

A PRÁTICA DE MÚSICA POPULAR E A FORMAÇÃO DE COMPOSITORES NO BRASIL

*André Egg**

RESUMO: Este texto aborda a importância que a prática de música popular teve na formação dos principais compositores brasileiros. Analisa como cada um construiu sua técnica, e aborda os dilemas de ser compositor num país periférico ao sistema musical europeu.

PALAVRAS-CHAVE: compositores, música brasileira, música popular, nacionalismo.

ABSTRACT: *This paper deals with the importance of practice of popular music in the formation of compositional technique of leading Brazilian composers. It analysis how each composer has built his technique and also it examines the dilemma of being a composer in a country like Brazil.*

KEYWORDS: Brazilian composers, Brazilian popular music, popular music, nationalism.

O uso do termo “música popular” no título do artigo leva a um problema inicial, de definição de termos. Nesta comunicação, por absoluta falta de espaço e pertinência, não se pretende qualquer discussão conceitual do que seja música popular. Uso aqui o termo como significando música de salão, com alto grau de componente de improvisado em sua execução e num sistema de transmissão predominantemente oral (ou, mais etimologicamente correto para abranger também a música instrumental, não registrada em partitura).

Por oposição, o termo “música culta” é aqui empregado, por falta de outro melhor, como significando música registrada em partitura, e resultante de um processo de composição autoral conforme padrões mais ou menos estabelecidos em tratados e difundidos por conservatórios. Há também uma certa ligação com o desempenho desta música em ambientes da alta sociedade, especialmente cerimônias oficiais da igreja ou da aristocracia e salas de concertos públicos.

O trabalho irá discutir um pouco do que venho investigando a propósito de uma pesquisa de doutorado sobre a constituição da linguagem nacionalista nas obras de Francisco Mignone e Camargo Guarnieri.

No período colonial, houve sempre um grande intercâmbio ou trânsito entre os dois referidos gêneros. O mesmo compositor de sonatas ou quartetos para a fruição de pequenos grupos em ricos domicílios, era também o de motetos ou missas para a igreja, bem como de modinhas e danças de salão.

* Mestre em História pela UFPR, doutorando em História Social pela FFLCH-USP. Professor do Departamento de Música da FAP.

Essa afirmação é encontrada em relação ao século XIX no trabalho de AZEVEDO (1956) e ao período do ouro na província das Minas Gerais no trabalho de CURT LANGE (1985). Ambos os historiadores identificam como sendo os mesmos homens a circular nos dois ambientes. Principalmente devido ao fato de a profissão de músico (incluída a de compositor) ser situada ao nível da criadagem afeita a trabalhos manuais. TINHORÃO (1990) aponta a coincidência de atividade entre músicos e barbeiros ao longo do século XIX. Pelo *status* da profissão é que os cargos de músico e mestre-de-capela eram ocupados por mulatos. Alguém já apontou o erro de CURT LANGE (1985) em considerar a musicalidade do mulato como chave da qualidade da música mineira, visto que o “mulatismo musical” nada mais era do que um sintoma do des-lugar da profissão, que equivalia ao des-lugar do mestiço de colono e escravo.

O *status* da profissão sofreu uma notável mudança com a chegada da corte em 1808. A música passou a ser feita com a função de ornamento para o fausto real (MONTEIRO, 2001), e como tal, era de bom tom que a elite do Rio de Janeiro freqüentasse as apresentações musicais. É ainda MONTEIRO (2001) que, aponta para a mescla que ocorreu entre operismo italiano (representado pela figura do compositor Marcos Portugal), classicismo vienense (Sigmund Neukomm) e música colonial (José Maurício Nunes Garcia) ocorrida na vida musical do Rio de Janeiro durante o período 1808-1831. Tudo permeado pela influência difícil de avaliar dos sons que faziam nas ruas os negros “chormeleiros” ou percussionistas, sobre os quais MONTEIRO (2001) especula a partir de fontes iconográficas – pinturas de Debret e Rugendas.

Com exceção para Neukomm, que representava um sistema musical (classicismo vienense) já bastante articulado em torno de uma cultura mundana burguesa, os compositores e músicos que atuaram no período joanino continuaram fazendo o papel de coringas a escrever ópera, música sacra e modinhas de salão – com um grande circularidade entre os elementos musicais de cada estilo. Ou seja, apesar do incremento no *status* (e na remuneração) da atividade de composição, os compositores continuaram a transitar entre músicas de diversos valores sociais.

José Maurício matinha mesmo uma escola de música, onde ensinava rudimentos musicais a jovens alunos, munido de uma viola de arame – instrumento de uso totalmente ligado ao que aqui estamos chamando de música popular.

A melhora na situação da atividade musical durante o período joanino levou a que homens como José Maurício ou Marcos Portugal pudessem manter uma vida financeira confortável a partir basicamente da atividade de compositores régios. O que permitiria uma dedicação exclusiva à música culta. Isso não se deu pelo fato de que um sistema de música culta ligada à vida da corte tenha durado muito pouco no Brasil. CARDOSO (2006) afirma que o fim do cerimonial da corte no período regencial levou ao desaparecimento da complexa vida musical do período joanino. Pelo simples fato de que desaparecera a razão porque se fazia música: a presença do soberano. Este fator teria pesado muito mais do que qualquer fator de instabilidade política ou financeira.

Ou seja, não se fazia música por que houvesse um sistema equivalente ao que Habermas chamou de espaço público burguês. Em pleno século XIX, a vida musical no Brasil ainda era atrelada aos padrões do Antigo Regime. E a inexistência de corte no período colonial explica as limitações da vida musical na América Portuguesa.

Somente no Segundo Reinado é que começaria a se desenvolver um sistema musical formado por compositores, executantes, editoras, público e crítica. Mas no Brasil o processo não teve semelhança com o que acontecia na Europa Ocidental, onde o rico sistema de música culta desenvolvido em torno das sociedades de corte transicionava para um sistema musical ligado ao espaço público burguês (salas de concerto). No Brasil, o que estamos aqui chamando de música popular teve papel primordial na formação de uma vida musical

significativa. E é por isso que o principal ícone da vida musical do Segundo Reinado, Carlos Gomes, foi um exemplo tão claro desse trânsito dos personagens entre a música popular e a música culta.

Tendo estudado no Conservatório Imperial do Rio de Janeiro, Carlos Gomes formou-se compositor. Para sua formação contribuiu também a experiência que teve como ensaiador e regente da Companhia de Ópera Nacional. É notável que boa parte do repertório desta companhia, que executou também as duas primeiras óperas do compositor (*A noite do castelo* e *Joana de Flandres*), fosse constituída de operetas e zarzuelas traduzidas – repertório que está mais para o que se considera música popular do que para a música culta. Depois de transferir-se para Milão, as primeiras obras que o compositor deu ao público foram também duas peças de teatro de revista – *Se sa minga* e *Nella luna*, ambas anteriores à sua ópera séria *Il Guarany*, responsável por colocar o nome de Carlos Gomes entre os gigantes do repertório operístico.

Segundo as análises de MAMMI (2001), *Il Guarany* foi a primeira tentativa de criar uma síntese nacional através da música. Para chegar a este ponto, o autor aponta o importante papel de vários aspectos da formação musical de Carlos Gomes. Campinas, onde Gomes nasceu e cresceu, era o centro dinâmico de uma elite progressista que teve papel importante na modernização do Brasil. Lá ele teve contato com a música de bandas militares, pois tocou em uma mantida por seu pai, Manoel José Gomes. Teve também experiência como compositor de música de salão – modinhas, polcas, valsas e quadrilhas. Quando de sua ida para o Rio de Janeiro já tinha toda esta experiência na bagagem. À qual se somou o trabalho na Companhia de Ópera Nacional.

O uso do *métier* da música popular é patente na obra *Il Guarany*, em cuja orquestração sobressai o naipe dos instrumentos de bocal. O que muitas vezes é apontado como defeito em Carlos Gomes (influência da música de banda) foi qualidade inovadora – a mesma influência das bandas militares levou às inovações orquestrais, por exemplo, de Liszt e Wagner. Também as danças de salão aparecem no *Guarany*, como no *Bailado dos índios*, do segundo ato. Nesta peça orquestral, Carlos Gomes re-aproveita várias danças de salão anteriormente compostas. O efeito orquestral obtido é uma simulação de primitivismo bastante moderna, que MAMMI (2001, p. 50) aponta como sendo o tipo de efeito que seria desenvolvido por Stravinski e Villa-Lobos em décadas posteriores.

Também é muito útil compararmos a trajetória de Carlos Gomes com a de seu colega de conservatório, Henrique Alves de Mesquita. Ambos tiveram o mesmo tipo de experiência: o trabalho com música de salão, as operetas e zarzuelas da Companhia de Ópera Nacional, o aprendizado formal no conservatório, o estágio de estudo na Europa. A diferença na carreira de ambos foi o sucesso europeu do *Guarany*, que permitiu a Carlos Gomes viver no circuito da ópera italiana e escapar ao limitado meio musical carioca. Henrique Alves de Mesquita era um operista tão competente quanto seu colega, mas acabou passando à memória musical brasileira apenas como compositor de maxixes.

Os compositores que construíram sua carreira durante o primeiro período republicano já conviveram com um ambiente musical muito diferente. Alberto Nepomuceno, Leopoldo Miguez, Henrique Oswald, Francisco Braga fizeram parte de uma geração que teve menos ligação com a ebulição da música popular urbana carioca. Foram contemporâneos da febre do maxixe, do surgimento do fonograma e do tipo de composição a ele vinculada. Mas tiveram uma formação rigorosa no conservatório, e longos períodos de estudo na Europa. Todos eles tiveram na atividade de professores e diretores do Instituto Nacional de Música um importante lastro financeiro. Numa época em que a composição ainda não era atividade bem remunerada no Brasil, as carreiras que eles construíram (e seus formidáveis catálogos de composições) também foram decorrentes do trânsito pelo meio musical europeu.

Talvez a falta de ligação com a música popular tenha sido uma marca forte e elitista, que estigmatizou a fortuna crítica desses compositores no meio brasileiro. Homens de *métier*, que dominaram a técnica da composição, mas que não conseguiram dialogar com um público mais amplo. Na avaliação da crítica tradicional voltada para a música europeia, por exemplo um Oscar Guanabara – conhecido por espezinhar Villa-Lobos, os compositores locais não mereciam atenção. Não havia um público mais amplo para a música de concerto. Não havia um sistema nacional – a música de concerto era muito restrita ao Rio de Janeiro. Não havia nem mesmo uma boa receptividade no meio das instituições de ensino. Estas eram sempre voltadas à formação de virtuosos especializados em música europeia do século XIX. Exemplo desse fato é que Nepomuceno não conseguiu emplacar o uso do livro de harmonia de Arnold Schoenberg que vinha traduzindo¹. E tampouco conseguiu manter-se mais de um ano como diretor da instituição.

Enquanto os novos compositores da 1ª República conviviam com o fantasma do sucesso mundial de Carlos Gomes e batiam-se contra o conservadorismo do meio musical brasileiro, à margem da música de concerto continuava em ebulição uma música híbrida, semelhante àquele meio que fez a riqueza de formação de Carlos Gomes.

Um grande exemplo desse meio musical híbrido é a figura de Ernesto Nazareth. Sua atividade musical é quase coincidente com o primeiro período republicano, pois começou a produzir no final da década de 1870 e faleceu em 1934 após alguns anos improdutivos e de saúde precária. Nazareth foi pianista de cinema e de loja de partituras. Admirador de Chopin, foi, na verdade, um grande compositor de maxixes².

Nazareth é apontado por MACHADO NETO (2004) como um mediador entre diferentes sistemas musicais: música europeia e música brasileira; música culta e música popular; música absoluta e danças de salão. Os dilemas de ser compositor no Rio de Janeiro no fim do século XIX são habilmente tratados no ambiente ficcional do conto *Um homem célebre*, de Machado de Assis. O personagem Pestana é admirador dos clássicos e luta para criar uma página digna de seus mestres. Mas em vez de sonatas, de sua musa brotam apenas polcas, motivo de grande desconforto para o personagem. WISNIK (2003) faz uma análise desse conto como retrato dos dilemas da música brasileira de então – e aponta o personagem Pestana como um arquétipo do compositor brasileiro, cujas idiossincrasias poderiam aplicar-se a Villa-Lobos ou Tom Jobim, além do próprio Nazareth, que parece o modelo para o personagem do conto.

Interessante que Nazareth se tornará um dos músicos mais influentes para a próxima geração de compositores. Villa-Lobos tocou violoncelo na mesma orquestra de cinema, e consta que posteriormente freqüentava o saguão do cine Odeon só para ver Nazareth tocar. Francisco Mignone conta da importância que teve para seu aprendizado o contato direto com Ernesto Nazareth, cujo pianismo parece ter influenciado muito em obras como as *Valsas de esquina*. Outro que consta ter sido muito influenciado foi Radamés Gnattali, que é considerado um verdadeiro discípulo do estilo de toque pianístico de Nazareth.

As obras desse compositor conseguiram atrair também a atenção de um crítico exigente como Mário de Andrade, que via em Nazareth um modelo de assimilação da linguagem popular. O que devia ser imitado, visto a total incompetência dos conservatórios

¹ O compositor vienense era um dos grandes renovadores da música europeia. Seu livro, escrito na primeira década do século XX, era o material mais atualizado e inovador que existia no tema. A recusa em adotá-lo devia-se à preferência por métodos franceses do século XIX.

² Nazareth denominava suas peças de “tango brasileiro”. A nomenclatura já causou desperdício de muito papel na tentativa de definições do que sejam as diferenças entre polca, polca brasileira, polca lundu, maxixe, tango ou tango brasileiro. Me parece suficientemente demonstrado por SANDRONI (p. x-x) que os termos são intercambiáveis, e todos sinônimos de uma mestiçagem da polca europeia com uma rítmica afro-brasileira marcada por acentos rítmicos deslocados em relação ao pulso do compasso (efeito que SANDRONI prefere chamar de contra-metricidade pela inadequação do termo “síncope”).

em preparar os alunos para executar um repertório com a rítmica característica da música brasileira. Este tipo de crítica é encontrada, por exemplo, em uma obra como *O banquete*, publicada em partes no jornal entre 1943-45, e reunida em volume póstumo. Sendo uma obra já do fim da vida de Mário de Andrade, *O banquete* permite ao escritor modernista fazer uma avaliação crítica do movimento que tentara criar, desde a década de 1920, uma música que tivesse identidade nacional baseada na música popular – numa exata revolta contra o que os modernistas consideravam ser um excesso de atenção à música europeia, que equivalia a um desprezo pela cultura nacional.

É por esse tipo de crítica que os compositores da Primeira República não foram devidamente reconhecidos na historiografia tradicional da música brasileira. Construída conforme os cânones modernistas, em livros escritos nas décadas de 1940, 1950 e 1960 por Mário de Andrade, Luiz Heitor Correa de Azevedo ou Andrade Muricy, e com repercussão ainda mais tardia nas obras escritas nos anos 1980 por Vasco Mariz e José Maria Neves. Foram esses autores que consagraram um cânone da música brasileira baseado nos compositores do modernismo. Não há dúvida em colocar como sendo os grandes nomes da cultura musical brasileira os compositores Heitor Villa-Lobos, Francisco Mignone, Camargo Guarnieri, Cláudio Santoro e Guerra Peixe. A esses grandes nomes do modernismo se juntariam ainda Carlos Gomes e José Maurício, e, num patamar inferior, Nepomuceno, Braga, Oswald e Miguez.

Os modernistas teriam sido os únicos a lograr construir uma obra que se adequava ao ideal modernista. Culta e compreensível ao referencial europeu (música orquestral, de concerto, registrada em partitura), mas também profundamente brasileira pois referenciada na criação popular assimilada pelos estudos do folclore – identificado como fonte de brasilidade.

Villa-Lobos começou a trajetória de compositor na década de 1910, mas sua consolidação passou pelas inovadoras obras da década de 1920 – principalmente as séries dos *Choros*, das *Cirandas* e das *Cirandinhas*. Estas composições foram contemporâneas ao período em que Villa-Lobos viveu em Paris, onde obteve o reconhecimento que lhe abriria as portas no Brasil. Sua atuação na implantação de um projeto de educação musical pelo regime Vargas permitiu maior reconhecimento (como intelectual comprometido com a nação) e segurança financeira. E coincidiu com a criação de obras um pouco mais conservadoras, mas ainda mais afeitas a servirem como índices de brasilidade, especialmente as séries das *Bachianas brasileiras* e do *Guia prático*.

A convivência no ambiente musical do choro carioca – tocando violão, a participação em orquestra de cinema, a excursão pelo nordeste num grupo de músicos mambembes, tudo isso garantiu a Villa-Lobos a experiência musical que marcaria sua trajetória. Uma música fluente e pouco afeita aos cânones tradicionais e às formas musicais organizadas. Uma inventividade prolixa que permitiu o abandono da técnica do desenvolvimento temático ou variação motivica. A capacidade de descobrir/inventar efeitos instrumentais que substituiu o domínio da linguagem pianística ou da arte tradicional da orquestração e da harmonia. Tudo isso levou Villa-Lobos a ser um dos mais inovadores compositores do século XX, fator pelo qual é mundialmente reconhecido. Segundo seu mais atual biógrafo (GUÉRIOS, 2003) foi em Paris que Villa-Lobos descobriu-se como compositor brasileiro. Na década de 1910 seu modelo ainda era em grande parte o modernismo francês da virada do século, mas a estada em Paris e o convívio com a música de Stravinski e Bartok levaram-no a liberar as possibilidades que estavam latentes na sua experiência com a música urbana carioca.

Villa-Lobos era um músico auto-didata, que não teve disposição para adaptar-se aos cânones da pedagogia musical tradicional. Sua indisposição para frequentar os cursos existentes operou a seu favor. O estudo das técnicas tradicionais foi feito sozinho, em livros. O domínio da sonoridade dos instrumentos e conjuntos deu-se pela prática em orquestras de cinema e

grupos de músicos boêmios. A inventividade rítmica veio pela experiência com as vertentes musicais afro-brasileiras.

Assim, Villa-Lobos não foi produto de um sistema de ensino. Não saiu do Instituto Nacional de Música (substituto republicano para o antigo Conservatório Imperial) nem foi discípulo de algum dos compositores destacados da geração anterior à sua. E era por isso que um crítico como Mário de Andrade o apontava como a glória e a indignação da música nacional. Glória por ser nosso maior valor musical. Indignação por ser um gênio isolado, exceção que confirma a regra. Mário de Andrade argumentava que um sistema musical nacional não poderia ser feito de poucos gênios, mas de uma multidão de bons compositores, de compositores medianos.

Os outros dois modernistas, Mignone e Guranieri, conseguiram chamar a atenção para suas obras ao longo das décadas de 1930 e 1940, consolidando-se um pouco mais tarde que Villa-Lobos. E tiveram dificuldades semelhantes com sua formação musical. Ambos foram filhos de imigrantes italianos. E ambos tinham pais músicos. E ambos tiveram dificuldade para estudar algo além da prática pianística.

Francisco Mignone foi aluno de Luigi Chiaffarelli, um italiano que estabeleceu uma pedagogia do piano em altíssimo nível em São Paulo. Mas aprendeu muitíssimo em suas experiências como seresteiro e como músico de orquestra de cinema. Além disso, sua experiência nos salões literários da residência do Senador Freitas Vale também foi considerável.

Sua bolsa de estudos na Itália, usufruída ao longo da década de 1920, permitiu complementar sua formação musical com o estudo de contraponto, harmonia e orquestração. Esta última matéria foi aprendida na escola de Respighi, compositor italiano considerado um grande renovador da arte de combinar os sons dos instrumentos da orquestra.

Quando voltou da Europa, Mignone fez executar sua nova ópera *l'Inocente*. E recebeu em relação a ela uma duríssima crítica de Mário de Andrade, em 1928. Tal episódio é relatado nos livros de história da música no Brasil como tendo sido um evento fundamental a levar Francisco Mignone a uma decisão pela mudança de estilo composicional. Acredito que esta interpretação pode estar um pouco mistificada. Porém, não há como negar que, após este ano, Mignone tornou-se amigo e colaborador de Mário de Andrade, discutindo sobre composição musical e trabalhando mesmo em diversas parcerias³.

A busca de uma linguagem nacional de composição tornou-se um valor central no discurso e na obra musical de Mignone quando passou a integrar o movimento modernista. Seguindo as idéias articuladas por Mário de Andrade, os modernistas passaram a buscar uma identidade musical que fosse baseada na cultura popular, especialmente o folclore rural. Apesar do discurso de Mário de Andrade valorizar muito a pesquisa do folclore rural como fonte de uma brasilidade segmentada, foi na experiência prévia como músico de salão, de orquestra de cinema, e como compositor de valsas e outras danças (sob o pseudônimo de Chico Bororó), que Mignone tirou o material e a linguagem musical para escrever obras como as *Fantasia brasileira* para piano e orquestra, ou as *Valsas de esquina*, ou os *Choros para piano*.

Grande improvisador, a fluência melódica de Mignone derivava da experiência em ambientes musicais onde se fazia música espontânea, adaptável ao momento. Não era da repetição infinita de um repertório canônico que se formaria a criatividade musical, mas da necessidade de criar música instantaneamente, adaptá-la conforme a ocasião, ler música em alta velocidade para acompanhar outros instrumentistas ou cantores (o que pressupõe uma alta dose de compreensão da linguagem e da estrutura harmônica, bem como a capacidade de resolver dificuldades de leitura com improviso).

³ A interação entre Mignone e Mário de Andrade, e também Guarnieri e Mário de Andrade, tem uma análise bem completa no trabalho de QUINTERO RIVERA (2002).

O mesmo ocorreu com Guarnieri. Vindo do interior de São Paulo para aperfeiçoar um talento antevisto pelo pai, foi logo usando suas habilidades musicais para ganhar a vida em lojas de partituras, salas de cinema, ou acompanhando cantores. Estudou piano com Sá Pereira, certamente um grande pedagogo. Mas onde aprenderia composição, orquestração, harmonia, contraponto? Encontrou ou professor ideal no maestro Lamberto Baldi, recém chegado da Itália em 1928. Com ele estudou contraponto modal, obtendo uma formação ao par das novas correntes estéticas do modernismo europeu⁴. Mas o tempo de estudo com Baldi foi curto, pois o professor mudou-se para Montevidéu em 1932, para assumir a direção da orquestra do Serviço Oficial de Difusão Rádio-Elétrica (SODRE). Guarnieri sentiu-se órfão. Tinha em Mário de Andrade um grande interlocutor para temas de estética e filosofia da música. Mas quem lhe conduziria na realização de exercícios mais técnicos de criação musical? Mais tarde, Guarnieri complementou sua formação estudando com Charles Koechlin em Paris, temporada que foi interrompida precocemente pela eclosão iminente da Guerra. Foi pouco mais de um ano, entre 1938 e 39.

Se o tempo de estudo formal da composição, da harmonia, do contraponto foi tão escasso, de onde Guarnieri derivou seu imenso domínio técnico?⁵ Não tenho dúvidas que foi do mesmo lugar onde Villa-Lobos e Mignone tiraram sua verve, sua rica inventividade: da prática de música popular em conjuntos, das salas de cinema, lojas de partitura, dos saraus, das serestas. Os seus mestres da arte culta deram-lhe as ferramentas para burilar suas criações. E o esmero com que Guarnieri se dedicou a essa elaboração é marca de seu temperamento pessoal.

Quando foi estudar com Baldi, Guarnieri já tinha composto, por exemplo, sua *Dança brasileira* para piano, a mesma peça que mostrou a Mário de Andrade quando encontrou o escritor pela primeira vez. Esta mesma peça foi orquestrada por Guarnieri e tornou-se sucesso internacional em gravação de Bernstein com a Filarmônica de Nova Iorque⁶. Quando foi estudar com Koechlin, já havia composto algumas de suas mais significativas obras, por exemplo, a ainda inédita ópera *Malazarte*, sobre libreto de Mário de Andrade. Somente quando começou a receber prêmios em concursos de composição e convites para reger nos EUA, a partir de 1942, é que Guarnieri adquiriu confiança para compor suas obras orquestrais mais significativas⁷.

De uma geração ainda posterior, Guerra Peixe começou seu catálogo de composições com a data de 1943, quando passou a estudar com Koellreutter. As obras anteriores, que incluíam já um quarteto de cordas e uma sinfonia (!), foram destruídas pelo compositor. É certo que não foi do contato com o musicólogo alemão que Guerra Peixe desenvolveu seu notável *metier*, pois Koellreutter sequer era compositor de ofício neste período. Tinha um catálogo de obras menor a menos significativo que o de seus alunos (Guerra Peixe, Cláudio

⁴ Pelo menos é o que se depreende de uma primeira observação que fiz nos cadernos de aulas que Guarnieri preservou e que se encontram hoje em seu acervo depositado no IEB-USP.

⁵ Guarnieri é reconhecido pela musicologia como o compositor de maior domínio técnico entre os brasileiros. Ao contrário de Villa-Lobos ou Mignone, que foram marcados pela inventividade e por um imenso, prolífico e desigual catálogo de composições, Guarnieri foi aquele que teve a produção mais exigente e cuidadosa. Mantendo maior coerência estética e nivelamento técnico em suas obras, meticulosidade que se observa na maneira como preservou seu acervo pessoal hoje depositado no IEB-USP.

⁶ Ainda inseguro em escrever diretamente para orquestra, Guarnieri adotou primeiro o procedimento de transcrever suas peças para piano. Mas tarde, usou este processo para ensinar orquestração a seus alunos, segundo depoimento de Osvaldo Lacerda (LACERDA, 2001)

⁷ Os convites para turnês nos EUA também foram feitos a Villa-Lobos e Mignone na década de 1940. Tudo isso foi parte de uma política de Estado dos vizinhos do norte, para atrair os países latino-americanos para sua órbita de influência em um contexto de guerra. A importância da música entre essas relações diplomáticas está muito bem estudada por TACUCHIAN (1998), que demonstra o quanto a circulação destes compositores no meio musical norte-americano contribuiu para consolidar suas carreiras.

Santoro e Eunice Catunda). Foi, assim como Mário de Andrade nas décadas anteriores, um mentor intelectual, alguém com quem se discutia filosofia e estética da música, mas não alguém capaz de ensinar as técnicas de composição musical. Guerra Peixe já era formado em composição no conservatório, onde tinha estudado contraponto, harmonia e orquestração. Mas o principal fator era seu domínio da linguagem do choro, que aprendeu em sua juventude em Petrópolis, onde tocava violão em serestas e grupos de boêmios. E também a rara habilidade como orquestrador, desenvolvida em trabalhos para o rádio ou para o disco. Em seus depoimentos, o compositor comenta que chegava a fazer dois arranjos orquestrais por dia. Esta atividade, aliás, sempre foi a principal fonte de renda do compositor, que nunca chegou a poder viver da atividade da composição, como passaram a fazer seus colegas da geração anterior.⁸

De todos esses 5 compositores que compõem o cânon da música modernista, o único que não teve experiência significativa como executante de música popular foi o compositor Cláudio Santoro, que desde cedo direcionou sua experiência musical para a atuação em orquestra, como violinista, e a seguir para a composição de música de concerto. Talvez por isso ela tenha sido o mais ingênuo em aceitar o referencial estético do realismo socialista concebido pelos teóricos do Partido Comunista soviético, a partir de 1948.

Algumas reflexões podem ser feitas a partir do que foi considerado neste texto. Durante o Segundo Império, foi criado no Brasil um sistema de música de concerto, a partir do Conservatório Imperial de Música. Esta instituição musical seguiu a linha de outras como a Escola de Belas Artes, ou o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, que seguiam os cânones da cultura européia (especialmente segundo o modelo francês) e que se destinavam a formar uma elite cultural capaz de colocar o Brasil no concerto das nações civilizadas. Dentro desta ideologia, não havia espaço para a música ligada à nascente indústria cultural (primeiro ligada às partituras de modinhas e maxixes, depois ao fonograma, ao rádio e ao cinema sonoro). O que se idealizava era o domínio das técnicas de composição européias do século XIX, sistematizadas nos métodos escolásticos franceses. Os compositores receberiam a base de sua formação no Conservatório, e os mais talentosos receberiam financiamento para complementar os estudos diretamente na Europa.

Foi invariavelmente a trajetória de todos os compositores aqui abordados. Exceto Guerra Peixe, o único a conseguir incluir seu nome no cânon da arte musical brasileira sem uma temporada européia⁹. Mas todos estes compositores sentiam o desconforto de ser produto de um sistema cultural periférico. Aqui não havia teatros, orquestras, corpos de baile, editoras, críticos, musicólogos. Toda a fabulosa produção de música de concerto destes grandes criadores estava destinada ao limbo da história. Não existia a possibilidade de viver da composição musical (entendida por eles como criação de música de concerto). Nem mesmo existia a possibilidade de uma formação completa, capaz de produzir compositores originais atualizados com as técnicas européias mais recentes. A não ser que se recorresse ao expediente de estudar direto na Europa. As obras destes compositores até hoje não recebem a atenção, execução e estudo que mereceriam num país que se importa com sua memória cultural.

⁸ Para um aprofundamento da trajetória de Guerra Peixe, ver minha dissertação de mestrado (EGG, 2004). Existe ainda uma questão a se refletir sobre o trabalho de orquestração ou arranjo. Não sei porque essa atividade deva ser considerada como algo menor do que uma composição original, mas a diferença de *status* entre estas atividades é notável, e foi mesmo reproduzida pelo próprio compositor, que refletiu sobre suas obras, organizou catálogos e etc, mas nunca deu qualquer referência elogiosa aos seus trabalhos como orquestrador, que via sempre como uma atividade menor, menos digna.

⁹ Não deixa de ser curioso que o compositor tenha recusado em 1948 um convite do regente Hermann Scherchen para aperfeiçoamento na Europa, preferindo aceitar um convite para trabalhar como orquestrador na Rádio Jornal do Comércio em Recife.

Por outro lado, todos eles tiveram a possibilidade de trabalho como tocadores ou criadores de danças de salão, modinhas, música incidental para cinema, música para bandas militares, operetas, teatro de revista, acompanhamento improvisado para seresteiros ou cantores líricos, etc. E foi dessa atividade de criar música instantânea e espontaneamente, sem grandes preocupações estéticas, sem intenções de deixar nada para a posteridade, que eles tiraram parte muito significativa de sua formação musical.

Todos eles foram brilhantes resultados do dilema do que é ser compositor num país mestiço. Meio europeu, meio africano, meio ameríndio. Meio burguês, meio agrário. Meio culto, meio analfabeto. Meio música de concerto, meio fonograma. E foi dessas dicotomias que tiraram a riqueza de suas obras. E é isso que os faz tão brasileiros e tão atuais.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

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

AZEVEDO e SOUZA, Carlos Eduardo de. *Dimensões da vida musical no Rio de Janeiro: de José Maurício a Gottschalk e além, 1808-1889*. Tese de Doutorado, UFF, 2003.

CARDOSO, Lino de Almeida. *O som e o soberano: uma história da depressão musical carioca pós-abdicação (1831-1843) e de seus antecedentes*. Tese de doutorado, FFLCH-USP, 2006.

CURT LANGE, Francisco. A música barroca. In: HOLANDA, Sérgio Buarque de. (org.) *História Geral da Civilização Brasileira*. Tomo I – *A época colonial*. Volume 2 – *Administração, economia, sociedade*. São Paulo: DIFEL, 1985. (6ª edição). p. 121-144.

EGG, André. *O debate no campo do nacionalismo musical no Brasil dos anos 1940 e 1950: o compositor Guerra Peixe*. Dissertação de Mestrado, UFPR, 2004.

GUERIOS, Paulo Renato. *Heitor Villa-Lobos. O caminho sinuoso da predestinação*. Rio de Janeiro: FGV, 2003.

LACERDA, Osvaldo. Meu professor Camargo Guarnieri. In: SILVA, Flávio. *Camargo Guarnieri. O tempo e a música*. Rio de Janeiro/São Paulo: FUNARTE/Imprensa Oficial, 2001. p. 57-67.

MACHADO NETO, Carlos Gonçalves. *O enigma do homem célebre: ambição e vocação de Ernesto Nazareth (1863-1934) - música, história e literatura*. Tese de doutorado, FFLCH-USP, 2004.

MAMMI, Lorenzo. *Carlos Gomes*. São Paulo: Publifolha, 2001.

MONTEIRO, Maurício. *A construção do gosto. Música e sociedade na Corte do rio de Janeiro - 1808-1821*. Tese de Doutorado, FFLCH-USP, 2001.

QUINTERO RIVERA, Mareia. *Repertório de identidades: música e representação do nacional em Mário de Andrade (Brasil) e Alejo Carpentier (Cuba). (décadas de 1920 – 1940).* Tese de doutorado em História Social, FFLCH-USP, 2002.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente.*

TACUCHIAN, Maria de Fátima Granja. *Panamericanismo, propaganda e música erudita: Estados Unidos e Brasil (1939-1948).* Tese de Doutorado, FFLCH-USP, 1998.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira.* Lisboa: Caminho, 1990.

WISNIK, José Miguel. “Machado maxixe: O caso Pestana.” *In: Teresa – revista de literatura brasileira.* n. 4/5. São Paulo: Editora 34, 2003. p. 13-79.