

CONSIDERAÇÕES SOBRE O NACIONALISMO MUSICAL NO BRASIL: CAMARGO GUARNIERI E FRANCISCO MIGNONE, 1928-1950.

André Acastro Egg¹

RESUMO: O texto discute o papel de Camargo Guarnieri e Francisco Mignone como criadores de uma linguagem nacional de composição erudita, e sua relação com projeto estético de Mário de Andrade. Faz uma avaliação do estado dos estudos sobre o tema e traz considerações metodológicas para se pensar o estudo da obra destes compositores dentro de uma concepção mais ampla de história cultural do modernismo musical brasileiro.

PALAVRAS-CHAVE: Camargo Guarnieri; Francisco Mignone; Mário de Andrade.

A periodização imbuída no título do artigo reflete dois textos marcantes no pensamento musical brasileiro. O ano de 1928 foi o da publicação do *Ensaio sobre a música brasileira* de Mário de Andrade. Um livro seminal, que, conforme o historiador Arnaldo Contier, tornou-se a bíblia de muitos compositores brasileiros (CONTIER, 1985). Neste texto, o escritor modernista lançou um libelo contra a música “desraçada”, sem identidade brasileira, decretando a nulidade dos compositores que insistissem em compor conforme os cânones europeus. O ano de 1950 foi o ano em que o compositor Camargo Guarnieri redigiu sua *Carta aberta aos músicos e críticos do Brasil*, enviada aos principais personagens do meio musical do país, publicada em vários órgãos de imprensa e, provavelmente, um dos textos que mais provocou debate no meio cultural brasileiro. Nesta carta o compositor lançou sua crítica à música universal, sem pátria, condenando os compositores brasileiros que insistissem em adotar técnicas européias de vanguarda como o dodecafonismo.

Esta periodização marca o período em que uma proposta nacionalista de composição ganhou destaque no meio musical brasileiro. De um meio musical pautado pela ópera italiana e pelo sinfonismo francês no período da Primeira República, passamos, durante o período do governo Vargas a um predomínio da música nacionalista baseada do folclore. Foi, então, ao longo das décadas de 1930 e 1940 que o nacionalismo musical no Brasil passou da corrente progressista e inovadora que era no início do modernismo à estética hegemônica no meio musical brasileiro com a consolidação do movimento folclorista (CONTIER, 1985). O ano de 1950 marca a derrota de uma proposta de atualização a partir das vanguardas européias e assinala a hegemonia do pensamento composicional nacionalista.

Os dois compositores enfocados neste artigo são os mais representativos deste projeto modernista. Camargo Guarnieri foi apresentado a Mário de Andrade em 1928, mostrando-lhe suas composições. O escritor “adotou” o jovem compositor, convidando-o a frequentar sua casa para estudar estética e problemas de composição e passando a defender sua obra na crítica musical que fazia na imprensa paulista. Francisco Mignone foi colega de Mário de

¹ Mestre em História pela UFPR, doutorando em História, professor da Faculdade de Artes do Paraná e da Faculdade Teológica Batista do Paraná.

Andrade no conservatório de São Paulo, passou um período de aperfeiçoamento na Europa e, de volta ao Brasil, também em 1928, passa a buscar uma linguagem de composição mais nacional e menos européia, instigado pelas críticas de Mário de Andrade.

Ambos os compositores consolidaram-se ao longo do período em questão como os maiores realizadores artísticos do projeto modernista para a música. Foram parceiros de Mário de Andrade em várias obras e, conforme opinião consagrada pela crítica, lograram construir uma linguagem de composição muito pessoal e muito brasileira. Ao contrário de Villa-Lobos, que era por esta época o compositor mais reconhecido no país, Mignone e Guarnieri fizeram escola – fator bastante valorizado pela crítica – ou seja, tiveram alunos de composição e transformaram suas experiências estéticas num fator coletivo. Villa-Lobos engajou-se num projeto massivo de educação musical e canto coral, mas não teve discípulos na composição. Sua obra irregular, com fases de estilos muito distintos, e seu temperamento difícil fizeram com que não fosse o mais elogiado pela crítica especializada. O renome que alcançou com seu sucesso em Paris e com a atuação no Estado Novo colocaram-no acima da crítica, de tal modo que as restrições à sua figura aparecem sempre de forma velada.

Portanto, quando da publicação da *Carta aberta* de Camargo Guarnieri, Mignone e Guarnieri já eram reconhecidos no meio musical como os grandes compositores do Brasil – os que haviam logrado criar uma “escola” nacional de composição. Era um momento de disputas e redefinições no campo do nacionalismo musical, com jovens compositores reunidos no grupo *Música Viva* disputando espaço e confrontando idéias. Por isso um documento tão contundente de Camargo Guarnieri, para assumir posição e tomar a liderança das discussões (EGG, 2004). Este artigo passa então a analisar este nacionalismo musical criado principalmente na década de 1930 em torno dos dois compositores (Mignone e Guarnieri) e do teórico e crítico modernista (Mário de Andrade), analisando como ele vem sendo compreendido nos estudos sobre o tema.

A idéia de criar uma música nacional de concerto baseada no folclore foi característica de um movimento que se insurgia contra a predominância de música européia do século XIX nos concertos e nas escolas de música do Brasil. Este movimento foi parte de um movimento cultural mais amplo, pautado pela atualização estética e pela nacionalização da produção cultural – o modernismo, que se articulou a partir da Semana de Arte Moderna de 1922 e teve ampla influência nas artes plásticas e na literatura. Mas o próprio nacionalismo modernista não era desconectado da atualidade artística européia, pelo menos não no campo musical. A defesa do uso das culturas populares regionais como fonte de criação para a música culta já era também uma corrente muito forte na Europa.

Jorge Coli demonstra como o nacionalismo era uma importante corrente na Europa das décadas de 1930 e 1940 (COLI, 2001). Paul Griffiths em seu livro sobre a música do século XX também destaca a importância que o nacionalismo musical teve entre os compositores europeus, com a pesquisa do folclore e a elaboração de uma linguagem nacional na música de compositores tão destacados como Bela Bartok e Manuel de Falla (GRIFFITHS, 1998, p. 49-61). A título de exemplo, outro texto que corrobora a importância do nacionalismo neste período é o livro *Introdução à música moderna*, escrito pelo compositor e musicólogo português Fernando Lopes Graça (LOPES GRAÇA, 1942). O capítulo sobre nacionalismo musical apresenta-o como uma das mais importantes correntes da composição contemporânea e é sugestivamente intitulado “Novas culturas musicais” (LOPES GRAÇA, 1942, p. 74-90), pois o autor apresenta a tese de que o nacionalismo sempre existiu, mas que anteriormente ocorria um predomínio de certas nações no mundo musical – Itália, França, Alemanha – e que agora novas nações davam a conhecer sua música ao mundo – países ibéricos, escandinavos, do Leste Europeu e latino-americanos, citados pelo autor.²

² Esta consideração do autor é ideológica e carece de fundamento histórico, pois a idéia de que cada compositor deveria representar sua nação em música não existia antes do século XIX. O argumento do autor é que

O nacionalismo é um importante fator político e cultural do mundo moderno. Surgido como efetiva força no cenário político europeu a partir da desintegração da cristandade medieval no século XVI passou a se identificar com o mercado editorial em vernáculo, a partir do esgotamento do público leitor do latim. Benedict Anderson afirma que foi a partir da leitura comum de romances e jornais em uma mesma língua que muitas pessoas passaram a se imaginar como pertencentes a uma mesma comunidade nacional (ANDERSON, 1989). Este conceito de nação como comunidade imaginada procura expor a fragilidade do que seja a nação - inexistente como algo concreto. Não é possível definir categoricamente o que seja nação, senão como essa identidade coletiva inexplicável e não materializada.

Eric Hobsbawm corrobora com esta dificuldade de análise em seu livro sobre o tema (HOBBSAWM, 1990). As múltiplas e discrepantes experiências históricas analisadas por Hobsbawm levam à dificuldade em associar identidade nacional a qualquer aspecto cultural palpável, seja língua, etnia, religião, ou qualquer outro fator. Para o autor, as nações se consolidaram em torno das estruturas de poder dos Estados nacionais, que passam a se impor na geografia política da Europa após a Revolução Francesa. Mas, nas últimas décadas esta lógica vem se desgastando pela ação de movimentos separatistas, conforme o autor, por causa do esgotamento do modelo de Estado nacional como organização política e do surgimento de novos interesses econômicos que favorecem tanto os blocos regionais de países como sua desintegração em múltiplos subgrupos regionais na contramão da unidade nacional construída em países como Inglaterra, França e Espanha.

Benedict Anderson analisa em seu texto o nacionalismo como um movimento específico conforme o momento histórico. Formação de comunidades imaginadas por leitores comuns de romances e jornais no vernáculo durante o século XVII e XVIII na Europa Ocidental. Surgimento de uma identidade crioula nas colônias americanas no início do século XIX levando à formação de novas nações onde o senso de comunidade se desenvolveu pelas restrições aos crioulos no sistema administrativo da metrópole. E, num terceiro momento, a partir de meados do século XIX, um novo nacionalismo surgido na Europa a partir do surgimento lingüístico-lexicográfico de línguas até então restritas a grupos de camponeses atrasados. Eram, em geral, sub-grupos de impérios dinásticos multi-étnicos como o austro-húngaro, o otomano ou o russo.

Para este autor, o surgimento de uma literatura em tcheco, húngaro, romeno, finlandês, ou ucraniano esteve também ligado ao surgimento de música impressa e na manifestação de identidades musicais como as propostas nas obras de Grieg, Dvorak, Smetana, Bartok ou Kodaly. Esta questão está apenas rapidamente sugerida no texto,³ mas revela-se um campo fecundo de estudos, cujos reflexos podemos ver no Brasil da era Vargas.

Foi no contexto deste movimento nacionalista crioulo que, conforme Anderson conquistou a independência dos países americanos que o Brasil tornou-se um Estado nacional. No século XIX a política cultural do Brasil foi mais voltada para a atualização em relação ao modelo cultural europeu do que para a criação de uma identidade cultural própria. Mas esta situação começou a mudar na década de 1920 com o surgimento do movimento modernista e a posterior inserção de suas principais figuras nos quadros do governo Vargas, que esteve envolvido no processo de dotar o Brasil de um traço cultural mais identificável (VELLOSO, 1997).

compositores de todos os períodos utilizaram-se das culturas populares para sua criação musical, mas ele escamoteia o fato de que este uso não coincidia geralmente com qualquer critério identificável como “nacional”. O compositor Fernando Lopes Graça é um interessante personagem para se pesquisar o nacionalismo musical no Brasil. Trocou correspondência com compositores brasileiros e seus livros foram muito lidos no Brasil. Ele também debateu-se com questões muito parecidas com as que afligiram os compositores brasileiros nas décadas de 1930 e 1940 (CASCUDO, 2003).

³ Apenas um parágrafo sobre o assunto, dentro do capítulo que estuda este nacionalismo surgido na periferia da Europa (ANDERSON, 1989, p. 77-93).

Vários compositores se engajaram na criação de uma linguagem de composição de música de concerto que pudesse ser identificada como brasileira, por se basear nos sons oriundos das tradições musicais do folclore do país. Usando a instrumentação européia, seu formato de música de concerto, suas técnicas de boa escrita, estes compositores buscavam deliberadamente alguma característica que soasse como marca de brasilidade – elementos rítmicos ou melódicos encontrados na música popular. Com isso o Brasil estaria fazendo o que já fizera a Europa: criar sua linguagem própria de música culta, identificável com a idéia de nação. Entre os compositores que trabalharam em torno deste ideal a partir da década de 1920, estavam Heitor Villa-Lobos, Luciano Gallet, Lorenzo Fernandez, Francisco Mignone e Camargo Guarnieri.

Camargo Guarnieri nasceu no interior de São Paulo e mudou-se para a capital ainda na adolescência. Foi aluno particular de renomados músicos da cidade, especialmente de Lamberto Baldi – maestro italiano recém-chegado. Tornou-se freqüentador da casa de Mário de Andrade em 1928, mostrando suas composições, discutindo estética e tornando-se inclusive parceiro em obras lítero-musicais como a ópera *Pedro Malasarte* (1932). Em parte pelo destaque que passou a receber na crítica do amigo escritor, Camargo Guarnieri foi sendo reconhecido ao longo da década como um compositor talentoso, passando a ter suas obras apresentadas em concerto. Em 1938-1939 recebeu uma bolsa de estudos para aperfeiçoamento na França. Em 1942 foi aos Estados Unidos como convidado do Departamento de Estado. A partir desta época sua obra passou a ser reconhecida também no estrangeiro, o que aumentou seu prestígio no país.

Francisco Mignone, também paulista, foi aluno do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, onde formou-se em piano, flauta e composição. Entre 1920 e 1928 viveu na Itália, como bolsista de aperfeiçoamento artístico do governo do estado. Neste período desenvolveu a sua técnica de composição, especialmente a orquestral, compondo e tendo executadas várias obras de tamanho expressivo, entre as quais duas óperas: *O contratador de diamantes* (1921) e *L'inocente* (1927). O estilo de composição que desenvolveu recebeu duras críticas de Mário de Andrade, que insistia em que o compositor só teria valor se refletisse a sua nacionalidade na obra musical. Durante a década de 1930 Mignone procurou um estilo mais próximo daquele pregado pelo intelectual do modernismo, chegando a colaborar com o escritor em várias obras. Entre elas os bailados *Maracatu do Chico-Rei* (1933), *Babaloxá* (1936) e *Batucajé* (1936), a *Sinfonia do trabalho* (1939), a suíte *Festa das igrejas* (1940) e a ópera inacabada *O café* – sobre libreto do escritor, interrompida devido à sua morte em 1945.

Ambos, Camargo Guarnieri e Francisco Mignone, tornaram-se reconhecidos pela crítica e pela historiografia, sendo considerados já em meados dos anos 1950 como os maiores compositores do país. Este reconhecimento fica bem demonstrado em um livro de história da música no Brasil escrito em 1951 por um dos mais influentes críticos musicais do Brasil (CORREA DE AZEVEDO, 1956). Nesta obra foram apresentados em destaque os compositores considerados os que melhor representam a nacionalidade musical: Heitor Villa-Lobos, Luciano Gallet, Francisco Mignone, Lorenzo Fernandez e Camargo Guarnieri – cada qual merecendo tratamento em capítulo individual do livro. Mas o maior destaque do livro é dado aos dois paulistas – Francisco Mignone e Camargo Guarnieri, considerados os maiores nomes da música brasileira e a culminância de um processo de nacionalização incipiente ainda no século XIX e desencadeado de forma mais consistente a partir da Semana de Arte Moderna de 1922.

Villa-Lobos já era o compositor mais destacado do país, mas não foi reconhecido pelo autor como um nacionalista maduro, e sim como um gênio que resolve de maneira idiossincrática os problemas de criação “nacional” que se apresentam. Mignone e Guarnieri, melhor embasados pela influência intelectual direta de Mário de Andrade e, até mesmo, pelo trabalho em parceria com o escritor na criação de várias obras, seriam os representantes mais

legítimos de um nacionalismo já maduro. Para o autor, eles eram os verdadeiros representantes da linguagem de composição brasileira conforme o ideal modernista.

Este livro teve importante repercussão, e pode-se dizer que as análises de Luiz Heitor pautam as principais obras escritas posteriormente sobre a música brasileira. Dois importantes manuais escritos no início dos anos 1980 são claramente tributários das suas análises: os livros de Vasco Mariz (MARIZ, 1981) e José Maria Neves (NEVES, 1981). Ambos os livros ainda estão nos catálogos das respectivas editoras, e são adotados como base para o estudo da história da música brasileira em todo o país. E ambos concordam com Luiz Heitor no destaque dado à ligação de Francisco Mignone e Camargo Guarnieri com Mário de Andrade. Apontam uma relação quase de mestre-discípulo do escritor com os dois compositores e usam esta relação como critério de valor para julgar a importância dos dois compositores.

Mário de Andrade de fato exerceu importante papel na liderança teórico-estética deste projeto nacionalista. O escritor modernista foi o primeiro a vislumbrar o papel central que a música poderia desempenhar no projeto modernista e, dentro do movimento que se iniciou em torno da Semana de Arte Moderna, foi o único com suficiente cabedal técnico para propor e sustentar um projeto cultural coerente, capaz de atrair jovens compositores. Este projeto foi veiculado pelo escritor de várias maneiras. Como crítico musical em vários periódicos, Mário de Andrade combateu a inexistência de uma linguagem brasileira de escrita da música de concerto. A partir de 1928 começou a apresentar de forma mais orgânica seu pensamento musical, com a publicação do *Ensaio sobre a música brasileira*, obra em que defende a necessidade de sistematizar a maneira como o povo criava sua música. Paralelamente a este livro, o ideal modernista se concretizava também no romance *Macunaíma*, publicado no mesmo ano, escrito a partir de lendas amazônicas.⁴ No mesmo período o escritor vinha empreendendo suas próprias viagens de pesquisa. Em 1927 viajou pela Amazônia e em 1928 pelo nordeste do Brasil. Os diários destas viagens foram organizados para posterior publicação, sendo uma parte publicada em coluna do *Diário Nacional* em 1928 e outra publicada postumamente (ANDRADE, 1976).

A atividade de líder do movimento também foi exercida em cargos públicos, como a direção do Departamento de Cultura do município de São Paulo (1935-1938), e, no período em que residiu no Rio de Janeiro (1938-1942), a assessoria ao Ministério da Educação e Saúde no projeto de criação da SPHAN (Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) e no projeto da Enciclopédia Brasileira para o Instituto Nacional do Livro. Esta atuação causou frustração ao escritor à medida que percebeu que o poder público não estava disposto a implantar uma política cultural mais profunda em favor do projeto nacionalista. Esta insatisfação fica clara nos textos publicados a partir de 1942 para a *Folha da Manhã*, entre os quais *O banquete*⁵ e também o último texto escrito por Mário de Andrade – o prefácio à biografia de Shostakovich (ANDRADE, 1945).

Mário de Andrade também exerceu notável influência através da sua vasta correspondência, que vem sendo analisada em novas pesquisas. Sidney Pires Jr analisa como Mário de Andrade discutiu o papel do intelectual em sua correspondência (PIRES JR, 2004). O epistolário tem entre os correspondentes diversos escritores, compositores, críticos e intelectuais em geral, e o estudo de Pires Jr demonstra que Mário de Andrade usou de suas cartas para fazer crítica artística, e considerou sua correspondência como um campo de

⁴ Haroldo de Campos escreveu sua tese de doutoramento (CAMPOS, 1973) para defender a modernidade do romance de Mário de Andrade diante da avaliação do crítico conservador Wilson Martins, que afirmou que a obra foi um fracasso literário. Nas análises de Campos, o livro de Mário de Andrade é colocado a par das principais criações do modernismo europeu do período, tendo sido escrito nas técnicas que vinham ajudando a levar ao seu ápice novos ramos da ciência como a lingüística e a semiótica.

⁵ Publicado como um folhetim na coluna semanal de Mário de Andrade a partir de 1942, o projetado livro ficou inacabado com a morte do escritor em 1945, mas os textos foram reunidos e publicados postumamente (ANDRADE, 1977).

atuação, como uma estratégia cultural (PIRES JR, 2004, p. 34). A missão de um intelectual para Mário de Andrade envolvia a noção de sacrifício. No seu caso pessoal, o sacrifício da carreira de escritor para atuar como propagador do modernismo nacionalista na crítica e na epistolografia, o sacrifício da produção intelectual em favor da atuação administrativa (no DC, SPHAN ou INL) e o sacrifício do *status* de autor culto para adotar a escrita baseada na fala popular (PIRES JR, 2004, p. 144-165). Esta noção de sacrifício estava ligada, para Mário de Andrade, à noção de obra de circunstância. O escritor sacrificava a escrita de uma obra depurada, de alto nível estético, para dedicar-se a escrever obras que servissem de exemplo para novas criações.

Mário de Andrade trocou correspondência com várias personalidades importantes do meio musical, especialmente os dois compositores em foco no nosso trabalho: Francisco Mignone e Camargo Guarnieri. Esta parte da correspondência de Mário de Andrade foi analisada no trabalho de Mareia Quintero Rivera (QUINTERO RIVERA, 2002). A autora considera que Francisco Mignone e Camargo Guarnieri foram os compositores que receberam maior influência de Mário de Andrade. Ambos tinham no escritor um mentor intelectual e parceiro, e eram mais suscetíveis à sua influência teórica. Também eram ambos vistos pelo crítico como os compositores mais talentosos e promissores da música brasileira. A autora comenta as principais parcerias entre eles (QUINTERO RIVERA, 2002, p. 287-369)⁶: *Maracatu do Chico-Rei*, bailado sobre assunto afro-americano baseado em festa religiosa, com música de Francisco Mignone; *Pedro Malazarte*, ópera-bufa em uma ato, representando o malandro, o sujeito popular e pobre que usa de astúcia para enganar os mais poderosos, com música de Camargo Guarnieri; crítica social na ópera *O café*, que seria composta por Mignone mas ficou inacabada devido à morte de Mário de Andrade.

É um consenso, tanto entre a historiografia nacionalista tradicional como entre os pesquisadores acadêmicos mais recentes, que a obra de Francisco Mignone e Camargo Guarnieri, e a relação intelectual de ambos com Mário de Andrade são aspectos fundamentais para o desenvolvimento dessa linguagem nacional de composição que se tornou predominante ao longo das décadas de 1930 e 1940 no Brasil.

Outro aspecto importante para a compreensão do nacionalismo musical brasileiro é a relação entre música erudita e música popular. Não há uma definição clara destes termos e a própria concepção deles é problemática como campos culturais separados. No caso dos compositores Camargo Guarnieri e Francisco Mignone é preciso reavaliar sua formação musical. Os biógrafos tradicionais valorizam o lado erudito destes compositores, sua formação européia, suas obras de concerto anotadas em partitura. Mas é preciso destacar que ambos aprenderam música informalmente com os pais e adquiriram experiência como músicos práticos tocando em cabarés, lojas de partituras, conjuntos de baile e orquestras de cinema. A par desta formação também estudaram com professores especializados, seja no Conservatório de São Paulo seja em aulas particulares, e complementaram sua formação com bolsas de estudo na Europa. O caso de Mignone é especialmente interessante por que ele escrevia músicas de salão sob o pseudônimo de Chico Bororó, segundo Arnaldo Contier para escapar à reprovação dos professores do Conservatório (CONTIER, 1999). Guarnieri também deixou de fora de seu catálogo várias obras escritas antes de 1928, provavelmente por pertencerem a uma fase ainda autodidata em composição, na qual a influência da música de salão seria mais patente.

Mareia Quintero Rivera demonstrou em seu estudo como o pensamento de Mário de Andrade foi fruto de um ambiente cultural onde a música culta européia convivia com sons do carnaval, do teatro de revista, das orquestras ou pianistas de cinema mudo e, mais tarde, das trilhas sonoras de Hollywood. Sua vitrola servia para ouvir os sons do mundo que não estavam

⁶ A autora faz um estudo comparado entre as parcerias de Guarnieri e Mignone com Mário de Andrade e as do musicólogo cubano Alejo Carpentier com os compositores Alejandro García-Caturla e Amadeo Roldán, seus conterrâneos.

disponíveis ao vivo, e suas discoteca incluía música moderna europeia (Stravinski, Falla, Honegger) e música popular do continente americano (QUINTERO RIVERA, 2002, p. 50 e *passim*).⁷

Da mesma forma, Francisco Mignone e Camargo Guarnieri formaram sua técnica de composição de música de concerto nas escolas europeias de contraponto, harmonia, orquestração e composição. Foi nas partituras de compositores como Stravinski, Bartok, Milhaud, Schoenberg, Berg e Hindemith – que vinham criando o modernismo musical europeu a partir de década de 1910 e 1920, que os dois compositores paulistas tiraram os elementos de linguagem composicional que iriam re-elaborar e fundir num estilo pessoal tão rico. Essa formação modernista europeia conviveu lado a lado com a experiência de música de salão, música de cinema, carnaval, etc. A inserção dos compositores na modernidade ocorreu no contexto de uma efervescência típica da cidade de São Paulo no período em que o nacionalismo modernista se formou, tão bem demonstrada na obra clássica de Nicolau Sevcenko (SEVCENKO, 1992), onde se articulam os elementos de uma brasilidade que negocia com o padrão cultural europeu que procura emular.

O destaque obtido por ambos os compositores no meio musical brasileiro levou a uma atração especial por sua obra. Após a morte de Luciano Gallet (1931), Lorenzo Fernandez (1948) e Villa-Lobos (1956), os dois paulistas tornaram-se os maiores compositores em atividade no país, sendo amplamente reconhecidos pela crítica.⁸ Camargo Guarnieri e Francisco Mignone ganharam proeminência na história da música brasileira e na musicologia. Devido a este destaque obtido eles são alvos de biografias, catalogação e análises musicais de obras. Mas ainda resta muito a fazer para uma visão do conjunto de sua obra e de sua importância para a constituição do nacionalismo musical no Brasil.

Camargo Guarnieri é tratado por três biógrafos em obras disponíveis no mercado editorial. São eles: Vasco Mariz, que dedica ao compositor um capítulo de seu livro *História da Música no Brasil* (MARIZ, 1981, p. 216-230);⁹ Marion Verhaalen, que também escreve um capítulo biográfico em seu livro sobre o compositor (VERHAALLEN, 2001); Maria Abreu, que escreveu o capítulo biográfico da mais completa obra editada sobre o compositor (ABREU, 2001). Todos estes biógrafos escrevem com intenção laudatória, dentro de uma concepção de história como vida de “varões ilustres”. A importância do compositor para a cultura nacional e a relação pessoal dos autores com ele causaram intimidação e impediram um olhar crítico de pesquisador. Nos casos de Verhaalen e Abreu, pode-se dizer que são autobiografias, pois os textos são inteiramente baseados em depoimentos do autor e em documentos fornecidos pelo próprio. No caso de Mariz, o texto é uma opinião de um escritor que já se tornava protagonista do nacionalismo musical no final da década de 1940, e está baseado principalmente na documentação coligida pelo próprio autor ao longo de sua carreira dublê de diplomata e historiador da música brasileira.

⁷ A autora baseia-se no estudo da discoteca de Mário de Andrade, depositada em seu arquivo no IEB-USP. O escritor tinha o hábito de anotar observações na capa dos discos quando de sua audição, o que permite informações preciosas hoje ao pesquisador.

⁸ Com essa afirmação não se pretende superestimar a importância de ambos. Apesar do sucesso político obtido pela corrente nacionalista durante o governo Vargas, a reforma do sistema de ensino de música no país e o circuito cultural que deveria se formar com orquestras, companhias de ópera e balé foram um fracasso da política cultural – conforme demonstra Arnaldo Contier em suas obras supra-citadas. Assim, se o nacionalismo modernista logrou construir uma geração de compositores reconhecidos nacional e internacionalmente, não conseguiu formar músicos, conjuntos, editoras e público necessário para constituir um verdadeiro campo para a música culta nacional. A importância dos compositores nacionais fica, portanto, sempre diminuída diante do mercado mundial da música culta europeia, e acaba sendo julgada – mesmo no Brasil – pelo grau de inserção neste mercado mundial.

⁹ Esta obra teve novas edições posteriores e continua no catálogo da editora.

O mesmo se pode afirmar em relação a Francisco Mignone. Em texto que avalia a historiografia produzida sobre o compositor, por ocasião do centenário de seu nascimento (1997), Arnaldo Contier constata:

O que sabemos sobre os significados estético-culturais das obras escritas por Francisco Mignone de 1912 a 1980? Quase tudo e absolutamente nada. Quase tudo porque uma parte de sua produção musical foi analisada pelos memorialistas simpatizantes do programa em prol da nacionalização da música erudita brasileira, a partir dos anos 1920. Absolutamente nada, porque retomar como uma verdade histórica os elogios de Mário sobre o *Maracatu do Chico-Rei* (1933) ou a *Terceira fantasia* (1934) e as críticas virulentas do autor de *Macunaíma* sobre *O inocente* (1928), como símbolo de uma ópera *despaysada*, “sem nenhum valor estético”, implica negar a própria História da Música no Brasil. (CONTIER, 1999, p. 267)

Contier segue demonstrando como a avaliação e o estudo da obra de Mignone continuavam, no fim do século XX, ainda pautadas pelas opiniões de Mário de Andrade sobre a obra do compositor, emitidas em textos escritos entre 1921 e 1945. Por isso o autor classifica como memorialistas, e fruto de uma concepção positivista da história, as obras dos historiadores da música brasileira.¹⁰

Depois deste texto de Contier (apresentado em congresso em janeiro de 1998, mas escrito anteriormente), foi publicada uma obra comemorativa do centenário do compositor Francisco Mignone. Organizada por Vasco Mariz e publicada pela FUNARTE (MARIZ, 1997),¹¹ esta obra coletiva não produziu nenhuma nova reflexão sobre o compositor e sua música, o que mantém atuais as avaliações de Arnaldo Contier em seu texto. O livro contém um capítulo biográfico escrito por Luiz Heitor (CORREA DE AZEVEDO, 1997), e capítulos que avaliam aspectos da obra do compositor (escritos por vários autores), além de textos antigos (um de Mário de Andrade escrito em 1939 e outro de Manuel Bandeira, escrito em 1954, além de trechos do depoimento do próprio compositor escrito em 1947)¹² e um catálogo de sua obra.

Mais recente foi a publicação de um trabalho similar sobre Camargo Guarnieri (SILVA, 2001).¹³ Esta obra inclui textos antigos como um depoimento do compositor (de 1959) e um texto de Sá Pereira (que foi professor de Guarnieri) de 1929, ao lado de textos laudatórios de Caldeira Filho, Maria Abreu e Osvaldo Lacerda (textos escritos entre 1987 e 1989 sob organização de Vasco Mariz).¹⁴ Na segunda parte da obra há novos estudos: um de Flávio Silva sobre a viagem de estudos de Camargo Guarnieri a Paris (1938-39),¹⁵ outro do mesmo

¹⁰ Contier menciona especificamente Luiz Heitor, Vasco Mariz e Bruno Kiefer. Este último é o autor da biografia de Mignone analisada no artigo em questão, publicada em 1983.

¹¹ Os textos foram escritos entre 1987 e 89, mas a publicação atrasou por causa da extinção da FUNARTE pelo governo Collor (1990).

¹² MIGNONE, 1947.

¹³ Este livro começou a ser organizado por Vasco Mariz em 1987, teve sua publicação cancelada devido à extinção da FUNARTE em 1990, e foi reformulado por Flávio Silva para sua publicação definitiva. Isso resultou numa dicotomia entre os textos recolhidos por Vasco Mariz na década de 1980 e aqueles requisitados pelo novo organizador já no século XXI.

¹⁴ João Caldeira Filho. *Camargo Guarnieri – uma trajetória* (SILVA, 2001, p. 17-19). (Texto extraído de programa de concerto realizado em 16/3/1975.) Maria Abreu. *Camargo Guarnieri – o homem e episódios que caracterizam sua personalidade* (SILVA, 2001, p. 33-55). Osvaldo Lacerda. *Meu professor Camargo Guarnieri* (SILVA, 2001, p. 57-67).

¹⁵ *Invitation au Voyage* (SILVA, 2001, p. 73-93).

autor sobre a polêmica em torno da *Carta aberta* escrita pelo compositor em 1950,¹⁶ a íntegra da correspondência entre Mário de Andrade e o compositor (com comentários de Flávia Toni) e um catálogo da obra do compositor.¹⁷ Os textos da segunda parte (coordenados por Flávio Silva) têm a postura que falta à maioria dos textos da primeira: o uso de documentos da época e a postura crítica diante deles.

Tanto no caso de Camargo Guarnieri como no de Francisco Mignone, as biografias pecam por um vício de origem. Foram escritas com a intenção de reparar o mal de que ambos os compositores são vítimas (no entender dos nacionalistas), ao não receberem da crítica e do público de música atuais o devido valor. Assim, para reparar o que é decorrente de uma falta de adequada política cultural para a preservação do patrimônio artístico do país,¹⁸ os biógrafos nacionalistas fizeram biografias que eram na verdade currículos artísticos dos compositores, baseando-se em suas principais obras e o contexto de sua criação, viagens de estudo, prêmios obtidos, destaque recebido por suas obras pela crítica especializada na imprensa. Até mesmo a relação dos compositores com Mário de Andrade é exposta não de maneira analítica, mas como forma de comprovar seu valor. Se forem discípulos do líder do modernismo, são dignos de melhor memória. Esta é a lógica por trás dos comentários de escritores como Luiz Heitor e Vasco Mariz.

Com isso, perde-se a dimensão real da importância dos compositores no meio cultural brasileiro, e vários aspectos da dinâmica que os levou à criação de suas obras. Perde-se também a riqueza do pensamento estético de ambos os compositores e de sua relação intelectual com Mário de Andrade, ao apresentá-los como pupilos quase sem vontade própria. Aquilo que é pensado como demonstração de valor estético (a relação com Mário de Andrade) acaba servindo para diminuir a importância dos compositores ao colocá-los em posição de submissão intelectual ao escritor. É de se notar que os próprios compositores em seus depoimentos contribuíram, por diversos motivos, para difundir esta visão de sua relação com o escritor. Mas certamente ela não sobrevive à análise das fontes documentais do período, que revelam uma relação contraditória entre compositores jovens mas com amplo domínio técnico e forte personalidade artística, enquanto Mário de Andrade adota a postura de advogado do diabo – contradizendo sempre para provocar reflexão, como era de praxe em sua relação com artistas que pretendia influenciar.

Assim, torna-se necessário que novas pesquisas aprofundem a discussão sobre o pensamento estético e as composições de Mignone e Guarnieri, bem como de sua relação intelectual com Mário de Andrade. Há a necessidade de que estes estudos rompam com os limites em que vem sendo pensada a música brasileira em campos como a musicologia e os diversos ramos das ciências humanas. Precisa-se de caminhar na construção de estudos interdisciplinares, que conjuguem as ferramentas analíticas da musicologia com a necessária compreensão de que os estudos musicais não podem ser separados de uma abordagem histórico-sociológica.

Esta questão é discutida por Myriam Chimènes em um texto publicado numa das mais tradicionais revistas de musicologia (CHIMÈNES, 1998). Após discutir as recentes pesquisas que na década de 1990 já vinham rompendo com as limitações desta “terra de ninguém”, a autora afirma que “a surdez do historiador está em vias de desaparecer. Quanto aos musicólogos, eles mostram vontade de sair de seu isolamento.” (CHIMÈNES, 1998, p. 78)¹⁹ A autora preconiza que esta interdisciplinaridade necessária começa a surgir quando a musicologia deixa de se interessar exclusivamente pela obra musical e sua criação, e passa a considerar a vida musical como um todo, englobando também a recepção por parte dos

¹⁶ *Abrindo uma carta aberta* (SILVA, 2001, p. 95-121).

¹⁷ Completamente reformulado em relação àquele que já estava pronto para publicação no final dos anos 1980.

¹⁸ Basta ver, como comparação, como os países do Ocidente fomentam o estudo e a preservação de seu patrimônio artístico e cultural.

¹⁹ tradução minha.

ouvintes, sua constituição como público, numa abordagem musicológica, histórica, estética e sociológica. Para a autora, a música é um campo de investigação particularmente rico por envolver não apenas a obra e seu criador, mas a mediação de intérpretes, os modos de difusão através de edições, concertos e gravações, e seu consumo por um público de ouvintes.

Estas mesmas preocupações vêm sendo levantadas no Brasil pelo historiador Arnaldo Contier, que discute estes temas em seus trabalhos desde a década de 1980 (CONTIER, 1985 e 1988). Estudando justamente este objeto da música nacionalista na era Vargas, Contier destaca o que afirma ser o caráter polissêmico das obras musicais: uma mesma música pode ter múltiplos significados e múltiplas escutas dependendo de como for re-elaborada pelos ouvintes. Assim, ao analisar os textos que veiculam o debate estético sobre a criação de uma música nacional nas décadas de 1930 e 1940, Contier demonstra que os sons eram perpassados por uma escuta ideológica a qual, não sendo compartilhada pelos ouvintes atuais, leva à percepção de um choque entre as falas dos compositores e críticos musicais e a música propriamente dita.

Esta abordagem também foi adotada em minha dissertação de mestrado, que tratou sobre o nacionalismo musical nas décadas de 1940 e 1950 e sua re-elaboração em torno da discussão das obras dos modernistas dos anos 1920 e 1930 a partir da defesa da vanguarda representada pela técnica dodecafônica de composição (EGG, 2004). Neste trabalho, procurei demonstrar como os jovens compositores do grupo Música Viva receberam a pecha de vanguardistas e antinacionais no início da década de 1940, mesmo compondo uma obra profundamente enraizada nos ideais nacionalistas.

Marcos Napolitano, em seu livro que propõe uma metodologia para o trabalho com a canção popular como documento histórico levanta também uma série de questões instigantes (NAPOLITANO, 2002).²⁰ A primeira delas é a da recepção cultural. O autor coloca ambos, compositor e ouvinte como receptores que, através da obra musical composta/ouvida, intercalam uma série de materiais estéticos que constituem sua própria experiência cultural. Este tema leva à necessidade de se tentar estabelecer uma história do consumo cultural à época em que as obras são produzidas/fruídas, para analisar os aspectos culturais que interferem na criação e recepção da obra. O autor também chama a atenção para a necessidade de se compreender os ouvintes como um espaço público, no sentido habermasiano. Outro aspecto importante é a intermediação da *performance*, a necessária recriação da obra musical por um executante, a partir de seu texto (impresso ou oral), o que leva a se considerar também o executante como agente histórico, inserido num sistema de difusão cultural que deve ser considerado.

Estas considerações metodológicas nos levam à necessidade de repensar nosso modo de trabalho, procurando uma história cultural mais ampla tomando como ponto de partida os dois compositores paulistas – Francisco Mignone e Camargo Guarnieri. É necessário compreendê-los como produto de um meio musical que envolve tanto o Conservatório, o Teatro Municipal e a orquestra sinfônica como a banda de baile, a orquestra de cinema, o piano de cabaré, os grupos de seresta. A análise de suas obras precisa confrontar os elementos do discurso musical anotado na partitura e a reflexão estética veiculada pelos autores em seus textos ou cartas. A tentativa de determinar as características de uma linguagem de composição criada pelos compositores precisa envolver a discussão de suas múltiplas influências como receptores culturais: a tradição musical do século XIX, os dilemas do modernismo brasileiro, as influências dos compositores contemporâneos, as origens na música popular urbana. A avaliação do impacto de suas obras deve passar pela análise da opinião dos críticos, mas investigar também os meandros de como esta obra foi executada – que tipo de intérpretes com que formação, e fruída – por que tipo de público e em que condições.

²⁰ Especialmente o capítulo 3: *Para uma história cultural da música popular*, p. 77-107.

Com uma abordagem mais ampla, poderemos estudar a obra de Mignone e Guarnieri nos anos 1930 como uma contribuição mais ampla à história cultural do período, à compreensão do modernismo brasileiro e de suas relações políticas e sociais, e à compreensão do papel que a música sinfônica exerceu neste momento como fator gerador de uma identidade nacional tão procurada naquele momento crucial da história do país.

BIBLIOGRAFIA

ABREU, Maria. Camargo Guarnieri – o homem e episódios que caracterizam sua personalidade. In SILVA, Flávio. *Camargo Guarnieri*. O tempo e a música. Rio de Janeiro; São Paulo: FUNARTE/Imprensa Oficial, 2001. p.33-55.

ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. São Paulo: Ática, 1989.

ANDRADE, Mário de. Chostacovich. In SEROFF, Victor. *Dmitri Shostakovich*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1945, p 11-33.

_____. *O turista aprendiz*. São Paulo: Duas Cidades, 1976. (Estabelecimento do texto, introdução e notas de Telê Porto Ancona Lopez).

_____. *O Banquete*. São Paulo: Duas Cidades, 1977. (Editado por Jorge Coli e Luiz Correa da Silva Dantas).

CAMPOS, Haroldo de. *Morfologia do Macunaíma*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

CASCUDO, Teresa. Fernando Lopez Graça e os compositores brasileiros: a polêmica ‘do dodecafonismo vs. nacionalismo’ entre 1939 e 1954 numa perspectiva comparada. In *Actas do colóquio Portugal – Brasil uma visão interdisciplinar do século XX*. Coimbra, 2003, p. 267-284.

CHIMÈNES, Myriam. Musicologie et histoire. Frontier ou ‘no man’s land’ entre deux disciplines? In *Revue de Musicologie*, t. 84, n. 1, 1998, p. 67-78.

COLI, Jorge. O ‘nacional’ e o ‘popular’ In SILVA, Flávio. *Camargo Guarnieri*. O tempo e a música. Rio de Janeiro; São Paulo: FUNARTE/Imprensa Oficial, 2001. p. 25-31.

CONTIER, Arnaldo. *Música e ideologia no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Novas Metas, 1985.

_____. *Brasil novo*. Música nação e modernidade: os anos 20 e 30. FFLCH-USP, 1988. Tese de Livre Docência.

_____. O Ensaio sobre a música brasileira: estudo dos matizes ideológicos e do vocabulário social e técnico-estético. (Mário de Andrade, 1928). In *Revista Música*, São Paulo, v.6, n. 1-2, mai-nov. de 1995. p. 75-121.

_____. Chico Bororó Mignone. In *Anais. II Simpósio Latino-americano de Musicologia*. Curitiba, Fundação Cultural de Curitiba, 1999. p. 267-289.

CORREA DE AZEVEDO, Luís Heitor. *150 anos de música no Brasil (1800-1950)*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1956.

CORREA DE AZEVEDO, Luiz Heitor. Francisco Mignone: viver da música e para a música. In MARIZ, Vasco. (org.) *Francisco Mignone. O homem e a obra*. Rio de Janeiro: FUNARTE/UERJ, 1997. p. 11-17.

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

GRIFFITHS, Paul. *A música moderna. Uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

HOBBSAWM, Eric. *Nações e nacionalismos desde 1780. Programa mito e realidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

LOPES GRAÇA, Fernando. *Introdução à música moderna*. Lisboa: Cosmos, 1942.

MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. Rio de Janeiro; Brasília: Civilização Brasileira/INL, 1981.

MARIZ, Vasco. (org.) *Francisco Mignone. O homem e a obra*. Rio de Janeiro: FUNARTE/UERJ, 1997.

MIGNONE, Francisco. *A parte do anjo*. (autocrítica de um cincuentenário) São Paulo: Mangione, 1947.

NAPOLITANO, Marcos. *História e música. História cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

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

PIRES JR, Sidney. *Embates de um intelectual modernista. Papel do intelectual na correspondência de Mário de Andrade*. FFLCH-USP, História Social, 2004. Tese de Doutorado.

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

SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole. São Paulo sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.

SILVA, Flávio. *Camargo Guarnieri. O tempo e a música*. Rio de Janeiro; São Paulo: FUNARTE/Imprensa Oficial, 2001.

VELLOSO, Mônica Pimenta. Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo. In *Revista de Sociologia e Política*, Departamento de Ciências Sociais da UFPR, n. 9, 1997, p. 57-74.

VERHAALLEN, Marion. *Camargo Guarnieri*. Expressões de uma vida. Tradução de Vera Sílvia Camargo Guarnieri. São Paulo: EDUSP/Imprensa Oficial, 2001.