo, João Itiberê da Cunha apresenta os ideais defendidos pelo grupo e o programa dos primeiros concertos promovidos pela associação. Figuravam entre seus principais objetivos executar obras pouco conhecidas do período clássico e barroco e divulgar a produção musical contemporânea por meio de concertos e palestras. Também valorizava-se a execução de música de câmara, aspecto congruente com repertório proposto pelo grupo. Havia também a proposta de um intercâmbio internacional através execução de música contemporânea europeia, auxiliada pela editora musical alemã Bernhard Schott (atual Schott Music). Esses ideais, apresentados na imprensa desde o nascimento do Música Viva, serão recorrentes nas posteriores declarações do grupo, acrescidos posteriormente de outros. Nota-se que até esse momento o grupo ainda não havia publicado o periódico *Música viva* (que teve seu primeiro número editado em 1940), nem escrito os *Estatutos*, conjunto de ‘artigos’ que configuravam sua organização e finalidades.⁵⁵

“Musica Viva” será um grupo musical cujo programma compreende a divulgação e a execução de obras musicas completamente desconhecidas (ou pouco conhecidas) da grande época pre-classica e classica e, especialmente, das composições hodiernas. “Musica Viva” mostrará tambem que na nossa época existe musica que é a expressão viva do nosso tempo [...] Será preciso tambem regular cultura de musica de camara, o que será obtido por meio de execuções, conferencias, palestras e um intercambio internacional para diffusão das obras musicas contemporaneas de diferentes paizes. (CUNHA, 1939, p. 8)

Das palavras apresentadas nesse artigo jornalístico, várias serão encontradas em documentos como *O nosso programa*, artigo pertencente ao primeiro número do periódico *Música viva*, a seção ‘finalidades’ presente nos *Estatutos*, o *Manifesto 44*,

⁵⁵ Segundo Carlos Kater, encontravam-se os *Estatutos* em uma cópia carbono de texto datilografado sem nenhuma assinatura, somente com uma inscrição manuscrita feita ao final com o ano “1943”. Segundo o autor, é provável que a inscrição tenha sido feita em uma data posterior a edição do texto (KATER, 2001, p. 217).

entre outros.⁵⁶ Isso colabora com a ideia de que os conceitos defendidos e desenvolvidos por todo o curso do movimento, esboçados desde o surgimento do grupo, tenham nascido do convívio de Koellreutter com os frequentadores da *Pingüim*. Músicos que já haviam, individualmente, participado de diversos círculos musicais, colaborando ativamente na divulgação da música contemporânea brasileira.

(III) Primeiros anos do grupo Música Viva

Ao estabelecer-se como sociedade, o grupo oficializou sua presença no meio musical carioca, seguindo o curso das diversas associações existentes. Se algumas dessas associações eram “desprovidas de recursos e mesmo de ideias”, o grupo Música Viva destacava-se por assumir uma postura diferente (CUNHA, 1939, p. 8). Isso porque tinha como objetivo a execução da produção musical mais recente, procurando “divulgar o compositor e a obra, principalmente contemporânea” em oposição às outras associações que “realçavam o virtuose e o concerto” (KOELLREUTTER *apud* KATER, 2001, p. 51).⁵⁷ Postura semelhante a adotada por diversas outras associações e instituições da mesma época, como a antiga ABM, ou até mesmo o INM.

Impulsionadas pelos ideais nacionalistas de Mário de Andrade, que repelia qualquer espécie de culto por intérpretes ou compositores do passado, essas organizações musicais valorizavam a música contemporânea brasileira em detrimento

⁵⁶ A ideia recorrente de música como “expressão viva do nosso tempo” (CUNHA, 1939, p. 8), também é apresentada nos *Estatutos* na forma de música como “expressão de nossa época” (KATER, 2001, p. 217) e novamente no *Manifesto 44*, mostrando que “em nossa época também existe música como expressão do tempo” (KATER, 2001, p. 54).

⁵⁷ Segundo a referência indicada por Kater, as palavras aqui citadas foram extraídas de um texto escrito por Koellreutter no boletim *Música viva*, n. 7-8 (1941), p. 2.

do repertório Romântico. Em parte a ligação entre Mário de Andrade e Música Viva justifica-se pela parte majoritária do grupo, formada por ex-membros da ABM, músicos que, desde as iniciativas ao lado de Luciano Gallet, propunham discussões semelhante. Porém, desenvolvidos com o tempo, essas ideias intensificaram-se ainda mais em anos posteriores, mesmo após a mudança do quadro de seus membros.

Além de ter se transformado em associação, o grupo Música Viva passou a publicar um periódico. Intitulada *Música viva*, essa revista, ou ‘boletim’ como era chamada pelos membros do grupo, apresentava-se como a publicação oficial da associação Música Viva. O periódico contou com 16 números e foi editado entre 1940 e 1948, sendo uma parte impressa e outra mimeografada. Sua edição não foi regular, apresentando uma lacuna de seis anos entre o número 10-11 (abril-maio de 1941) e o número 12 (janeiro de 1947). Nessa lacuna, por intermédio do musicólogo Francisco Curt Lange (1903-1997) e Koellreutter, houve a publicação de somente um volume sem número em Montevideo, intitulado *Música viva* (agosto de 1942). Outro documento isolado emitido pelo grupo nesse intervalo de tempo foi um ‘manifesto’, em cópia mimeografada, datado de 1944.

As primeiras edições do boletim *Música viva* (1940-1941) contavam com artigos relativos a música e acompanhavam um ‘suplemento musical’, anexo que consistia em uma partitura de música contemporânea. Os artigos abordavam variados assuntos, conforme demonstram os títulos dos artigos. Em uma mesma edição, como por exemplo, o boletim *Música viva* n. 4 (set 1940), coexistem artigos sobre Camargo Guarnieri (*Camargo Guarnieri*, de Luiz Heitor), dodecafonismo (*A dodecafonia - horizontes novos*, de Lopes Gonçalves) e música brasileira (*A música e o Brasil*, de Max Brand) - (cf. KATER, 2001, p. 232). Ainda na edição seguinte, o

boletim *Música viva* n. 5, encontram-se artigos sobre Luiz Cosme (*Compositor de hoje: Luiz Cosme*, de Luiz Heitor) e Igor Stravinsky (*Strawinsky, homem de 'metier'*, de Arthur Honneger) - (cf. KATER, 2001, p. 233).

A pluralidade de orientações estéticas nessa fase do movimento, não só constatada nos artigos do boletim *Música viva*, mas também nos programas de concerto, expressa o principal objetivo defendido pelo grupo nessa época, conforme foi escrito nos *Estatutos*: “cultivar a música contemporânea de valor para a evolução da expressão musical e considerada a expressão de nossa época, de todas as tendências” (grifo original, *apud* KATER, 2001, p. 217). Carlos Kater observa que essa postura fez o grupo Música viva inserir-se no cenário musical com uma proposta inusitada, divulgando compositores aparentemente distantes tanto estético quanto ideologicamente. Nos seus programas de concertos eram englobadas obras pertencentes ao “panorama musical internacional, frente nacionalista e nova escola composicional brasileira” (KATER, 2001, p. 51). Nessa época, o periódico tinha seu corpo editorial formado por Hans-Joachim Koellreutter, Octavio Bevilacqua, Brasília Itiberê, Egydio de Castro e Silva, Luiz Heitor Correia de Azevedo.

A publicação da revista *Música viva* recebeu atenção da crítica musical carioca, sendo frequentemente citada em jornais como o *Correio da manhã* (1901-1974) e *Diário de notícias* (1930-1970). Ao se apresentar como uma das poucas publicações musicais da época, já por isso tornando-se relevante, as participações de Andrade Muricy e Brasília Itiberê pode ter colaborado para garantir a atenção dos meios de comunicação à publicação. Isso se deve principalmente a proximidade desses membros com a imprensa, não só em termos de contatos profissionais, mas também por suas experiências anteriores no mercado editorial. Periódicos musicais como a

revista *Weco* e a revista *Ilustração musical*, editadas no início dos anos 1930, contaram com a participação de alguns dos membros do *Música viva*. O conhecimento e experiência adquiridos nessas revistas, que apesar da curta duração representaram quase que isoladamente as únicas publicações musicais da década de 1930, serviram de verdadeiro auxílio na organização do novo periódico. Essa possível facilidade de acesso à imprensa aparentemente não atenua a validade das críticas realizadas ao boletim *Música viva*.

Para ilustrar a recepção da crítica musical carioca ao novo periódico, podemos utilizar como referência os artigos de João Itiberê da Cunha para o jornal *Correio da manhã*. O primeiro número da revista *Música viva* recebeu um grande artigo no início do “Correio Musical”, seção do jornal reservada à música. Nesse artigo, João Itiberê da Cunha notabiliza a iniciativa da nova publicação, elogiando seu corpo editorial e as intenções dos seus fundadores. Mostra-se otimista com o futuro da revista, dizendo haver “muito que esperar dessa publicação” (CUNHA, 1940, p. 5). Por outro lado, antes desta afirmação, Cunha diz, em tom irônico, que a ‘vida’ é “movimento, agitação e, às vezes, pancadaria” (CUNHA, 1940, p. 5). Possivelmente Cunha se referia aos ideais expostos pelo grupo, defendidos com uma postura aparentemente agressiva. Sua opinião não repousava unicamente na observação desse primeiro número do periódico, visto que esses ideais já eram do seu conhecimento. Isso é verificado nos diversos artigos sobre o grupo escritos anteriormente pelo crítico, como na ocasião da fundação do *Música viva*.

Em artigo posterior, discorrendo sobre o boletim *Música viva* número 7-8, João Itiberê da Cunha reforça sua crítica sobre a postura agressiva. Nesse artigo, Cunha julga a revista e a associação *Música Viva* como “doutrinantes, militantes,

nacionalizantes” (CUNHA, 1941c, p. 21). Mais adiante, evidencia claramente sua crítica quando diz o grupo ter “desejo de *matar* muita gente, pelo menos os que possam divergir das suas directrizes ‘avançadas’ ” (CUNHA, 1941c, p. 21; grifo original). Desse modo Cunha evidencia a oposição existente entre o Música Viva e o meio musical tradicional, formado sobretudo pelas diversas associações musicais cariocas. Por outro lado, essa oposição é exposta pelo próprio grupo, como demonstra o texto introdutório do boletim 7-8. Nela, Koellreutter diz que os objetivos dessas instituições, que “realçavam o virtuose e o concerto”, divergem das do grupo Música Viva, que tinha como finalidade “divulgar o compositor e sua obra, principalmente a contemporânea” (*apud* KATER, 2001, p. 51).

Segundo Carlos Kater, a interrupção na edição do *Música viva* entre 1941 e 1947 está ligada ao afastamento de Koellreutter do grupo, quando se viu obrigado a diminuir suas atividades em função de problemas pessoais (cf. KATER, 2001, p. 52). Um desses problemas, que lhe deixou inativo por três meses, foi uma doença contraída pelo constante manuseio de chumbo (saturnismo), adquirida quando trabalhava como gravador na editora Mangione. Outro problema que afastou Koellreutter do movimento foi a acusação de um suposto envolvimento com atividades nazistas, feita no momento em que o Brasil entrou na segunda Grande Guerra (1942) e que acarretou na sua detenção por três meses.⁵⁸ Essa acusação foi fundamentada no fato de Koellreutter receber dinheiro estrangeiro enviado por Curt Lange como pagamento de atividades editoriais. Esses dois problemas foram ainda agravados pela distância física de Koellreutter do restante do grupo, já que em 1940

⁵⁸ Koellreutter (1999, ¶[34]) em entrevista afirma ter ficado “três meses preso em regime de ‘internação política’ na Emigração”. Antes desse período de prisão, Koellreutter ficou “detido durante aproximadamente 15 dias”, conforme diz Kater (2001, p. 182).

havia se mudado para São Paulo.⁵⁹ Mesmo com o retorno de Koellreutter ao grupo a partir de 1944, com a publicação de um polêmico ‘manifesto’, o periódico só voltaria a ser reeditado em 1947.

Apesar dos problemas de saúde e do tumultuado cenário político, Koellreutter tentou pôr novamente em circulação o periódico, transferindo sua edição para Montevideo. Isso ocorreu quando Koellreutter foi convidado a participar do Instituto interamericano de musicologia (Uruguai) como diretor geral da Editorial cooperativa interamericana de compositores (ECIC), a pedido de Curt Lange. Nessa instituição, Koellreutter foi chefe de redação da revista *Música viva*, um periódico apresentado como órgão oficial da ECIC. Sendo resultado de uma tentativa isolada de Koellreutter em manter ativa a publicação do *Música viva*, essa revista uruguaia, que não tinha nítida relação com o periódico brasileiro, teve somente um número editado. (cf. KATER, 2001, p. 53, 182). Nela foram apresentados artigos de Curt Lange, Erwin Leuchter, Aaron Copland, Charles Seeger, Mário de Andrade, Diego Errandonea e Juan Carlos Paz.

O periódico *Música viva* editado no Uruguai em 1942 difere em alguns aspectos do periódico editado no Brasil entre 1940 e 1941. O texto de Curt Lange presente nas primeiras páginas do periódico uruguaio, apresentado como os princípios da revista (*Nuestros principios*), pode ilustrar essa diferença. Nesse texto, Curt Lange declara que a escolha do título ‘Música viva’ seria uma forma de continuar o trabalho iniciado por Hermann Scherchen na Europa, que segundo o autor voltou a “nascer no Brasil

⁵⁹ A mudança de Koellreutter para São Paulo fez-se necessária quando a Arthur Napoleão (editora na qual trabalhava como gravador desde 1939) foi vendida para as Edições Mangione em 1940 (cf. KATER, 2001, p. 180-181). Por outro lado, segundo periódico da época, a efetiva mudança de Koellreutter somente ocorreu no ano seguinte, no dia 4 de julho de 1941 (cf. CUNHA, 1941b, p. 11).

nas mãos de um grupo de jovens” (*apud* KATER, 2001, p. 227).⁶⁰ Mesmo com as influências recebida de Scherchen por meio de Koellreutter, inclusive no momento que o flautista alemão propôs o título ‘Música viva’, o periódico criado no Brasil se formou de modo autônomo em relação ao europeu. Concebido sobre bases culturais e políticas específicas, o *Música viva* brasileiro propunha discussões relacionadas à realidade social do país e seu momento histórico. Isso é verificado na variedade de artigos dos primeiros boletins, que discutiam desde aspectos do folclore nacional até elementos da técnica dodecafônica. Portanto não é possível afirmar de modo unívoco que o *Música viva* europeu, fundado por Scherchen, “voltou a nascer” no *Música viva* brasileiro. Antes o título seria uma homenagem ao periódico europeu, principalmente pelo convívio de Koellreutter com o regente alemão e os ideais por eles compartilhados, e não uma direta dissidência deste.

Por outro lado, quando Lange diz o grupo ser formado por “jovens”, descarta a presença de membros como Brasília Itiberê, Luiz Heitor, Octavio Bevilacqua, entre outros, músicos pertencentes ao tradicional meio musical do Rio de Janeiro. Possivelmente Lange diz isso centralizando o movimento brasileiro em torno de Koellreutter, mesmo sem citar seu nome, como evidencia Kater (2001, p. 227). Outro aspecto que distancia o periódico uruguaio do periódico editado no Brasil é a ausência dos membros do *Música viva* brasileiro nessa iniciativa editorial. Exceto Koellreutter, que tinha o cargo de redator chefe da revista, o corpo editorial, bem como os artigos apresentados no único volume editado, não conta com a participação de nenhum membro do grupo brasileiro.

⁶⁰ “nos complacemos en haberlo elegido [o título ‘Música viva] como continuación de los esfuerzos que hizo años atrás en Europa Hermann Scherchen y que volvieron a nacer en el Brasil en manos de un grupo de jóvenes” (LANGE *apud* KATER, 2001, p. 227).

A partir de 1940, quando o Música Viva começou a estabelecer-se firmemente no meio musical carioca, outros músicos passaram a participar do movimento que vinha se formando, aumentando o primeiro grupo inicial. Alguns desses músicos contribuíram como intérpretes nos inúmeros concertos organizados pela associação Música viva. Auxiliaram desse modo na divulgação de obras musicais de diversos períodos, um dos principais objetivos defendidos nessa fase do movimento. Os principais intérpretes que participaram do grupo nessa fase foram Wener Singer, Silvia Guaspári, Lília Guaspári, Aldo Parizot, Santiago Parpineli, Oriano de Almeida, Hans Bretinger, Jaioleno dos Santos, entre outros (cf. NEVES, 2008, p. 137). Além desses intérpretes, alguns jovens compositores se interessaram pelos ideais do novo movimento, aderindo futuramente ao grupo. Aparentemente esse interesse foi despertado por conta do contato que estabeleceram com Koellreutter, em aulas de composição ministradas pelo músico alemão (cf. NEVES, 2008, p. 131, 137).

A primeira instituição em que Koellreutter lecionou foi no Conservatório brasileiro de música em 1938, estabelecimento dirigido por Lorenzo Fernandez. No ano seguinte, além das atividades no conservatório (dando aulas de flauta, harmonia, contraponto, composição e teoria geral), intensificou seu trabalho pedagógico com aulas particulares. Um dos seus alunos nessa época, entre 1940 e 1941, foi o compositor amazonense Claudio Santoro. Junto com outros compositores, Claudio Franco de Sá Santoro (1919-1989) tornou-se um dos mais importantes membros do Música viva. Antes mesmo de produzir obras dentro da orientação dodecafônica, Santoro utilizava uma linguagem musical que lidava com grande expansão harmônica, identificada como aparentemente atonal. Foi ao lado de Koellreutter, com quem teve

aulas de contraponto e estética, que se especializou no dodecafonismo, método que até então não tinha completo entendimento.

(IV) Atonalismo e Dodecafonismo no Brasil

Na opinião de Koellreutter, mesmo antes das primeiras aulas, Claudio Santoro demonstrava ter um conhecimento parcial sobre dodecafonismo, com a utilização de processos harmônicos atonais que foram relacionados a esse recurso composicional. Koellreutter (1999, ¶ 40) declarou que a *Sinfonia para duas orquestras de cordas* (1940) de Santoro, continha alguns trechos que “já traziam essas técnicas [dodecafonismo e serialismo] em embrião”. O interesse por recursos como dodecafonismo, serialismo e atonalismo foi, aparentemente, uma iniciativa do próprio Santoro, talvez como tentativa de clarificar ou solucionar dúvidas anteriores.⁶¹ O compositor pode aprimorar-se nessa técnica por intermédio das aulas que teve com Koellreutter (cf. KATER, 2001, p. 107). A tendência implícita ao dodecafonismo, indicada por Koellreutter, pode ter sido fruto de experiências de Santoro com um atonalismo não sistematizado, ou mesmo um atonalismo não serial (ou livre — cf. KOSTKA, 2006, p. 175). Esse ponto de vista analítico é sugerido em comentários sobre os aspectos harmônicos da *Sinfonia para duas orquestras de cordas*, apresentados por José Maria Neves (2008, p. 149), identificando que a peça apresenta uma “concepção livremente atonal”.

⁶¹ Claudio Santoro tinha conhecimento do dodecafonismo, apesar de aparentemente não conhecer os meios específicos para sua utilização. Koellreutter diz que a curiosidade sobre essa técnica partiu de seu aluno que perguntou a seu professor como utilizá-la. Conforme Koellreutter, Santoro “estudou em conservatório e ouviu falar disso, mas não foi informado, [...] ele obrigou, com as perguntas que me fez, a estudar mais a coisa” (KOELLREUTTER, 1999, ¶ 40).

Para classificar as obras de Santoro anteriores ao dodecafonismo como atonais livres, torna-se necessário uma breve distinção de algumas definições concernentes ao atonalismo. O termo ‘atonalismo’ define, a princípio, qualquer estrutura harmônica não tonal. No ‘tonalismo’, as relações harmônicas, estabelecidas por uma trama de funções, caminham direcionalmente a uma Tônica principal (mesmo se deslocada por vezes com modulações). Diferindo dessa unidirecionalidade tonal, o ‘atonalismo’ favorece um discurso harmônico com múltiplas direcionalidades, com encadeamentos que podem caminhar a diferentes tônicas e, portanto, incorporando a ambiguidade harmônica como uma de suas características (cf. MENEZES, 2002, p. 93-96).⁶² Dessa maneira, o atonalismo procura emancipar a dissonância. Isso ocorre ao anular-se a dicotomia entre consonância e dissonância, tão presente no tonalismo, considerando-as equivalentes (cf. SCHOENBERG, 1950, p. 104-105). Existem, entretanto, diferenças entre o atonalismo dodecafônico e o chamado ‘atonalismo livre’.⁶³

O dodecafonismo ortodoxo é constituído por um rígido método de organização melódica dada *a priori*, no qual as doze sons da escala temperada são dispostos em

⁶² O ‘atonalismo’, no sentido exposto acima de progressões com centros ou resoluções tonais ambíguos, pode ser considerado como um conceito distinto de ‘bitonalismo’ ou de ‘politonalismo’, em que os direcionamentos tonais são mais determináveis, resultando em terminações correspondentes, mesmo se resolvendo simultaneamente em mais de um único centro tonal.

⁶³ Os termos ‘atonalismo livre’ ou ‘atonalismo não serial’ são encontrados, de forma variada ou não, em textos de diversos autores. Esses termos são comumente utilizados para classificar obras atonais compostas antes do advento dodecafônico, ou mesmo obras que não utilizem atonalismo dentro da perspectiva dodecafônica. José Maria Neves, por exemplo, refere-se a um período: “a tendência ao atonalismo que se observa na música européia do fim do século XIX e do início do século XX: no *atonalismo livre* europeu” (2008, p. 123, grifo meu). Stefan Kostka, por outro lado, define o ‘atonalismo livre’ como equivalente a ‘não serial’: “nonserial, or ‘free’ atonality led in the 1920s to a more organized atonal method called serialism” (2006, p. 175). Esses termos denotam que a música não tonal feita fora da sistematização dodecafônica deve ser classificada de ‘atonal livre’, o que pode constituir um erro, pois pelo mesmo ponto de vista o dodecafonismo dever-se-ia intitular ‘atonalismo encarcerado’. Nesse sentido, outro termo mais específico deveria ser empregado para definir o atonalismo. Uma possibilidade é apontada por Flo Menezes, referindo-se a Schoenberg, quando propõe o uso do termo ‘pantonal’ (termo que define tanto atonalismo, quanto o dodecafonismo) — (MENEZES, 2002, p. 97).

uma série. A feição do sistema tonal, o dodecafonismo pretendia estabelecer-se como um sistema harmônico, o que dependia de uma específica organização das alturas. A escolha das alturas fica a cargo do compositor, tendo ele como única restrição utilizar toda a gama cromática, sem repetir nenhuma altura, dispondo-as sequencialmente em uma série. O enfoque dado à organização da estrutura melódica torna a harmonia, entendida como tratamento de simultaneidades, preocupação secundária. Tendo isso em vista o dodecafonismo prestou-se mais como método contrapontístico do que propriamente um sistema harmônico. A ausência de funções tonais (e.g., trama de funcionalização de polarizações harmônicas ou jogo de significações entre determinados sons) colabora com a ideia de que o dodecafonismo presta-se mais como método do que sistema. O que não descarta um coeficiente harmônico, antes implícito nas suas relações intervalares, do que explícito em sua estrutura (cf. MENEZES, 2002, p. 211- 212).

Já o atonalismo livre lida com a emancipação da dissonância por meio de variadas estruturações harmônicas, não se apoiando necessariamente em um único sistema de organização das alturas. Schoenberg empregou esse recurso nas suas primeiras incursões ao atonalismo, experiências que resultaram em obras como a *Kammersymphonie*, op. 9 (1906) e *Pierrot Lunaire* (1912). Preocupado em manter unidade e coerência no uso das estruturas musicais, agora que não contava mais com o apoio da tonalidade, Schoenberg deu especial enfoque ao tratamento temático. Afastando o foco na harmonia e ao mesmo tempo concentrando-se no desenvolvimento motivico, o compositor garantia à música unidade formal e equilíbrio desejado. Por essa razão, Schoenberg disse ser “menos perigoso suprimir a lógica e a unidade na harmonia que no material temático, nos motivos e no

pensamento musical” (*apud* MENEZES, 2002, p. 95). Pois se “conscientemente usado, o motivo deve produzir unidade, relações, coerência, lógica, compreensibilidade e fluência” (SCHOENBERG, 1970, p. 8, tradução minha).

A *Sinfonia para duas orquestras de cordas* de Claudio Santoro enquadra-se, possivelmente, no atonalismo livre, tal como definido. Além da referência à harmonia “livremente atonal”, José Maria Neves aponta a “estruturação sobre base polifônica” presente nessa peça (NEVES, 2008, p. 149). Estruturando sua música sobre uma base polifônica, termo possivelmente usado por Neves com conotação de textura contrapontística, Santoro valorizava o âmbito horizontal da música. Isso pode ter levado a um maior cuidado no tratamento motivico e na construção melódica, elementos que unidos a uma estrutura harmônica não tonal aproximam-se do atonalismo livre tal como praticado por Schoenberg. Dessa maneira, os recursos harmônicos usados por Santoro nessa época associam-se mais ao atonalismo não sistematizado do que propriamente o dodecafonismo. Se as bases teóricas do dodecafonismo seriam introduzidas no Brasil por intermédio de Koellreutter, por outro lado, o atonalismo livre já havia sido praticado e divulgado no país.

Segundo Koellreutter (1999, ¶ 40), Claudio Santoro havia “estudado em conservatório e ouviu falar disso [dodecafonismo], mas não foi informado”, provavelmente referindo-se aos estudos (1934-1938) do compositor no Conservatório do Distrito Federal. Apesar de Koellreutter desconsiderar a compreensão teórica do dodecafonismo, isso não exclui a possibilidade do conhecimento do atonalismo por parte do compositor. Frequentando o meio musical carioca, âmbito no qual informações sobre o atonalismo eram difundidas (como observado nas conferências da ABM), Santoro provavelmente entrou em contato com obras de compositores

brasileiros e europeus dentro dessa orientação. Isso possivelmente explicaria a utilização de recursos harmônicos atonais antes mesmo de conhecer Koellreutter. O atonalismo também é citado por Mário de Andrade (1972, p. 49) no largamente difundido *Ensaio sobre a música brasileira*, em que considera seu uso por parte de compositores brasileiros, uma vez que “o problema da harmonia não existe propriamente na música nacional”.⁶⁴ Ao indagar-se, Mário de Andrade (1972, p. 50-51) pondera: “por causa de Schoenberg a gente pode falar que a atonalidade é austriaca?”.

Semelhante utilização do atonalismo, corroborada por Mário de Andrade, se faz notar em alguns trabalhos de Camargo Guarnieri do início da década de 1930. Guarnieri foi um dos primeiros compositores brasileiros a explorar o atonalismo, vindo a sofrer por isso duras críticas por parte da imprensa. Guarnieri realizava ocasionalmente concertos no Rio de Janeiro desde 1931, especialmente no Instituto Nacional de Música. Existe a possibilidade de Santoro ter se relacionado diretamente com Guarnieri nas viagens que o compositor paulista fez ao Rio de Janeiro, ou mesmo ter tomado conhecimento de sua música por meio dos concertos realizados nessa cidade.

Um desses concertos ocorreu em 1935, quando Guarnieri apresentou no INM sua *Sonata* n. 1 para violoncelo e piano (1931). Essa peça apresenta uma expansão harmônica que não permite categorizá-la como tipicamente tonal, característica que levou a diversas interpretações da crítica musical. Octavio Bevilacqua, em artigo

⁶⁴ A questão harmônica é abordada por Mário de Andrade como algo que independe da nacionalidade. Segundo o autor, o acompanhamento harmônico da música popular, simples por demais, deveria ser desenvolvido individualmente pelo compositor, o que coincidiria invariavelmente com os tratamentos harmônicos europeus. Em contraposição, esses tratamentos europeus não contém elementos que a caracterizam como nacionais, mas são criações individuais que, posteriormente aproveitadas por outros compositores, tornam-se universais (cf. ANDRADE, M., 1972, p. 49-50).

publicado no jornal *O globo* sobre esse concerto, observa o aproveitamento do folclore na música de Guarnieri e a conciliação desta com características pessoais do compositor. Talvez a “expressão mais caracteristicamente pessoal” de Guarnieri, como definida por Bevilacqua, seja uma referência à linguagem harmônica do compositor paulista (*apud* VERHAALEN, 2001, p. 32). Por outro lado, Arthur Imbassá no *Jornal do Brasil* criticou negativamente esse concerto de Guarnieri. Segundo Imbassá, a “*Sonata* para violoncelo é uma orgia cacofônica de sons desconexos, desgarrados de todas as leis da estética” (*apud* VERHAALEN, 2001, p. 32). Imbassá baseava seu argumento em um suposto Belo ideal, entendido por ele como lei perene da estética. Leis que deveriam obedecer às “exigências do ouvido educado ao sabor do Belo” (*apud* VERHAALEN, 2001, p. 32).

Outro concerto de Guarnieri na Escola nacional de música que despertou reações negativas da crítica ocorreu em 1941, com a apresentação de sua *Sonatina* n. 2 para piano (1934). A harmonia presente nessa peça também distancia-se do domínio tonal, assim como a *Sonata* n. 1 para violoncelo e piano. Andrade Muricy, no *Jornal do comércio*, afirma que nessa peça a “musicalidade corre como por sob um cristal duro e aretoso” (*apud* VERHAALEN, 2001, p. 154). Para o crítico essa percepção é decorrente de uma condição histórica, justificada nos “hábitos seculares de ouvido [que] congelam a comoção” (*apud* VERHAALEN, 2001, p. 154). Já João Itiberê da Cunha (1941a, p. 11) definiu o atonalismo presente na peça de Guarnieri como a “invenção mais cômica que se possa imaginar, brinquedo engraçadinho de quem não tem mais nada que fazer”. Cunha ilustra assim a oposição da crítica conservadora às novas linguagens harmônica do atonalismo, demonstrando o desconforto do meio musical à música de Guarnieri.

O atonalismo é um bruxedo. Feitiçaria inócua, mas perfeitamente bárbara. Em suma, tempo perdido. Daqui a vinte anos — a menos que a música tenha naufragado por completo, definitivamente, no caos dos ruídos selvagens iniciais — não se falará mais nisso. Graças a Deus! Pelo exposto acima resolvemos, pois, não tomar conhecimento da “2ª Sonatina”, para piano, de Guarneri, em que a única coisa compreensível é a divisão escrita dos tempos: *alegre con graça* (ou sem graça) [,] *ingenuamente e depressa, espirituoso*. Isto, lê-se. O resto não se entende... (CUNHA, 1941a, p. 11)

A primeira propensão de Guarneri ao atonalismo é identificada nas obras compostas na primeira metade dos anos 1930.⁶⁵ Nessa época o compositor teve acesso a diversas partituras de obras da vanguarda europeia por intermédio de Mário de Andrade. Segundo Marion Verhaalen, Guarneri passava “horas analisando partituras de Schoenberg [sic], Alois Haba, Berg e Hindemith, que pedia emprestadas à biblioteca de Mário de Andrade” (2001, p. 28). Isso possibilitou, no período em que estudou essas partituras, seu entendimento dos resultados musicais do atonalismo empregado por esses compositores.⁶⁶ O contato de Guarneri com a música desses compositores sustenta a ideia de que o atonalismo por ele praticado era consonante com as linguagens harmônicas contemporâneas à sua época. Entretanto, parece que o dodecafonismo não foi favorecido por Guarneri. Isso se deve principalmente ao fato de quando adotado ortodoxamente, o dodecafonismo impossibilita a utilização de materiais melódicos advindos do folclore. Dessa maneira, é possível que o compositor tenha favorecido uma linguagem mais próxima do atonalismo livre.

⁶⁵ Essa primeira fase de produção atonal de Guarneri estendeu-se até meados de 1934. Segundo Guarneri, “por volta de 1934 senti que minha sensibilidade não era compatível com o atonalismo” (*apud* VERHAALEN, 2001, p. 28). Guarneri voltou a produzir uma música que lidava com elementos atonais, inclusive seriais, em obras que datam de 1970. Um dos exemplos disso é seu *Concerto para piano* n. 5 (1970), peça em que o compositor usou “conscientemente técnicas seriais” (*apud* VERHAALEN, 2001, p. 83).

⁶⁶ O estilo Neoclássico de Hindemith, inaugurado na *Kammermusik n. 1* (1921), tinha uma estruturação harmônica baseada “antes em quartas do que em terças”, característica que resultava na “ausência de um efetivo repouso harmônico” (GRIFFITHS, 1998, p. 70). Essa falta de repouso, ou suspensão das funções tonais, também é comum na música atonal não dodecafônica de Schoenberg composta no início do século XX. Um exemplo disso está presente na sua *Kammersymphonie*, op. 9 (1906), onde movimento lento é baseado “inteiramente, melódica e harmonicamente, no intervalo de quarta” (BARRAUD, 1975, p. 81).

Livre de uma rígida sistematização, o atonalismo livre reside em uma anárquica organização das direcionalidades harmônicas. Desse modo, possibilita a utilização de variados materiais melódicos para a organização de seus dados harmônicos, diferentemente do atonalismo sistematizado. É provável que por esta liberdade de escolha do material melódico, o atonalismo livre tenha sido favorecido por Guarnieri. O compositor podia empregar melodias folclóricas, acomodando-as dentro de relações harmônicas expandidas. O mesmo não ocorre no atonalismo sistematizado como, por exemplo, no dodecafonismo ortodoxo. Devendo necessariamente o material melódico submeter-se ao julgo da série de doze sons, seria impossível a acomodação de melodias folclóricas dentro da série, por suas características diatônicas. Algo assim só poderia ser feito de maneira difusa, extraindo-se intervalos arquetípicos dessas melodias e transpondo-os pela gama cromática. Por esse motivo, aparentemente o dodecafonismo mostrou-se estruturalmente avesso à estética de Guarnieri dos anos 1930.

CONCLUSÃO

Ao longo das décadas de 1920 e 1930 estabeleceram-se no Brasil circunstâncias ideais para o surgimento do grupo Música Viva, ocorrido no início dos anos 1940. A conjuntura artística em que inseriu-se o grupo de renovação, receptiva à criação de organizações com programas educacionais, via-se marcada pelas reformas efetuadas ao longo dos anos 1930, das quais nomes como Villa-Lobos, Luciano Gallet e Mário de Andrade tiveram fundamental importância. Essas reformas são representadas, por exemplo, pelos planos educacionais traçados para o Instituto Nacional de Música e o projeto do Canto Orfeônico, assim como as iniciativas da Associação Brasileira de Música. Os ideais que originaram essas realizações, por sua vez, mais do que motivados simplesmente por questões políticas, viam-se contemplados no pensamento estético do Nacionalismo. Dessa maneira, ao mesmo tempo em que serviam como instrumento para o regime Vargas, mantinha-se estritamente ligado às decorrências do Modernismo. Villa-Lobos e Luciano Gallet, ambos compositores ligados às primeiras manifestações do Modernismo no Brasil, seriam importantes incentivadores da música ao longo dos anos 1930.

Após tomar feição nacionalista, o Modernismo deixaria de empregar recursos exclusivamente europeus, como fora o caso de Villa-Lobos, focando mais o aspecto

educacional do que exclusivamente estético. No período anterior à Semana de Arte Moderna, Villa-Lobos tinha como principal influência a música francesa, sobretudo pelo estudo do *Cours de composition musicale* de D'Indy e pelo convívio num meio musical onde valorizava-se essa música. Partindo para a França em 1924, Villa-Lobos passaria a compor predominantemente dentro da orientação nacionalista. Após seu retorno ao Rio de Janeiro, em 1930, Villa-Lobos focaria sua atenção em projetos como o Canto Orfeônico, sustentados pelo regime político. Algo semelhante ocorreria com Luciano Gallet. Suas primeiras obras espelham influências da música francesa e do Pós-Romantismo. No período de 1921-1931, época em que esteve sob maior influência do Nacionalismo, passou a agir pedagogicamente no meio musical carioca dando de aulas de piano no INM e posteriormente assumindo a direção dessa instituição. Ao lado disso, promoveu a revista *Weco* e a ABM, ambas fomentadoras e divulgadoras da música brasileira.

Seja como colaborador ou incentivador, Mário de Andrade acompanhou boa parte dessas realizações, publicando artigos na *Weco*, apoiando o plano do Canto Orfeônico (mesmo antes de disseminado por Villa-Lobos), e participando das reformas do INM. Seu projeto nacional, pretendendo modificar os paradigmas estéticos dos fruidores de arte, adequando-os à arte moderna e nacional, tinha como principal ferramenta a via educacional, motivo que o levou a fomentar essas instituições. Apesar das questões estéticas e ideológicas que envolveriam o grupo Música Viva após 1944, como a querela do dodecafonismo e o nacionalismo pelo viés do Realismo Socialista, um dos seus principais objetivos defendidos a princípio pelo grupo era a divulgação da música contemporânea, em especial a do continente americano (cf. KATER, 2001, p. 54). Tendo esse como objetivo, adequou-se à

realidade brasileira que favorecia iniciativas dessa espécie. Dessa maneira, tornou-se nos anos que se seguiram, até sua dissolução no final dos anos 1940, uma das mais importantes associações musicais empenhadas em divulgar a música contemporânea no Brasil.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. *Filosofia da nova música*. Tradução por: Magda França. São Paulo: Perspectiva, 2011a.

_____. *Introdução à sociologia da música: doze preleções teóricas*. Tradução por: Fernando R. de Moraes Barros. São Paulo: Ed. UNESP, 2011b.

ALMEIDA, Renato. *Compêndio de história da música brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Cia. , 1958.

ANDRADE, Gênese. “Oswald de Andrade em torno de 1922: descompasso entre teoria e expressão estética”. *Remate de males*. v. 33, n. 1-2 (2013), p. 113-133.

ANDRADE, Mario de. *Aspectos da música brasileira*. Belo Horizonte, Rio de Janeiro: Villa Rica, 1991.

_____. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3. ed. São Paulo: Livraria Martins, 1972.

_____. “Introdução” In: GALLET, Luciano. *Estudos de folclore*. Rio de Janeiro: C. Wehrs, 1934, p. 9-32.

_____. *Introdução à estética musical*. São Paulo: Hucitec, 1995.

_____. “Luciano Gallet”. *Diário nacional*. v. III, n. 700 (11 out. 1929), p. 7.

_____. *Música, doce música*. São Paulo: Livraria Martins, 1963a.

_____. *O baile das quatro artes*. São Paulo: Livraria Martins, 1963b.

_____. *O banquete*. 2. ed. São Paulo: Duas cidades, 1989.

_____. *Pequena história da música*. São Paulo: Livraria Martins, 1967.

_____. “Pianolatria”. *Klaxon*. n. 1 (15 maio 1922), p. 8.

ANDRADE, Nivea Maria da Silva. *Significado da música popular: A Revista Weco, revista de vida e cultura musical (1928-1931)*. Dissertação de mestrado (Pós-graduação em história social da cultura). Departamento de história, Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, 2003.

AZEVEDO, Luiz Heitor C. *150 anos de música no Brasil (1800-1950)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

BARRAUD, Henry. *Para compreender as músicas de hoje*. Tradução por: J. J. de Moraes e Maria Lúcia Machado. São Paulo: Perspectiva, Edusp, 1975.

BRASIL. *Decreto n. 6.455 (19 abr 1917)*. Aprova as bases regulamentares para o serviço de povoamento do solo brasileiro, promovendo a entrada de imigrantes para trabalhar no país (exercendo ofícios de agricultura, indústria, comércio, arte ou ocupação útil). *Diário oficial da União* (4 maio 1907), seção 1, p. 3086.

BRITO, Mário da Silva. *História do modernismo brasileiro*. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

CONTIER, Arnaldo. “O nacional na música erudita brasileira: Mário de Andrade e a questão da identidade cultural”. *Revista de história e estudos culturais*. v. 1, n. 1 (2004), p. 1-21.

_____. *Passarinhada do Brasil: canto orfeônico, educação e getulhismo*. Bauru: Edusc, 1998.

CUNHA, João Itiberê. “A conferencia do professor Octavio Bevilacqua sobre musica moderna”. *Correio da manhã*. n. 11.269 (12 maio 1931), p. 7.

_____. “Agremiações novas, o grupo da ‘Música Viva’ ”. *Correio da manhã*. n. 13.653 (12 maio 1939b), p. 8.

_____. “Composições de Camargo Guarnieri”. *Correio da manhã*. n. 14.256 (26 abr. 1941a), p. 11.

_____. “Hans-Joachin Koellreutter”. *Correio da manhã*. n. 14.315 (5 jul. 1941b), p. 11.

_____. “ ‘Música Viva’ ”. *Correio da manhã*., n. 13.960 (10 maio 1940a), p. 5.

_____. “Um joven flautista alemão Hans Joachim Koellreutter”. *Correio da manhã*. n. 13.212 (10 set 1937), p. 8.

_____. “Uma instituição nova e promissora”. *Correio da manhã*. n. 13.859 (10 jan. 1940b), p. 5.

_____. “ ‘Música Viva’ em homenagem a Villa Lobos”. *Correio da manhã*. n. 14.193 (9 fev. 1941c), p. 21.

DUPRAT, Régis; VOLPE, Maria Alice. “Vanguardas e posturas de esquerda na música brasileira (1920 a 1970)”. In: ILIANO, Roberto; SALA, Massimiliano. *Music and dictatorship in Europe and Latin America*. Turhout: Brepols, 2009. p. 573-611.

EGG, André Acastro. *O debate no campo do nacionalismo musical no Brasil dos anos 1940 e 1950: o compositor Guerra-Peixe*. Dissertação de mestrado (Pós-graduação em história). Departamento de história, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2004.

FUBINI, Enrico. *Estética da música*. Coimbra: Ed. 70, 2008.

GALLET, Luciano. *Estudos de folclore*. Rio de Janeiro: C. Wehners, 1934.

GRIFFITHS, Paul. *A música moderna: uma história consisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. Tradução por: Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

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

KIEFER, Bruno. *Mignone: vida e obra*. Porto Alegre: Movimento, 1983.

KOSTKA, Stefan. *Materials and techniques of twentieth-century music*. 3. ed. Upper Saddle River: Pearson Prentice Hall, 2006.

MARIZ, Vasco. *Figuras da música brasileira contemporânea*. 2. ed. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1970.

_____. *Francisco Mignone: o homem e a obra*. Rio de Janeiro: Uerj, 1997.

_____. *Heitor Villa-Lobos: o homem e a obra*. 12. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2005.

_____. *História da música no Brasil*. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

NEVES, José Maria. *Música contemporânea brasileira*. 2. ed. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.

SALLES, Paulo de Tarso. “‘Tédio de Alvorada’ e ‘Uirapuru’: um estudo comparativo de duas partituras de Heitor Villa-Lobos”. *Brasiliana*. n. 20 (2005), p. 2-9.

_____. *Villa-Lobos: processos composicionais*. Campinas: ed. Unicamp, 2009.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentals of musical composition*. London: Faber e Faber, 1970.

_____. *Harmonia*. Tradução por: Marden Maluf. São Paulo: Unesp, 2001.

_____. *Style and idea*. New York: Philosophical Library, 1950.

SILVA, Flávio. *Camargo Guarnieri: o tempo e a música*. Rio de Janeiro: Funarte, 2001.

STANGOS, Nikos. *Conceitos da arte moderna*. Tradução por: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

STRAVINSKY, Igor. *Poética musical*. Tradução por: Luiz Paulo Horta. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

VERHAALLEN, Marion. *Camargo Guarnieri: Expressões de uma vida*. Tradução por: Vera Silva Camargo Guarnieri. São Paulo: Edusp, 2001.

WEBERN, Anton. *O caminho para a música nova*. Tradução por: Carlos Kater. São Paulo: Novas Metas, 1984.

WISNIK, José Miguel. *O coro dos contrários: a música em torno da semana de 22*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

ZUBEN, Paulo. *Ouvir o som*. Cotia: Ateliê Editorial, 2005.