



Universidade de Aveiro Departamento de Comunicação e Arte

2012

**GABRIEL SALIBA E
BORGES**

**OBRAS NACIONALISTAS BRASILEIRAS PARA
VIOLONCELO E PIANO**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Música, realizada sob a orientação científica da Doutora Susana Sardo, Professora Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro

Para o Vô Saliba (*in memoriam*) e para a Vó Lúcia (*in memoriam*) com muito amor, saudades e beijos até gastar.

O júri

Presidente

Professor Doutor José Paulo Vaz de Carvalho
Professor Auxiliar da Universidade de Aveiro

Professor Doutor Jorge Manuel Salgado de Castro Correia
Professor Associado da Universidade de Aveiro

Professora Doutora Susana Bela Soares Sardo
Professora Auxiliar da Universidade de Aveiro (orientadora)

Agradecimentos

Agradeço a professora Doutora Susana Sardo pela valiosa orientação, apoio e disposição, ao professor Jorge Correia pela prontidão, ao professor Aleksander Znachonak e a Filipa Cardoso, excelente pianista, por aceitar meu convite e me acompanhar na execução das obras.

Aos meus pais, Paulo Borges e Heloisa Borges, *los imprescindibles*, pelos princípios e meios, e a quem devo tudo.

Aos meus queridos irmãos, Mariana e Pedro, e a minha avó Judith pelo apoio e carinho.

Agradeço aos meus sogros Sr. Rinaldo e D. Maria Luiza pela confiança, ao Fernando e a Renata pela master força, e ao Dudu e a Cintia pela torcida e disposição.

Aos meus professores Eduardo Bello, Zygmunt Kubala (*in memoriam*) e Douglas Kier e aos amigos Edu, Zyg e Doug, que muito contribuíram para minha formação musical, profissional e intelectual.

Também gostaria de expressar minha profunda gratidão aos familiares dos compositores, que de uma forma ou de outra muito contribuíram para a realização deste trabalho. À Tânia Camargo Guarnieri, Maria Josephina Mignone, Augusto Guerra Vicente e, principalmente, Antonio Guerra Vicente, meu muito obrigado.

Agradeço ainda aos exímios violoncelistas Romain Garioud e Hugo Pilger, aos professores Alberto Ikeda e Paulo Rabelo, a Editora Mangione e a Eduardo Blauth pelos diversos tipos de contribuição.

Agradeço também as amigas Ziliane e Clarissa, a minha querida prima Juliana e aos queridos Eurico e Sofia, que mesmo sem saber muito me ajudaram.

A todos os amigos e familiares que, mesmo a um oceano de distância, estiveram sempre presente em pensamentos, me apoiando e torcendo por esta minha empreitada.

Por fim, agradeço a minha amada esposa Milena, maior amiga e companheira, que esteve sempre ao meu lado, lendo, ouvindo, discutindo, me dando força em todos os momentos e que luta pra fazer de nossas vidas cada dia melhor.

Palavras – chave

Música Brasileira, Nacionalismo, Violoncelo, Francisco Mignone, José Guerra Vicente, Camargo Guarnieri

Resumo

Este trabalho tem por finalidade complementar o projeto de performance musical que se baseia em três obras para violoncelo e piano de distintos compositores brasileiros, compostas no período em que estes compartilhavam os mesmos ideais nacionalistas, porém expressados de formas diferentes.

Francisco Mignone, José Guerra Vicente e Camargo Guarnieri, contemporâneos e que figuram entre os grandes compositores brasileiros do séc. XX, fazem parte do *hall* de compositores nacionais, a que se soma Heitor Villa-Lobos, que muito contribuíram para a consolidação do repertório brasileiro para violoncelo.

As obras abordadas neste documento serão a *Sonata nº1* para violoncelo e piano (1931) de Camargo Guarnieri, a *Modinha* (1939) de Francisco Mignone e as *Cenas Cariocas* (1961) de José Guerra Vicente, as quais apresento uma explanação histórica e sobre seus conteúdos nacionalistas.

O movimento nacionalista brasileiro surgiu no início do século XX, com a intenção de se criar uma verdadeira “identidade” nacional, e romper com os dogmas do romantismo tardio europeu que comandava toda a produção musical brasileira de até então. Dentre todos os nacionalistas, se destacou a figura do poeta, ensaísta e musicólogo Mário de Andrade, que através de seus textos e publicações comandou todo movimento, exercendo influências diretas sobre vários compositores. Além dos enfoques voltados às obras, apresento uma visão do Nacionalismo enquanto movimento histórico, intelectual e cultural do Brasil, e os aspectos biográficos do trio de compositores.

Keywords

Brazilian Music, Nationalism, Cello, Francisco Mignone, José Guerra Vicente, Camargo Guarnieri

Abstract

This study aims to complement the project on musical performance that was based on three musical works for cello and piano by Brazilian the composers Francisco Mignone, José Guerra Vicente and Camargo Guarnieri. These composers and performers shared the same nationalistic ideals, but expressed it in different ways. They belong to a historical generation of composers to which we can add Heitor Villa-Lobos, who greatly contributed to the growth of the Brazilian repertoire for cello.

The musical works covered in this document are the Sonata n^o1 for cello and piano (1931) of Camargo Guarnieri, the Modinha (1939) of Francisco Mignone and Cenas Cariocas (1961) of José Guerra Vicente, which represent very important examples of the nationalistic aesthetic movement.

The Brazilian nationalist movement emerged in the early twentieth century, with the intention of creating a “true national identity”, and breaking with the tenets of European late Romanticism that commanded the whole Brazilian musical production until then. Among intellectual nationalists stood the figure of the poet, essayist and musicologist Mário de Andrade, who, through his writings and speeches, exerted direct influence on many composers. In this dissertation I will present both the contextualization of the nationalistic movement in Brazil, especially related to music, and biographic aspects and analyses of the composers represented.

Índice

1. Introdução	1
2. Reflexos do Nacionalismo na música erudita brasileira	4
3. Compositores.....	26
4. Obras.....	51
4.1 Sonata nº1 para violoncelo e piano	51
4.2 Modinha.....	58
4.3 Cenas Cariocas.....	64
5. Conclusão	70
6. Referências Bibliográficas	74

1. Introdução

Este trabalho é um documento de apoio ao projeto performativo do mestrado em Música, adiante designado por DAP, e incide sobre três obras para violoncelo, compostas por Francisco Mignone, José Guerra Vicente e Camargo Guarnieri.

Parti da ideia de criar um repertório de concerto, mais precisamente para violoncelo e piano, baseado na música erudita brasileira, que apresentasse uma unidade coerente, sob o ponto de vista estético e conceptual, e com o qual me identificasse artisticamente. Neste sentido, elegi um conjunto de peças que me pareceram possuir tal unidade e que inseridas em um recital pudessem criar um ambiente musical atrativo.

Estabeleci ainda como critério a escolha de compositores com um background relativamente próximo e contemporâneos uns dos outros.

Minha escolha incidiu, portanto, sobre compositores brasileiros que deram voz ao movimento nacionalista brasileiro mas cuja obra expressa de forma diferente os valores nacionalistas.

Assim, confrontei-me com a necessidade de conhecer por um lado os compositores selecionados, perceber de que forma a sua produção pode efetivamente oferecer coerência estética a um repertório complementar em concerto e que informações, para além da dimensão estética, podem estar contidas neste repertório. Estas questões condicionaram a minha metodologia de trabalho e conduziram-me ao desenvolvimento de um conjunto de tarefas, designadamente: a análise histórica para enquadramento das obras e da atividade dos compositores, a análise musical das próprias obras, e o enquadramento destes dois fatores no contexto social, político e artístico da época. Para isso é central perceber a efetiva linguagem nacionalista que está presente nas obras destes compositores, entender os recursos estilísticos usados e perceber de que modo uma interpretação feita no início do século XXI pode trazer novos dados sobre a história da música erudita brasileira.

A Sonata nº1 de Camargo Guarnieri (1907 – 1993), composta em 1931, foi, segundo Mário de Andrade (1893 – 1945), a primeira sonata autenticamente brasileira, devido, entre outras coisas, à utilização de fragmentos de música tupinambá anotados por Jean de Léry¹ em 1557 (Castagna, 2004a).

A *Modinha* de Francisco Mignone (1897 – 1986), composta em 1939, faz parte de uma fase em que o compositor buscava um entrosamento claro entre a sua produção e a sociedade, como está expresso nos seus testemunhos “(...) Mas além do nacionalismo intransigente, deverei fazer música determinadamente ‘socialística’, fazer arte social, arte para a comunidade (...)” (Mignone, 1947, p. 46). Porém, por se tratar de uma peça pequena, comparada às grandes obras orquestrais as quais se dedicava à época, podemos questionar que esta obra é uma espécie de reminiscência de sua juventude, período em que compunha música de caráter popular sob o pseudônimo de Chico Bororó.

As *Cenas Cariocas* de José Guerra Vicente (1906 – 1976), compostas em 1961, refletem um período em que o compositor se baseava no cotidiano carioca para compor suas obras. Esse termo “cenas cariocas” será por diversas vezes encontrado em suas composições da época, e se tornaram, segundo o violoncelista Augusto Guerra Vicente² (1997), uma síntese do pensamento nacionalista do compositor.

Através das três obras supracitadas, é possível perceber as bases da música nacionalista brasileira, corrente que prevaleceu no território brasileiro na primeira metade do século XX e que a partir da segunda metade passou a dividir seu espaço com outras correntes estéticas.

Pretendo com este estudo contribuir para a divulgação do repertório brasileiro para violoncelo e piano, aqui representado por tais obras, por acreditar na qualidade musical existente em inúmeras peças para tal formação, que justificariam uma maior atenção por parte dos violoncelistas. Além dos

¹ Jean de Léry (1536 – 1613), foi um missionário calvinista francês, que durante sua estada no Brasil, por volta do ano 1557, em uma viagem missionária, recolheu e transcreveu uma série de cânticos dos índios Tupinambás (Magalhães, 1999).

² Violoncelista brasileiro, mestre em música pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UNIRIO) e neto do compositor José Guerra Vicente.

compositores apresentados neste projeto, podemos citar uma grande lista de compositores brasileiros do séc. XX que escreveram para esta formação: Heitor Villa-Lobos, Radamés Gnattali, Cláudio Santoro, Mário Tavares, José Siqueira, Osvaldo Lacerda, Edmundo Villani-Côrtes, Helza Camêu, Almeida Prado, Marlos Nobre, Bruno Kiefer, entre outros.

Este DAP está organizado em 3 secções que estabelecem duas metodologias diferentes de pesquisa. A primeira secção é dedicada à apresentação do Nacionalismo enquanto movimento histórico, intelectual e cultural no Brasil, a segunda secção aborda aspectos biográficos dos compositores estudados, integrados no ambiente intelectual em que viveram e a terceira secção é dedicada às obras apresentadas em concerto. No caso das duas primeiras secções a metodologia de pesquisa utilizada foi fundamentalmente circunscrita à investigação bibliográfica uma vez que quer o Movimento Nacionalista quer estes compositores, foram já alvo de pesquisa por parte de historiadores e musicólogos brasileiros. A terceira secção é baseada na contextualização das obras apresentadas em performance.

Foi também contactada a família dos compositores Francisco Mignone e José Guerra Vicente as quais forneceram informações de grande relevância para o desenvolvimento deste trabalho.

2. Reflexos do Nacionalismo na música erudita brasileira

Na busca de romper com os dogmas que regiam o universo da música romântica do séc. XIX e de encontrar uma linguagem que melhor representasse a atualidade do novo século, surgiram nos primeiros anos do séc. XX uma série de movimentos musicais que, embora erguidos sobre diferentes filosofias e em centros geográficos distintos, passaram a definir-se sob a designação genérica de “modernismo”. Inserido neste conjunto de novas vertentes artísticas está o Nacionalismo, corrente que tendia para a “exploração do folclore musical sob bases estruturais e científicas, um tipo não romântico de nacionalismo”, e que teve no húngaro Béla Bartok (1881-1945) seu principal representante (Castagna, 2004a, p. 2).

De acordo com o musicólogo Vasco Mariz, o Nacionalismo surgiu como uma opção para parte do público europeu que buscava uma “alternativa válida para os exageros da ópera italiana, para o romantismo que se fazia pegajoso ou para aqueles que não aceitavam a maré wagneriana” (Mariz, 2000, p. 113).

“Na Inglaterra, na França, nos Estados Unidos, na Rússia e nos países da Europa de Leste, onde o domínio da música alemã era visto como uma ameaça à criatividade musical de cada nação, a busca de uma voz nacional independente foi uma das facetas do nacionalismo. Outra faceta foi a ambição dos compositores de serem reconhecidos como iguais dos seus confrades da zona austro-germânica. Estas duas aspirações opunham-se muitas vezes uma à outra. A melhor forma de um compositor ser publicamente reconhecido, em particular no seu país, era imitar os compositores estrangeiros e competir com eles nos termos deles. Os produtos deste tipo de imitação eram também os mais exploráveis, mas faltava-lhes identidade étnica. Tomando como ponto de partida o folclore nacional ou imitando-o em música original, era possível desenvolver um estilo que tinha identidade étnica, mas podia não ser tão facilmente aceite pelo público tradicional e pelo público europeu em geral. Ainda assim, essa música de coloração nacional tinha também os seus atrativos, graças à novidade que constituíam os elementos exóticos” (Palisca & Grout, 1994, p. 666 e 667).

No final do séc. XIX, o Brasil, com sua república recém-proclamada (1889), buscava modernizar-se a qualquer custo e livrar-se do passado monárquico e colonial, sempre associados ao atraso (Mallmann, 2010). O Rio de Janeiro, na altura capital do país, entrou em uma imensa reforma urbanística espelhada na cidade de Paris, a fim de se equiparar às grandes metrópoles europeias, tidas

como modelos de modernidade. Juntamente com esse processo de “europeização” do Brasil por parte das elites nacionais vieram à tona questões sociais que evidenciavam o real distanciamento entre a capital brasileira e as europeias. Em decorrência desses fatos, o governo buscou “reformular” também os hábitos e costumes da população. O carnaval deveria desenvolver-se de forma mais contida, como em Veneza, as religiões afro-brasileiras eram vistas como atraso social e até os modos de vestir deveriam seguir os padrões europeus (Mallmann, 2010).

Paradoxalmente a esse sentimento de reestruturação e modernização do país, nas questões musicais essa elite era completamente avessa às manifestações de vanguarda que aconteciam no continente europeu, aceitando apenas o repertório clássico-romântico como modelo de qualidade (Contier, 2004). A resistência aos movimentos de vanguarda junto com a aversão a qualquer manifestação cultural que trouxesse à tona os tempos da escravatura fez com que, segundo Vasco Mariz (2000), a aclamação da música brasileira baseada no folclore nacional tivesse um atraso de pelo menos 50 anos em relação à Europa. Mariz ainda reforça: “como a parte mais rica e pitoresca de nosso populário musical vinha dos negros, que só obtiveram a abolição da escravatura em 1988, o público musical das sociedades de concerto olhava com certo desprezo tudo que pudesse proceder do povo” (Mariz, 2000, p. 113).

Importa salientar que apesar desta movimentação em prol da “modernização” e “civilização” da cidade do Rio de Janeiro, a população mais pobre - socialmente excluída, empurrada para o subúrbio e para os morros, formando as primeiras comunidades conhecidas como favelas – não se identifica com ele e é central na construção de um repertório paralelo de música popular. De acordo com Uliana Ferlim (2006), o séc. XIX revelou os dois gêneros que serviram de pilar para a música popular brasileira: a modinha e o lundu³. Aos poucos, segundo Arnaldo

³ De acordo com Nícia D’Ávila (2009, p. 20) o lundu é um “ritmo profano originário do batuque que no século XVIII passou a acompanhar modinhas e a manifestar-se fracionado em obras eruditas (ex.: Missa de Santa Cecília - Padre Maurício N. Garcia). Desse modo foi identificado como dramático-religioso, reassumindo, no século seguinte, seu caráter profano. É acompanhado de palmas e, mais tarde, de viola (influência portuguesa), substituindo a Fofa. Ritmo básico que influenciou vários outros ritmos brasileiros: baião, lambada, bossa-nova, o básico do Olodum, afoxé (ljexá), etc”.

Contier (2004), essa música feita na periferia foi se adentrando nos novos espaços urbanísticos da elite burguesa. Cafés e cabarés, espaços “civilizados”, que passaram a exibir conjuntos formados por negros e “exclusos”, começaram a despertar a atenção de uma parte na sociedade branca, contribuindo para a propagação da música popular.

“ (...) os chorões (em geral, negros e despossuídos sociais) passaram a se exibir em conjuntos musicais nesses novos “espaços” considerados “civilizados” pelas elites dominantes... E os sons emitidos pelos instrumentos tocados pelos chorões passaram a emocionar os artistas eruditos da época: Heitor Villa-Lobos, Alberto Nepomuceno, Luciano Gallet, Darius Milhaud⁴, Arthur Rubinstein, que descobriram um Novo Brasil fortemente ligado ao chamado primitivismo musical” (Contier, 2004, p. 7).

Sobre essa “retomada” do centro da cidade pelos negros, o historiador Sérgio Cabral, referindo-se a uma apresentação do conjunto carioca *Os Oito Batutas* no *Cinema Palais*, na época um dos cinemas mais elegantes do Rio de Janeiro, cita os dois tipos de reação da população:

“É claro que houve protestos. Além de tocar música popular e de apresentar os seus integrantes trajando vestes sertanejas, o conjunto tinha quatro negros: Pixinguinha, Donga, China e Néelson Alves. Um dos críticos mais azedos foi o compositor, maestro e pianista Júlio Reis, responsável por uma coluna de música no jornal *A Rua*, que se confessou ‘envergonhado’ com a presença dos Oito Batutas no Cinema Palais, o que considerava ‘um escândalo’. (...) A temporada dos Oito Batutas no Cinema Palais foi recebida com simpatia por jornalistas engajados num movimento de carácter nacionalista, liderado pelos escritores Melo Morais Filho e Afonso Arinos, que não se limitavam a escrever sobre a importância da cultura popular do país” (Cabral, 1997, p. 45 e 46).

Embora o nacionalismo musical brasileiro se tenha consolidado como movimento apenas na década de 1920, após a Semana de Arte Moderna de 1922, foi a partir do final do séc. XIX, segundo Augusto Guerra Vicente (1997), que compositores como Brasília Itiberê da Cunha (1846 – 1913), Francisco Braga (1868 – 1945), Alexandre Levy (1864 – 1892), Alberto Nepomuceno (1864 – 1920), entre outros, começaram a se questionar sobre quais seriam os rumos que a arte brasileira deveria seguir, pois se o país já se havia tornado politicamente soberano, não

⁴ Segundo o jornalista Alexandre Pavan, o compositor francês, que veio ao Rio de Janeiro acompanhando o poeta e diplomata Paul Claudel no período em que esse se tornou embaixador da França no Brasil, Milhaud surpreendeu-se mais com os sons da rua do que com aqueles das salas de concerto. “Seria de desejar que os músicos brasileiros compreendessem a importância dos compositores de tangos, de maxixes, de sambas e de cateretês, como (Marcelo) Tupinambá ou o genial Nazareth” (Pavan, 2006, p. 61).

deveria ele tornar-se também culturalmente soberano ao invés de seguir preso ao romantismo europeu?

Para Augusto Guerra Vicente (1997) é a partir dessa indagação e, conseqüentemente, conscientização que as raízes do nacionalismo são fixadas. Luiz Goldberg (2006) também partilha da mesma opinião afirmando que, embora alguns líderes do movimento modernista de 1922 enfatizassem o rompimento com os “passadistas”, por maior que tenha sido o êxito da Semana de Arte Moderna, os programas musicais apresentados não se mostraram de todo inovadores.

“ (...) os resultados apresentados durante a Semana de 22 não se deram por um processo de ‘geração espontânea’, e sim já eram gestados e amadurecidos por compositores como Brasília Itiberê da Cunha, Alexandre Levy, Alberto Nepomuceno, Francisco Braga (1868-1945), Glauco Velásquez, entre outros. Pode-se afirmar que estes compositores foram os ‘bandeirantes’ que abriram o caminho para os artistas da Semana, que sobre seus ombros e conquistas os ‘novos modernos’ tiveram êxito” (Goldberg, 2006, p. 64).

A Semana de Arte Moderna de 1922 foi um dos grandes marcos do movimento modernista brasileiro. Realizada entre os dias 13 e 17 de fevereiro no Teatro Municipal de São Paulo, o evento foi o responsável por inaugurar, simbolicamente, o modernismo no Brasil. Concertos, conferências, poesias e prosas, e exposições estiveram entre as atividades apresentadas, e mal recebidas, ao público paulista. Organizada por intelectuais e artistas de São Paulo e Rio de Janeiro, o evento obteve adesão de pessoas como René Thiollier, Graça Aranha e Paulo Prado, que gozavam de prestígios perante o governo e a alta sociedade, e viabilizaram o acontecimento no mais nobre espaço artístico da capital paulista.

Neste primeiro momento o movimento se pautou no rompimento com as estéticas consideradas passadistas, fossem elas no âmbito musical (romantismo) ou poético (parnasianismo), ambos muito popularizados no país. Mas segundo Maria Eugênia Boaventura (2006), a falta de um projeto estético claro e coerente⁵ somado com o fato de as obras (literárias) apresentadas serem de total

⁵ Era evidente que entre os próprios artistas existissem divergências de pensamento, como o *Movimento Verdamarelo* de Menotti del Picchia e Cassiano Ricardo e o *Movimento Antropofágico* de Oswald de Andrade, mas todos tinham o mesmo objetivo: romper com o passado.

desconhecimento do público e crítica, contribuíram para que a Semana acabasse por não ter sido muito bem aceita tanto pelo público quanto pela crítica.

É após esse momento inicial, de ruptura com o passado, sugerido pelos modernistas durante a Semana de Arte Moderna, é que, segundo Travassos (2003), se começa então a pensar sobre a emancipação cultural do país.

Para o pianista Eduardo Monteiro (2006), o fato de compositores brasileiros anteriores ao nacionalismo se terem deixado influenciar pelo romantismo europeu é completamente compreensível, numa época em que toda a sociedade brasileira se pautava no estilo europeu. Porém, isso não deveria, em absoluto, ser motivo para desqualificar a obra desses compositores, apesar de que, aos olhos do pianista, tal julgamento é facilmente encontrado em livros de história da música brasileira. Para ele, compositores como Carlos Gomes, Leopoldo Miguez, Henrique Oswald, entre outros, também contribuíram para o desabrochar do movimento nacionalista.

“Mesmo estando Nepomuceno, musicalmente, mais próximo do velho continente que de Villa-Lobos, este autor é frequentemente evocado na literatura tradicional como sendo o ‘pai’ do nacionalismo, devido à sua batalha pela valorização do canto em português. Quanto a Carlos Gomes, sua importância como operista para o Brasil jamais poderia ser negada. Felizmente, a temática indianista de // *Guarany*, mesmo que cantada em italiano, forneceu elementos concretos para serem louvados pelos defensores do nacionalismo. A sorte foi mais madrasta com Leopoldo Miguez e Henrique Oswald. É comum encontrar nos livros de história da música brasileira uma censura mais ou menos explícita a estes autores em função da ausência de características nativas em suas peças. Miguez é invariavelmente acusado de wagneriano. A Oswald cabe normalmente o termo ‘afrancesado’”(E. Monteiro, 2006, p. 69).

Alberto Nepomuceno, que, segundo Flávio Silva (2001), esteve presente na estreia do *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1894) de Claude Debussy (1862 – 1918), ao retornar ao Brasil, organizou uma série de concertos (10 de agosto a 12 de novembro de 1908) onde pôde estrear obras de compositores não só internacionais, mostrando estar atento às novas vertentes, como nacionais, demonstrando assim uma preocupação com a música que estava sendo feita pelos compositores brasileiros, e em afirmá-la perante o público.

O mesmo Nepomuceno, em entrevista realizada em 1917 para a revista *A Época Theatral*, chegou a questionar o fato do folclore musical não ter sido incorporado pelos compositores, e a falta de incentivo às pesquisas a cerca da cultura popular.

“Infelizmente, a parte musical nos estudos do folclore brasileiro ainda não foi estudada, provavelmente por ser a técnica musical uma disciplina que escapa ao conhecimento dos investigadores do assunto.

Nunca me dediquei a esses estudos, mas possuo, como diletante, uma coleção de oitenta cantos populares e danças, e procuro sempre aumentá-la. Açam-se quase todos estudados e classificados (...) Esses elementos ainda não estão incorporados ao patrimônio artístico de nossos compositores. Será por culpa de nossa educação musical europeia, refinada, que impede a aproximação do artista-flor de civilização e da alma simples dos sertanejos – que até hoje – por criminosa culpa dos governos não passam de retardatários, segundo a classificação justa de Euclides da Cunha; ou será por não ter ainda aparecido um gênio musical sertanejo, imbuído de sentimentos regionalistas, que, segregando-se de toda influência estrangeira, consiga criar a música brasileira por excelência, sincera, simples, mística, violenta, tenaz e humanamente sofredora, como a alma e o povo do sertão” (Nepomuceno in Moreira, 2010, p. 20 e 21).

Para Flávio Silva, apesar de não concordar que essa música brasileira por excelência, a qual ele não consegue visualizar, deveria esperar por um “gênio musical sertanejo, regionalista e segregado”, afirma que esse gênio já estava a caminho “para criar sua música brasileira, a partir de seu folclore – e de uma boa dose de cosmopolitismo” (F. Silva, 2001, p. 260). Refere-se a Heitor Villa-Lobos.

Apesar das obras como *A Sertaneja*⁶ (1869) de Brasília Itiberê da Cunha, *Variações Sobre um Tema Brasileiro*⁷ (1884) de Alexandre Levy, entre outras composições da mesma época, apresentarem temas folclóricos, Mário de Andrade, compactuando com outros pensadores do movimento nacionalista brasileiro, não as creditava como obras relevantes para o nacionalismo brasileiro. A seu ver, o folclore e a música popular⁸ deviam ser estudados em todos os seus pormenores e não apenas arranjá-lo ou orquestrá-lo.

Para ele, Mário de Andrade, a música no Brasil deveria passar por três fases:

⁶ Escrita para piano com o subtítulo de *Fantasia característica* onde o compositor faz uso de um tema folclórico muito popular na região sul do país chamado *Balaio, meu bem, balaio*.

⁷ Obra sinfônica composta em 1884 onde o compositor incorpora o tema popular *Vem cá, Bitú!*.

⁸ Segundo Paulo Castagna (2004) o autor não incluía em seus estudos a chamada música popular urbana, considerava-a “poluída” com influências externas. Para ele a “verdadeira” música popular brasileira surgia nos ambientes rurais e no sertão nordestino.

1. *Tese nacional*: onde os compositores deveriam estudar e pesquisar manifestações folclóricas para sua incorporação na música de concerto, mesmo não se identificando com elas.
2. *Sentimento nacional*: os compositores já se identificariam com o material folclórico, sendo capazes de compor livremente.
3. *Inconsciência nacional*: a composição já resultaria “brasileira”, independente da intenção do autor.

Porém, de acordo com Andrade, as experiências de Levy, Itiberê e Nepomuceno não respondiam nem às necessidades da *tese nacional* (Castagna, 2004a), o que revela certo antagonismo de pensamentos entre este intelectual e os críticos; uma vez que o crédito da “paternidade” da música brasileira já foi dado a esses compositores.

“Terminou o concerto o *Prelúdio* da comédia lírica *O Garatuja*. A propósito deste trecho já dissemos que ele só poderia ter sido escrito pelo fundador da Música Brasileira – é esse o título devido ao Sr. Alberto Nepomuceno, de todos os compositores o mais original e principalmente o mais brasileiro, senão o único” (Jornal do Comércio, 30/08/1906 in Carvalho, 2003, p. 6).

A busca pela soberania musical brasileira continuou em voga. No início do novo século, intelectuais e eruditos discutiam sobre que caminho a música erudita nacional deveria percorrer para encontrar sua autenticidade. De acordo, tinham o pensamento de que essa identidade não seria criada seguindo os moldes românticos da geração anterior, onde, por mais que Alberto Nepomuceno, Brasília Itiberê da Cunha e Alexandre Levy, entre outros, tivessem inserido temas folclóricos nacionais em suas obras, elas continuavam travestidas de romantismo europeu.

Nos primórdios do século XX, o Brasil se encontrava numa situação de enorme fragilidade política e econômica⁹, que tinha reflexos na imagem internacional do próprio país. Surge então entre os intelectuais esta necessidade de se “criar” e se “organizar” um país, a partir da ideia de uma “identidade nacional”. Cabendo a eles o dever de “encontrar a identidade nacional, rompendo com um passado de

⁹ Monica Velloso cita entre eles, enfatizando sua gravidade: “quistos de imigrantes, vazios demográficos, amplidão de território...” (Velloso, 1993, p. 89).

dependência cultural” (Velloso, 1993, p. 90) e isso resulta em uma mudança no papel dos intelectuais perante a sociedade.

“Verifica-se, portanto uma mudança radical na forma de conceber o papel do intelectual e da literatura. A ideia corrente é a de que o intelectual deve forçosamente direcionar suas reflexões para os destinos do país, não se admitindo mais o escapismo e o intimismo. Cabe, então ao intelectual evitar os temas de cunho pessoal: ele deve deixar de falar de si mesmo para falar da nação brasileira” (Velloso, 1993).

O que podemos observar é que, na visão destes intelectuais, todos os tipos de manifestação artística deveriam a partir de então exercer uma função político-social em prol da formação desta identidade nacional, da valorização das tradições culturais.

“A preocupação com a valorização das nossas tradições culturais e folclóricas é plenamente encampada pelos modernistas. Recuperá-las significa construir a identidade brasileira, sem a qual seria impossível ao país afirmar sua autonomia” (Velloso, 1993).

Segundo Travassos (2003), o movimento modernista buscou estabelecer uma ligação entre a alta cultura (intelectuais, letrados, academias e conservatórios) e os populares. O fim desta segregação fazia-se necessário para que o país se tornasse culturalmente desenvolvido.

Um fato que, mesmo sem reais ligações com o pensamento modernista, veio contribuir para o abalo na fronteira erudito-popular, foi o desenvolvimento da indústria cultural (discos, rádios, cinema, editoras), que pouco se importava com as origens dos artistas, acabando por propiciar um maior entrosamento entre as partes¹⁰.

Importa ressaltar que, o fato de os músicos eruditos se aproximarem dos músicos populares, mostra apenas uma quebra nas barreiras sociais que impediam este contato mas perante os olhos dos nacionalistas isso pouco contribuiria para a formação da identidade cultural brasileira. Porém essa cultura de massa não era levada em consideração pelos nacionalistas, pois esse tipo de música não mais representava, devido às influências que sofrera, a cultura tipicamente nacional.

¹⁰ Outro fator citado por Travassos (2003) como responsável por essa integração entre as classes foi a movimentação boêmia das cidades, que permitia a convivência entre intelectuais burgueses e artistas populares.

De acordo com Paulo Castagna (2004), essa discussão aflorou principalmente em São Paulo, tendo como pioneiros o musicólogo e poeta Mário de Andrade (1893 – 1945) e o compositor Luciano Gallet (1893 – 1931), sendo este o responsável pela publicação de dois cadernos de canções populares brasileiras em 1924.

Apenas o fato de Gallet ter inserido na grade curricular do Instituto Nacional de Música a disciplina de Folclore Musical¹¹, no período em que dirigiu a instituição (1930 – 1931) (Brum, 2007) já evidencia a importância que este dava ao trabalho de pesquisa neste campo. Mário de Andrade soube muito bem reconhecer essa qualidade no compositor carioca:

“... Gallet, pela orientação nacional que deu às suas pesquisas de etnografia, de estilização e criação musicais, soube se tornar imprescindível, um elo indispensável da nossa história musical, um fato social da nossa vida brasileira...” (Revista Brasileira de Música, 1934 in Brum, 2007, p. 4).

Segundo André Egg (2004), esse interesse de Gallet em construir uma linguagem nacional utilizando o folclore, baseava-se nas experiências de compositores internacionais como Béla Bartók, Manuel de Falla e Modest Mussorgsky. Compositores nacionalistas europeus que retiravam do folclore de seu país o conteúdo melódico utilizado em suas obras. Ao todo, Gallet recolheu e publicou cinco cadernos de canções populares brasileiras, onde as melodias recebiam um acompanhamento de piano feitas por ele.

Mário de Andrade, embora tenha em sua formação o diploma de piano do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, não chegou exercer profissionalmente a atividade de músico¹², mas esse fato não o impediu de se tornar uma das principais referências do nacionalismo musical brasileiro. Seus escritos ajudaram a consolidar uma visão sobre o que deveria ser e em que se

¹¹ Luciano Gallet recebeu das mãos do governo a missão de reformular o sistema de ensino do Instituto Nacional de Música, até então muito ligado à tradição musical europeia. Porém os constantes atritos com o conservadorismo dos antigos professores inviabilizou grande parte das reformas propostas por Gallet (sendo uma delas a de transformar uma escola que formava instrumentistas aptos a executar música romântica europeia em uma que formasse músicos capazes de criar e interpretar música brasileira), que renunciou ao cargo após seis meses. Assumiu o cargo o pianista Guilherme Fontainha que procurou continuar tais reformas anteriormente propostas (Egg, 2004).

¹² Dentre as inúmeras atividades exercidas por Mário de Andrade, podemos destacar, além de seu papel como ideólogo do movimento nacionalista, seu trabalho como poeta, contista, ensaísta, crítico e professor.

deveria fundamentar, o nacionalismo musical brasileiro, sendo o *Ensaio sobre a música brasileira* (1928) seu texto de maior impacto.

De acordo com Egg (2004), Mário de Andrade ressaltava que compositor, intérprete e ouvinte deveriam estar no mesmo patamar de importância. Cabendo ao ouvinte a responsabilidade de “receber” a música, ao intérprete a difícil tarefa de “desaparecer” diante da obra e ao compositor criar uma música auto-suficientemente, que não necessitasse de nenhuma interferência do intérprete para que o ouvinte a admirasse, pois a função do ouvinte era a de admirar a obra de arte e não o intérprete. Para ele, Mário de Andrade, quanto maior for a qualidade da música, menor é o destaque do intérprete, e aí sim o ouvinte aprecia apenas a música.

Ainda de acordo com André Egg (2004), Andrade era a favor de que a brasilidade fosse alcançada através do estudo e da pesquisa das tradições populares e não de forma intuitiva como propunham alguns membros do movimento modernista¹³. A pesquisa era importante para que o artista não utilizasse elementos superficiais criando um “nacionalismo fácil, recheado de exotismos para o gosto europeu, e feito por uma utilização apressada de elementos da cultura popular” (Egg, 2004, p. 17).

Para Mário de Andrade, a utilização de melodias populares em peças de concerto e o abuso de ritmos sincopados eram opções extremamente indesejadas, “o compositor deveria, ao invés de nacionalizar o ritmo pelo uso estereotipado da síncope, buscar as características rítmicas mais profundas da música popular. Ao invés de fazer melodias com pastiches de temas populares, utilizar as técnicas de construção melódica da música popular. Ao invés de combinar os sons através da harmonia europeia, usar a polifonia característica brasileira” (Egg, 2004, p. 19).

Em seu *Ensaio sobre a música brasileira* Mário de Andrade deixa evidenciado todos os “reais” meios de se encontrar a essência do nacionalismo musical

¹³ Na segunda metade da década de 20, o movimento modernista acabou dividindo-se em grupos. Os antropofagistas, organizados em torno do poeta Oswald de Andrade, e verde-amarelos, esse liderado pelo poeta Cassiano Ricardo, segundo Egg (2004), defendiam uma compreensão intuitiva da brasilidade, recusando o método científico como forma válida para compreender o mundo.

brasileiro, desde a instrumentação - sugerindo o uso de instrumentos associados à cultura brasileira como violões, cavaquinhos, pandeiros, entre outros -, até o tratamento formal que as obras deveriam receber, evitando “abrasileirar” formas europeias como “concerto brasileiro” ou “sinfonia brasileira” e classificando esses gestos como superficiais e simplistas.

Convicto de que para se criar uma identidade musical nacionalista era preciso muita pesquisa sobre a cultura brasileira, Mário de Andrade não poupou críticas àqueles que, a seu ver, utilizaram subterfúgios para escrever música nacional. Essas críticas tornaram-se frequentes em seus artigos publicados em jornais e periódicos da época, onde o autor vituperava mesmo contra seus compositores prediletos, Francisco Mignone, Camargo Guarnieri e Lorenzo Fernandez (1897 – 1948).

“[...] ninguém imagine que estou diminuindo o valor de Villa-Lobos, não. Pelo contrário: quero aumentá-lo. Mesmo antes da pseudo-música indígena de agora Villa-Lobos era um grande compositor. A grandeza dele, a não ser pra uns poucos sobretudo Artur Rubinstein e Vera Janacopulos, passava despercebida, mas bastou que fizesse uma obra extravagante bem do continuado, pra conseguir aplauso” (Andrade, 1962 in Contier, 2010, p. 85).

Segundo Contier (2011), Mário de Andrade, em seu *Ensaio*, critica de uma forma implícita a falta de interesse do governo em apoiar financeiramente projetos que visassem a divulgação da música brasileira e os intérpretes presos ao repertório clássico-romântico europeu; ademais, o *Ensaio* serviu para despertar no leitor o interesse pela pesquisa do folclore e, em um segundo momento, induzi-lo ao nacionalismo.

A consciência de que o folclore deveria receber um tratamento científico surgiu na década de 20 após uma viagem de estudos ao nordeste do país e uma série de estudos subsequentes (Travassos, 2002). Nestas viagens que fez pelo Brasil, Mário de Andrade foi ao encontro do que ele acreditava ser a “autêntica” música popular brasileira: aquela feita no interior, longe das grandes cidades onde, para ele, a música popular já era altamente influenciada, e por pessoas que sequer tinham recebido instruções musicais.

“Não dúvida que a concepção de música popular adotada por Mário de Andrade era bastante idealizada. O autor não incluía, nessa categoria, a música popular

urbana¹⁴, pois acreditava que esta já estivesse ‘poluída’ com influências externas e mascarada pela forma de produto de consumo ... considerando a ‘verdadeira’ música popular brasileira aquela que surgia nos ambientes rurais ou nas pequenas cidades que ainda não conheciam um capitalismo mais avançado, como era o caso de cidades do sertão nordestino ... Tratava-se de investigar as práticas musicais do ‘caipira’ que, apesar de ‘*inculto, desconfiado, infalivelmente analfabeto*’, mantinha vivo um gênero reconhecido como nacional” (Castagna, 2004a, p. 6).

Segundo Contier (2011), muitos dos “herdeiros” modernistas de Mário de Andrade, dentre os quais ele cita: Heitor Villa-Lobos, Camargo Guarnieri, Osvaldo Lacerda (1927 – 2011) e Luiz Heitor Correa de Azevedo (1905 – 1992), viajaram pelo país procurando inspirar-se neste “homem inculto” para compor suas obras.

Como diretor do Departamento de Cultura e Recreação da Prefeitura Municipal de São Paulo (1934 – 1937), Mário de Andrade principiou suas pesquisas no campo do folclore inspirando-se nas obras dos musicólogos e folcloristas Curt Sachs¹⁵ e Erich Von Hornbostel¹⁶. Criou a Discoteca Municipal (1935), promoveu a realização do I Congresso da Língua Nacional Cantada (1937), fundou a Sociedade de Etnografia e Folclore (1936), patrocinou a Missão de Pesquisas Folclóricas, a qual em 1938 realizou um levantamento de caráter etnográfico nas regiões Nordeste e Norte do Brasil. Essa Missão registrou, em 169 discos (78 rpm), as mais diversas formas de cantigas do folclore brasileiro; registrou também em 6 rolos cinematográficos silenciosos de 16 mm, 1.060 fotografias (arquitetura popular e religiosa), 7.000 páginas contendo o registro de melodias/poesias que foram coletadas, 689 objetos diversos, entre outros documentos (Contier, 2004).

O trabalho de coleta de canções populares feito por Mário de Andrade se iniciou, segundo Elizabeth Travassos (2002, p. 94), de maneira “diletante e não-sistemática”. Diletantismo esse, que o próprio poeta, no início dos anos 1940, chegou a condenar, alegando falta de uma metodologia específica para a pesquisa deste tipo de material. Esse fato evidencia umas das principais buscas

¹⁴ Para Contier (2011), Mário de Andrade não reprovava todo o tipo de música popular urbana, chegou a escrever textos favoráveis a compositores como Ernesto Nazareth, Chiquinha Gonzaga e Noel Rosa. O que ele abominava de fato era a música feita sob encomenda para atender aos interesses mercantilistas.

¹⁵ Musicólogo norte-americano (1881 – 1959) (Brown, 2001).

¹⁶ Erudito austríaco (1877 – 1935) dedicou-se psicologia experimental e à musicologia. Pioneiro na aplicação de conceitos de acústica, psicologia e fisiologia a culturas musicais não europeias e, com isso, na criação da disciplina musicologia comparada (Katz, 2001).

de Mário de Andrade: elevar o folclore em geral ao patamar de ciência e traçar o perfil sonoro do Brasil.

Logicamente que, apesar de acreditar que a soberania musical do país só seria alcançada através do estudo do folclore, Mário de Andrade, assim como demais membros do movimento, não virou as costas para tudo aquilo que vinha sendo feito no campo das artes no mundo, principalmente na Europa. Conforme cita Paulo Castagna (2004a, p. 10), Mário de Andrade defendia o uso da técnica europeia contanto que fosse para única e exclusivamente enriquecer a música brasileira erudita, podendo assim elevá-la ao nível universal. As fórmulas europeias não deveriam ser utilizadas por mero capricho do compositor, pois no entender do poeta Mário de Andrade, o resultado seria não apenas uma obra “não brasileira, mas antinacional”, devendo assim ser repudiada. Como refere Arnaldo Contier, “Mário de Andrade visava construir um discurso sobre identidade cultural fundamentando-se numa ideia de brasilidade e seus possíveis diálogos com algumas técnicas das linguagens contemporâneas europeias” (2004, p. 1).

Um fato que ilustra essa ligação de Mário de Andrade com os movimentos de vanguarda e sua preocupação em manter-se atualizado perante os modernistas europeus, é que durante a Revolução Constitucionalista de 1932, Camargo Guarnieri, teve uma drástica redução em sua carga horária no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo que lhe propiciou um significativo aumento no seu tempo livre para estudos, o qual aproveitou para explorar as partituras de Arnold Schoenberg, Alois Haba, Alban Berg e Paul Hindemith, emprestadas pelo poeta Mário de Andrade (Verhaalen, 2001).

Na verdade, como sustenta Contier (2004), a pesquisa do folclore como fonte de inspiração para os compositores e demais artistas foi endossada pelos intelectuais modernistas ligados às mais variadas tendências políticas.

Outro elemento crucial para o desenvolvimento do nacionalismo musical brasileiro foi o compositor carioca Heitor Villa-Lobos (1887 – 1959), cuja obra buscava uma coesão entre os elementos nacionais e universais (Augusto Guerra Vicente, 1997), sendo suas *Bachianas Brasileiras*, conjunto de nove obras compostas

entre 1930 e 1945 onde buscou a fusão do estilo de J. S. Bach com o folclore, o mais evidente exemplo deste seu pensamento.

Praticamente um autodidata, Villa-Lobos foi, juntamente com Carlos Gomes, um dos maiores responsáveis pela divulgação da música erudita brasileira em terras estrangeiras, sendo, até hoje, o compositor brasileiro de maior destaque nas salas de concerto de todo o mundo.

Apesar de sua convivência com músicos do meio popular [esse contato com só foi possível após a morte de seu pai, o bibliotecário Raul Villa-Lobos, em 1899, que jamais aceitou que o filho mantivesse relação com esses músicos (Zanon, 2009)], Villa-Lobos começa a compor música para piano, música de câmara e sinfonias, já com inclinações impressionistas¹⁷ (Castagna, 2004). Provavelmente essas inclinações só foram possíveis graças à sua relação com a classe erudita; já que, para Flávio Silva (2001), Villa-Lobos jamais teria sido o compositor que foi se sua criação musical dependesse apenas do folclore e da música popular. Sua relação com eruditos como Godofredo Leão Veloso, professor de piano do Instituto Nacional de Música que já no início do século ensinava aos seus alunos obras de Koechlin e Decaux (Milhaud, 1920 in Schwartz, Artundo, Wataghin, & Campos, 2002), foi de crucial importância para seu desenvolvimento como compositor.

“Se a criação musical de Villa-Lobos dependesse basicamente da música popular ou folclórica brasileira, ele seria um outro músico da mesma espécie, e não o compositor que foi. (...) Nesse sentido, a frequentação do cultíssimo ambiente musical em torno de Godofredo Leão Veloso (que incluía um certo Darius Milhaud¹⁸), o intenso contato que manteve com Artur Rubinstein em 1920 e a fecunda relação com Vera Janacopoulos foram certamente decisivos para sua real afirmação como compositor” (F. Silva, 2001, p. 262).

¹⁷ Conforme depoimento do próprio compositor, suas primeiras sinfonias foram feitas conforme regras postuladas por Vincent D'Indy, a qual se ligava diretamente a propostas wagnerianas. Seu poema sinfônico *Naufração de Kleonicos* (1916) expõem uma linguagem musical muito ligada ao pós-romantismo de Camille Saint-Saëns. Este poema tem como clímax um excerto, que se tornou um dos mais conhecidos da obra villalobiana, *O Canto do Cisne Negro*, onde percebe-se nitidamente a semelhança (nome, estética, acompanhamento em arpejos e violoncelo como solista) com o *Cisne* da obra *O Carnaval dos Animais* (1886) do compositor francês (Guérios, 2003).

¹⁸ Em artigo escrito no primeiro volume da revista francesa *Revue Musicale* em 1920, Darius Milhaud, que acabara de regressar do Brasil, refere-se ao então jovem Heitor Villa-Lobos como um “jovem de temperamento robusto e cheio de ousadias” (Schwartz et al., 2002). Neste texto Milhaud lamenta que os compositores brasileiros pouco explorem a “riqueza” do folclore brasileiro, que, quando utilizado, sofre uma transformação “porque o autor o vê através das lentes de Wagner ou Saint-Saëns, se ele tem sessenta anos, ou através das de Debussy, se ele tem trinta” (Milhaud in (Schwartz et al., 2002)

Já André Egg (2008) afirma que esse contato com a música popular, na qual Villa-Lobos participa efetivamente tocando violão em grupos de choro, forneceu ao compositor uma experiência musical muito marcante e que viria a interferir em suas obras.

“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 motívica. 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” (Egg, 2008, p. 27).

Aos poucos, Villa-Lobos, que estreou como compositor perante o público da cidade de Nova Friburgo em 1915, foi se tornando cada vez mais conhecido, adquiriu considerável prestígio no seio dos críticos mais vanguardistas¹⁹ e conquistou o respeito de renomados músicos internacionais que passavam pelo Rio de Janeiro e executavam suas obras, como o pianista Arthur Rubinstein (1887 – 1982) e o maestro alemão Felix Weingartner (1863 – 1942). Além disso, passou a receber apoio de várias personalidades da elite social, política e cultural como Arnaldo Guinle, Antônio Prado, Olívia Penteadó, o deputado Arthur Lemos, o poeta Ronald de Carvalho, apoio que acabou por envolver recursos financeiros para que o compositor fosse a Paris apresentar o seu trabalho.

Porém antes de sua viagem à Europa, Villa-Lobos, que também atraía a atenção dos modernistas de São Paulo, foi convidado a participar da Semana de Arte Moderna de 1922.

¹⁹ Embora, segundo Vicente (1997), a rutura com os modelos acadêmicos e com as regras composicionais em voga trouxeram grande resistência a suas obras.

Oscar Guanabara (1851 – 1937) e Vincenzo Cernicchiaro (1858 – 1928), críticos extremamente conservadores que se notabilizaram por serem totalmente desfavoráveis à música de Villa-Lobos, classificaram as obras apresentadas no concerto de estreia de Villa-Lobos como “cheias de incoerências, de cacofonias musicais, verdadeiras aglomerações de notas sempre com o mesmo resultado. O que ele quer é encher o papel de música sem saber, talvez, qual seja o número exato das suas composições” (Mariz, 1983 in (Borges, 2011)

Para Mário de Andrade, o fato de Villa-Lobos não ter sido um “produto” de um sistema de ensino, em uma época em que muitos dos compositores cariocas tinham sua formação no Instituto Nacional de Música, e, ainda, não ter sido discípulo de nenhum dos compositores da geração anterior e mostrar algum desapego pelos cânones do ensino musical tradicional, era para ele, Mário de Andrade, um “oásis no meio do deserto”. Andrade acreditava estar diante do maior valor musical brasileiro em um período de escassez de compositores, o que também lhe causava certa apoquentação pois acreditava que um verdadeiro sistema nacional de música não seria possível com poucos gênios e sim com vários compositores bons e mesmo regulares (Egg, 2008).

Baseado no artigo de Paulo Guérios (2003), podemos afirmar que, apesar de ter firmado contato com os modernistas de São Paulo durante a Semana de 1922, onde apresentou em uma série de três concertos no Teatro Municipal paulista composições próprias²⁰, além de obras de Debussy e Satie (1866 – 1925), foi na capital francesa que Villa-Lobos voltou seu pensamento para o ideal nacionalista²¹. Logo em sua chegada à cidade luz, Villa-Lobos confrontou-se com uma megalópole cujo pensamento predominante no meio artístico, onde se encontrava por exemplo o cubismo de Pablo Picasso (1881 – 1973), o dadaísmo de Tristan Tzara (1896 – 1963) e o surrealismo de André Breton (1896 – 1966), era a valorização do uso de elementos exóticos nas manifestações artísticas. Com isso, sua música, que no Brasil era considerada arrojada, tendo em vista que utilizava elementos estéticos de Debussy²², em Paris era considerada

²⁰ Nos concertos apresentados durante a Semana de Arte Moderna de 1922, as obras de Heitor Villa-Lobos que o público paulista pode ouvir foram dentre outras: sonata nº 2 para violoncelo e piano (1916), trio nº 2 para violino, violoncelo e piano (1915), *Valsa Mística* para piano (1917/19), *Danças Africanas* para piano (1914/15), *A Fiandeira* para piano (1921) (Borges, 2011), sendo que nenhuma delas foi composta propositalmente para o evento, e apresentavam, nas palavras de Paulo Coli (2006, p. 74), um “galicismo indiscutível”, que evidenciavam os pensamentos do compositor.

²¹ Vale acrescentar que apesar de fazer música imbuída de elementos nacionalistas, Villa-Lobos jamais se preocupou em obedecer as normas ditadas por Mário de Andrade, o que acabou por causar inúmeras divergências, desenhando períodos de afastamento com períodos de aproximação entre ambos.

²² O envolvimento com a música francesa era tamanho, que Villa-Lobos por diversas vezes utiliza termos franceses em suas composições. Exemplo disso podemos ver em sua *Sonata Fantasia nº1* (1912) cujo subtítulo é *Desespérance*, e também em canções como *L’oiseau Blessé D’Une Flèche* (1913), *Les Meres* (1914), baseadas respectivamente em textos de Jean de La Fontaine (1621 – 1695) e Victor Hugo (1802 – 1895), entre outras.

ultrapassada, o que fez com que recebesse inúmeras críticas dos vanguardistas parisienses.

Segundo Tarsila do Amaral, que se encontrava em Paris na mesma época que o compositor brasileiro, os próprios parisienses estavam sedentos por produções artísticas vindas de outros lugares:

“Não pensem que essa tendência brasileira na arte é mal vista aqui. Pelo contrário. O que se quer aqui é que cada um traga contribuição do seu próprio país. Assim se explicam o sucesso dos bailados russos, das gravuras japonesas e da música negra. Paris está farta de arte parisiense” (Amaral, 1986 in Guérios, 2003, p. 96).

A partir deste momento, ainda baseado em Guérios (2003), a concepção musical e artística de Villa-Lobos inicia um processo de transformação observável pela intensificação do uso de elementos da música brasileira. Aqui se inclui, o uso de estereótipos da música popular expressos na componente rítmica (formulas rítmicas do maxixe, por exemplo), na instrumentação (uso de chocalhos, cuícas, pandeiros e reco-recos) e na inserção de cantos indígenas em suas obras o que de alguma forma o aproxima ao universo estético de Igor Stravinski (1882 – 1971) e de sua *Sagração da Primavera* (1913).

Vários testemunhos mostram que uma das intenções de Villa-Lobos era a de ser devidamente reconhecido como compositor na Europa. Por isso ele se empenha em tentar inscrever o seu lugar no quadro da própria sociedade parisiense.

“Villa-Lobos compreendeu qual a posição social do compositor na Europa naquele momento: ele interessava ao mundo musical europeu acima de tudo como um intérprete de brasilidade, com os ritmos de força primitiva de suas composições, harmonias próprias, melodias folclóricas que refletem a variedade das cores do trópico” (Taarasti, 1980 in Coli, 2006, p. 76).

O que Guérios acaba por questionar é por que essa adesão de Villa-Lobos à música nacionalista foi de acordo com o imaginário francês, e pode-se dizer europeu, de “Brasil”, repleto de florestas e índios, ou seja “exótico e selvagem”.

Apesar desta questão imposta pelo autor, importa ressaltar que antes mesmo de sua ida a Paris, Villa-Lobos já havia composto os bailados *Amazonas* (1917) baseado em um conto de seu pai, Raul Villa-Lobos (1862 – 1899), e na *Sagração da Primavera* de Stravinsky, estreado na Sala Gaveau em Paris no ano de 1929.

Tinha igualmente composto, *Uirapuru* (1917) baseado em um conto indígena e estreado em Buenos Aires em 1935, além dos poemas sinfônicos não publicados *Iara*, *Lobisomem* e *Saci Pererê*, todos de 1917.

Apesar da eventual alusão nacionalista destas obras, o musicólogo Paulo Castagna refere que “não foi propriamente a música popular brasileira que o inspirou, mas a evocação livre da natureza selvagem através de técnicas musicais herdadas da vanguarda parisiense” (2004a, p. 21).

Contudo, mesmo que consideremos tais obras como uma predisposição do compositor para com o nacionalismo, há que considerar que um dos temas recorrentes em textos e estudos sobre Villa-Lobos foi sua falta de preocupação com datas e registros, chegando em alguns casos a manipular tais informações.

Segundo Jorge Coli:

“(...) o próprio Villa-Lobos encarregava-se de falsificar dados com uma ousadia e uma impudência ímpar. (...) Villa-Lobos fazia recuar várias composições em vários anos. Uma das intenções esperadas era demonstrar que o caráter brasileiro de sua música existia desde cedo, mesmo quando ele compunha, de fato, num espírito inteiramente francês e internacional. Era uma legitimação de precocidade nacionalista. (...) Essas consequências impõem a precaução prévia de não se poder confiar nas informações de Villa-Lobos. É preciso, no que se concerne às datas, que provas documentais realmente insuspeitas venham garantir a referência” (Coli, 2006, p. 73).

O fato é que foi depois desta primeira viagem a Paris que Villa-Lobos mostrou um real interesse em transportar a música popular brasileira para as salas de concerto. Através desta “nova” música e a exploração de sua imagem como um ser exótico, Villa-Lobos consegue enfim auto-incorporar a imagem simbólica de representante da cultura brasileira e começa a ganhar destaque no meio internacional, que convergiu para a consagração de seu nome também em terras brasileiras.

No início dos anos 1930, já de volta ao seu país, depois de sua segunda temporada em Paris (1927 – 1930), Villa-Lobos desenvolveu junto com as políticas culturais do Estado Novo²³, um novo projeto de educação musical que

²³ Regime político brasileiro fundado por em 1937 por Getúlio Vargas, que durou até 1945, caracterizado pela centralização do poder, nacionalismo, anticomunismo e por seu autoritarismo.

tinha por base o canto orfeônico²⁴. Segundo André Egg, essa “parceria” garantiu ao compositor estabilidade 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*²⁵ e do *Guia Prático*²⁶” (Egg, 2008, p. 27).

Esta ligação de Villa-Lobos com a obra de J. S. Bach, que, segundo Vasco Mariz (2000), foi cultivada pelo brasileiro desde a infância, nos remete a um outro tema recorrente em alguns textos sobre o nacionalismo: o neoclassicismo.

O termo *neoclássico* foi utilizado para descrever um estilo musical do séc. XX, principalmente no período entre guerras, onde compositores como Stravinsky, Prokofiev (1891 – 1953) e Hindemith (1895 – 1963), entre outros, retomam o interesse pela música feita no séc. XVIII, como Bach, Mozart, Haydn, Pergolesi e contemporâneos. Essa corrente buscava “reviver as formas equilibradas e os processos temáticos claramente perceptíveis dos estilos antigos, a fim de substituir o que pareciam ser atitudes cada vez mais exageradas e o caráter amorfo do romantismo tardio” (Whittall, 2001, p. 753), sem parecer uma mera cópia da música setecentista. Para Augusto Guerra Vicente (1997) a valorização de elementos polifônicos, da horizontalidade, fez com que dessa forma a música neoclássica acompanhasse a tendência da música do século XX.

Flávio Silva (2001) assegura a importância deste movimento como “necessário para sedimentar conquistas dos primeiros anos no século e não pode ser reduzido a um mero epifenômeno” musical.

No Brasil essa corrente neoclassicista acabou por ser adotada pelos modernistas que viam com muito pesar movimentos como o dodecafonismo de Schönberg (1874 – 1951), como poderemos ver a seguir quando falarmos do embate entre nacionalistas e membros do grupo Música Viva.

²⁴ Sobre o assunto ver Maurício Parada (Parada, 2009).

²⁵ Série de nove obras (1930 – 1945), onde o compositor busca uma síntese entre as matrizes musicais brasileiras e a estética de J. S. Bach.

²⁶ Coletânea de 137 arranjos criados por Villa-Lobos, nos anos 1930, para a música folclórica brasileira.

A simpatia dos modernistas brasileiros para com o neoclassicismo, se deve ao fato de o neoclassicismo dispor de fundamentos que se adaptavam aos ideais nacionalistas brasileiros, “principalmente pelo fato de grande parte das melodias folclóricas brasileiras ainda conservarem aspectos derivados do classicismo luso-brasileiro, sobretudo na nitidez e simplicidade formal” (Castagna, 2004a, p. 9).

A partir da década de 1930, muito influenciado pelo *Ensaio sobre a Música Brasileira*, é que o nacionalismo musical brasileiro consegue consolidar-se como um movimento estilístico. As tendências ultrarromânticas do final do século XIX cederam espaço à nova forma de se pensar a música erudita, logo, o país se depararia com uma nova geração de compositores que se destacariam pela continuidade do pensamento andradiano.

Vasco Mariz, em seu livro *História da Música no Brasil* de 2000, faz um minucioso levantamento a cerca dos compositores eruditos brasileiros, e, segundo seu livro, neste período, que Mariz classificou como segunda e terceira geração nacionalista, destacaram-se os seguintes compositores: Lorenzo Fernadez, Frutuoso Vianna (1896 – 1976), Souza Lima (1898 – 1982), Dinorah de Carvalho (1905 – 1980), Radamés Gnattali (1906 – 1988), José Siqueira (1907 – 1985) entre outros, além de Francisco Mignone e Camargo Guarnieri, retratados neste documento.

No final dos anos 1930, o nacionalismo musical brasileiro, começa a ser “ameaçado” pelos novos vanguardistas do grupo Música Viva²⁷, liderado pelo seu criador, o alemão Hans-Joachin Koellreuter (1915 – 2005), flautista e compositor que fugindo da guerra desembarcou no Rio de Janeiro em 16 de novembro de 1937 (Adriano & Vorobow, 1999).

Criado para disseminar as técnicas composicionais desenvolvidas pelos compositores da Escola de Viena (principalmente: Schoenberg, Webern e Berg), serialismo, atonalismo e dodecafonismo, através de concertos, publicações e

²⁷ De acordo com o próprio compositor, Koellreuter, “o nome vem da revista que Scherchen (maestro e professor de Koellreuter) editava na Suíça, e a forma inspirava-se na Sociedade para Apresentações Musicais Privadas (“Verein für Musikalische Privat-Aufführungen”), que Schoenberg, Berg e Webern regeram de 1917 a 1921 (Adriano & Vorobow, 1999) .

manifestos (chegando a ter um programa regular na rádio MEC, rádio do ministério da educação e cultura), o grupo teve entre seus membros dois dos mais importantes compositores desta nova geração: Cláudio Santoro (1919 – 1989) e César Guerra-Peixe (1914 – 1993), que mais tarde, por motivos distintos, viriam a abandonar o grupo, aderindo ao nacionalismo.

“Música Viva foi um movimento musical concebido sob o tríplice enfoque: Educação (formação) – Criação (composição) – Divulgação (interpretação, apresentações públicas, edições, transmissões radiofônicas), que integrados tiveram intensidades proporcionais ao longo de sua existência” (Kater, 2006).

Embora o grupo, e principalmente Koellreuter, que findou por desenvolver um papel semelhante ao de Mário de Andrade mas voltado à música dodecafônica, tenha sido rotulado de antinacionalista²⁸ (ainda mais depois da publicação da Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil de Camargo Guarnieri, onde o compositor paulista, dentro de um contexto político-cultural, vocifera contra a música dodecafônica e seus incentivadores²⁹), é importante salientar que a verdadeira intensão do grupo, que tinha como patrono Heitor Villa-Lobos, era, nas palavras de Vicente (1997, p. 20), “abrir espaço a novas formas de expressão, além da nacionalista”.

A partir dos anos de 1950 o movimento nacionalista, como movimento estético, liderado basicamente por Camargo Guarnieri, começa a entrar em decadência. Surge uma nova vertente nacionalista mas agora, ao invés de um engajamento estético, passa a ter uma filosofia política, e quem melhor representa essa nova face nacionalista é o compositor amazonense e militante do PCB (Partido Comunista do Brasil) Cláudio Santoro, que justamente por causa de seus princípios políticos abandonara o Música Viva e partira em busca de um outro ideal de música brasileira.

²⁸ Para Augusto Guerra Vicente (1997), “o trabalho desenvolvido pelo ‘Música Viva’ não foi bem recebido pelos nacionalistas, que viam nele uma negação dos ideais estéticos enunciados por Mário de Andrade e um entrave à busca pela linguagem essencialmente brasileira. Para os nacionalistas, o ‘Música Viva’ tinha como objetivo vincular a arte brasileira à arte europeia. Isso conduziria ao fracasso as tentativas de libertação da música brasileira em relação à música internacional”.

²⁹ Sobre a *Carta Aberta aos Músicos e Crítico do Brasil* de Camargo Guarnieri, ver Egg (2006).

Curiosamente, Santoro, que acreditava que havia uma banalização do uso de melodias folclóricas pelos nacionalistas anteriores a ele, acaba se aproximando das ideias de Mário de Andrade e de seu *Ensaio sobre a música brasileira*.

Porém novas vertentes começam a surgir, de diferentes orientações estéticas e o nacionalismo, de principal movimento musical da primeira metade do séc. XX passa dividir seu espaço com outras correntes. Dentre os novos compositores que ainda permitiram uma “sobrevida” ao movimento nacionalista nas décadas seguintes, destaco o paulista Osvaldo Lacerda (1927 – 2011), o gaúcho Breno Blauth (1931 – 1993) e o luso-brasileiro José Guerra Vicente.

É exatamente neste contexto de nacionalismo, baseado em uma visão de terceiros, é que se inserem os três compositores abordados neste documento e aos quais me dedico seguidamente.

3. Compositores

Neste capítulo iremos abordar os diferentes caminhos percorridos pelos três compositores em foco neste DAP, que os conduziram ao nacionalismo musical, uma vez que este é o aspecto comum entre as obras que serão discutidas e apresentadas na performance.

Como pudemos observar, o nacionalismo musical brasileiro buscou principalmente fundamentar uma concepção de identidade cultural tendo como base três princípios: (1) o estudo das manifestações populares e das tradições construídas através da intersecção dos diferentes povos que contribuíram para o crescimento do país (índios, brancos e negros), (2) a adoção de ingredientes musicais retirados dessas tradições para a construção de modelos de música erudita, (3) o rompimento com a hegemonia do romantismo europeu predominante do séc. XIX.

A necessidade de promover a cultura nacional e afirmar a autenticidade pátria, movimentou a prática composicional do início do séc. XX de países como Hungria, Espanha e Rússia, influenciando de intelectuais como Mário de Andrade que já demonstrava “preocupado, num primeiro momento, com a criação de uma música nacional e, num segundo, com a sua universalização através da difusão nos principais polos culturais do exterior, em especial, da Europa” (Contier, 2004, p. 1), no Brasil.

Podemos assim reafirmar que Mário de Andrade foi um dos principais articuladores do nacionalismo musical brasileiro. Conseguiu, através de seus estudos e publicações, mobilizar uma geração de novos compositores, alertando-os para a importância de, como sustenta Contier, “atribuir novos significados às concepções sobre o ‘popular’ e o ‘erudito’, oriundos do Romantismo do século XIX, tendo como ponto nodal o papel do povo na elaboração de uma música erudita nacional modernista, não deixando de abandonar os seus diálogos com as tendências estéticas europeias” (Contier, 2004, p. 9).

Mas Andrade foi igualmente importante ao defender a importância social da música:

“(...) o critério atual da Música Brasileira deve ser não filosófico mas social. Deve ser um critério de combate. A força nova que voluntariamente se desperdiça por um motivo que só pode ser indecoroso (comodidade própria, covardia ou pretensão) é uma força antinacional e falsificadora. E arara. Porquê, imaginemos com senso-comum: Si um artista brasileiro sente em si a fôrça de um genio, que nem Beethoven e Dante sentiram, está claro que deve fazer música nacional. Porquê como genio saberá fatalmente encontrar os elementos essenciais da nacionalidade. (Rameau, Weber, Wagner, Mussorgski). Terá pois um valor social enorme. Sem perder em nada o valor artístico porquê não tem genio por mais nacional (Rabelais, Goya, Whitman, Ocussai) que não seja patrimonio universal. E si o artista faz parte dos 99 por cento dos artistas e reconhece que não é genio, então é que deve mesmo de fazer arte nacional. Porquê incorporando-se à escola italiana ou francesa será apenas mais um na fornada ao passo que na escola iniciante será benemérito e necessário. Cesar Cui seria ignorado si não fosse o papel dele na formação da escola russa. Turina é de importância universal mirim. Na escola espanhola o nome dele é imprescindível. 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 reverendíssima besta (*sic*)” (Andrade, 1928 in Contier, 2004, p. 10).

Dos três compositores retratados neste documento, Mário de Andrade teve influência direta sobre dois deles: Francisco Mignone e Camargo Guarnieri, considerados por grande parte dos estudiosos e historiadores os principais nomes do nacionalismo musical brasileiro (juntamente com Oscar Lorenzo Fernandez), depois de Heitor Villa-Lobos. Já José Guerra Vicente que, apesar de contemporâneo a Guarnieri, iniciou sua fase nacionalista apenas na década de sessenta, não teve, aparentemente, nenhuma relação com o autor de *Ensaio sobre a música brasileira*.

Criados em diferentes ambientes socioculturais, fator que fatalmente irá influenciar suas composições, podemos afirmar que a principal relação que tais compositores têm entre si, além do nacionalismo, é a proximidade com o continente europeu, sendo Mignone e Guarnieri descendentes diretos de italianos, e Vicente português naturalizado brasileiro. A origem familiar destes músicos articula-se com a realidade brasileira da época, definida por um país cuja

república havia sido proclamada recentemente, e aberto a imigrantes de várias partes do mundo³⁰.

Foi exatamente neste ambiente ítalo-brasileiro³¹ que a 3 de setembro de 1897 nasceu em São Paulo, Francisco Paulo Mignone, o primeiro dos cinco filhos do multi-instrumentista Alfério³² e de Virgínia Mignone.

No que se refere à música erudita, a cidade de São Paulo, neste período, era musicalmente pouco atrativa. Os teatros praticamente não existiam e as pequenas orquestras eram na maioria das vezes formadas por músicos provenientes de companhias líricas italianas, e apresentavam manifestas dificuldades econômicas (Nascimento, 2007). Contudo, Alfério Mignone conseguiu destacar-se neste cenário musical paulista como flautista e pedagogo, chegando a fazer parte do corpo docente do Conservatório Dramático e Musical da cidade e da Orquestra Sinfônica Municipal (Barrenechea, 2001).

Assim sendo, Francisco Mignone esteve desde muito cedo envolvido com música, e foi através de seu pai que iniciou seus estudos musicais.

Início semelhante teve Mozart Camargo Guarnieri, nascido a 1 de fevereiro de 1907 em Tietê, pequena cidade do interior paulista. Filho do siciliano Miguel Guarnieri, barbeiro e músico amador que aportara no Brasil no ano de 1885 (cerca de dez anos antes da família Mignone) com Gécia Camargo, membro de uma família tradicional da cidade, Camargo Guarnieri foi estimulado musicalmente

³⁰ De acordo com dados do IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – no período entre o final do séc. XIX e início do séc. XX, o Brasil recebeu aproximadamente 1,4 milhões de italianos, o que corresponde a 42% do total dos imigrantes que chegaram ao país; já a imigração portuguesa, teve seu ápice nas três primeiras décadas do século passado, quando o país recebia um contingente lusitano superior a 25 mil portugueses por ano.

³¹ Quanto a isso Vasco Mariz afirma que “São Paulo era uma verdadeira extensão da Itália” e ainda complementa que “quem lá diferisse da orientação estética italiana não tinha hora nem vez” (Mariz, 2000, p. 230).

³² Alfério Mignone, natural de Castellabate, aldeia próxima a Salerno, iniciou muito cedo sua vida musical, tendo a flauta como instrumento principal, onde se apresentava junto a orquestra de Salerno, mas também dominava com boa técnica o violino, o violoncelo, a trompa, o trompete, o oboé e a clarinete (Nascimento, 2007).

De acordo com um depoimento de Francisco Mignone ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro em 1968, Alfério Mignone chegou da Itália buscando emprego com flautista porém devido a falta de oportunidade o fez aceitar o emprego de violinista em uma casa de espetáculos (Egg, 2010). Através desta informação, podemos concluir que não bastava um músico dominar vários gêneros musicais, muitas vezes era necessário dominar também vários instrumentos.

desde muito cedo por seu pai, grande apreciador de ópera³³. Mas diferentemente de Mignone, que cresceu em um meio extremamente italianizado, Guarnieri manteve-se incólume a qualquer tipo de influência europeia, criando assim um laço muito forte com as questões folclóricas e tradicionais, que viriam a ser exploradas em suas composições.

José Guerra Vicente nasceu a 12 de março de 1906, em Almofala, pequena freguesia pertencente ao conselho de Figueira de Castelo Rodrigo, no nordeste português a poucos quilômetros da fronteira com a Espanha. Essa região, Beira Alta, juntamente com o Minho e o Trás-os-Montes (todas localizadas na porção norte de Portugal), foi, segundo Jorge Carvalho Arroteia (2001), de onde partiram os maiores contingentes de imigrantes portugueses para o Brasil no início do séc. XX. Segundo Augusto Guerra Vicente (1997), foi a instabilidade político-econômica portuguesa deste período que impeliu o alfaiate Arnaldo Guerra Vicente, pai do futuro violoncelista e compositor, a buscar uma melhor condição de vida no Rio de Janeiro.

Após um período de adaptação ao novo país, Arnaldo conseguiu enfim se estabilizar, permitindo que sua esposa, Margarida Soares, mais seus três filhos, que permaneceram em Almofala, embarcassem, em 1917, definitivamente para a então capital brasileira.

Diferentemente dos outros dois compositores abordados neste documento, a iniciação musical de Guerra Vicente não se deu por iniciativa de seus pais, que, de acordo com Augusto Guerra Vicente (1997, p. 30), “preferiam vê-lo como sucessor no comando da casa comercial”.

No início de sua aprendizagem junto ao violoncelo³⁴, José Guerra Vicente testemunhara parte do processo de remodelação da cidade do Rio de Janeiro,

³³ A paixão de Miguel Guarnieri por óperas era tamanha, que batizou todos os seus filhos homens com o nome de grandes compositores do gênero: Mozart, Rossini, Bellini e Verdi, sendo que apenas o primogênito seguiu carreira musical.

³⁴ Infelizmente não existem registros de como se procedeu a iniciação musical de Guerra Vicente e nem o motivo pelo qual o futuro compositor escolheu o violoncelo. O que é possível afirmar, é que de acordo com anotações do próprio Guerra Vicente, organizadas e publicadas por Elizete Higino (2006), o interesse pela arte musical se deu tardiamente pois ele afirma que até a adolescência nunca tivera um efetivo contato com a música “devido a condições negativas de ambiente provinciano, onde o aparecimento de um

onde, como dito anteriormente, uma porção da cidade foi demolida para serem abertas grandes avenidas e levantados imponentes edifícios a fim de equiparar a capital brasileira às grandes capitais europeias, sobretudo Paris. Dentre essas novas construções estava o Teatro Municipal, levantado em 1909, que pela sua grandeza encantou o futuro compositor e ajudou-o a decidir sua carreira.

“Lembro-me do ano de 1922, em que se comemorava o centenário (da independência do Brasil) no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, com quadros alemão, francês e italiano, onde pontificavam os maiores autores da época. Uma orquestra italiana composta dos melhores professores, dirigida por famosos regentes, dava a grande ênfase às realizações artísticas. Entusiasmado, olhava ao longe, do histórico morro da Conceição, onde morava, o Teatro Municipal. Estava, ainda, nas primeiras escaramuças com o violoncelo e, ao mesmo tempo, sonhava em algum dia vir a fazer parte da sua própria orquestra; sonho que se concretizaria em 1934” (José Guerra Vicente, 1973 in Higino, 2006, p. 23).

Os processos que os levaram a iniciar suas atividades de compositor, também foram desenvolvidos de maneiras distintas como veremos a seguir.

Camargo Guarnieri, que, segundo Verhaalen (2001), ao tomar consciência do significado de seu nome, deixou de usa-lo para “não ofender o mestre”; nunca se adaptou à didática de seu primeiro professor de piano Virgínio Dias, ainda na cidade de Tietê. Ao invés de se dedicar aos seus ensinamentos, passava grande parte de seu tempo a improvisar, o que não era de total agrado de seu pai.

Porém, foi a partir de uma dessas improvisações que nasceu em 1918 a primeira composição do jovem Guarnieri, a valsa *Sonho de Artista*, dedicada ao seu professor, que se sentiu ultrajado com tal homenagem, cortando as relações com o compositor e sua família.

Este episódio estimulou Miguel Guarnieri, convicto do real talento de seu filho, a divulgar a valsa na capital São Paulo. Dois anos depois de composta, a valsa *Sonho de Artista* foi publicada pela Casa Manon atraindo a atenção de críticos que expuseram positivamente em alguns jornais suas opiniões a cerca da obra. Verhaalen transcreve algumas dessas notícias sobre o assunto que a seguir uso como exemplo:

conjunto musical era raro”, que no ano de 1922 ainda estava nas “primeiras escaramuças com o violoncelo” e que sua formação musical até então contava com um “bom curso de teoria e solfejo, e muito entusiasmo” (José Guerra Vicente, 1973 in Higino, 2006, p. 23).

“Um deles escreveu: ‘Veio de Tietê uma bela valsa lenta, composição de Mozart Guarnieri. O compositor é ainda um menino de apenas treze anos. Ainda assim, parece precoce e se continuar será um artista. Nossos melhores votos a Mozart Guarnieri’. Um outro escreveu: ‘Com extraordinária vocação para a música, ele já fez grandes conquistas. Com apenas treze anos compôs uma expressiva e admirável peça, dando a ela todo o colorido necessário. Parece ser um Mestre. Basta ouvir seu *Sonho de Artista* para reconhecer a promessa que há no jovem Mozart Guarnieri’. Um terceiro artigo exaltava suas qualidades de gênio e concluía: ‘Sua música descobre situações intimistas, emoções veladas; cada frase revela sentimentos de poesia. É uma bela página de inspiração, tão pura e sugestiva que prevê um futuro de aplausos e glórias para esse talentoso jovem. A Mozart Guarnieri nossas congratulações e a expectativa de outras produções felizes” (Verhaalen, 2001, p. 21).

Em 1922, ano de grande agitação cultural em São Paulo, incluindo a Semana de Arte Moderna, Miguel Guarnieri deixa o interior e parte com sua família para a capital, ciente de que lá encontraria melhores professores para seu primogênito. O que de fato ocorreu, e Guarnieri teve a oportunidade de estudar com Ernani Braga (1888 – 1948), Antônio de Sá Pereira (1888 – 1966) e, principalmente, com o italiano Lamberto Baldi (1895 – 1979).

Ao mesmo tempo em que José Guerra Vicente iniciava seus estudos e Camargo Guarnieri chegava a São Paulo, Francisco Mignone já se encontrava em Milão estudando no Real Conservatório Giuseppe Verdi com Vincenzo Ferroni (1858 – 1934), professor e compositor italiano de formação francesa.

Porém, antes de emigrar para a Europa, onde ficou durante nove anos, voltando ao Brasil esporadicamente para visitar amigos, parentes e participar de concursos, Mignone se formou, em 1917, no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo – em flauta, piano e composição – onde teve como companheiro de classe Mário de Andrade (Mariz, 2000).

No ano seguinte ao término do conservatório, realizou um concerto no Teatro Municipal onde se apresentou como solista e compositor frente à orquestra conduzida por seu pai. Através desta apresentação Mignone conseguiu do Pensionato Artístico de São Paulo, por intermédio do senador e “mecenas” José Freitas Vale (Nascimento, 2007), uma bolsa de estudos para aprimorar seus estudos no continente europeu.

Totalmente familiarizado com a cultura de seus descendentes, Mignone conteve o anseio de ir para a França³⁵ (Nascimento, 2007) e seguiu, em 1920, para a Itália.

Francisco Mignone demonstrou desde muito cedo grande afinidade com as questões musicais, então ensinadas pelo próprio pai. Com apenas treze anos “já tocava piano em cinemas e pequenas orquestras de salão, e flauta, em orquestras um pouco maiores e em conjuntos populares” (Machado, 2004, p. 19) colaborando assim para o complemento orçamentário da família.

Para Liddy Chiaffarelli, primeira esposa do compositor, esse contato com a música popular foi muito importante para que o compositor desenvolvesse uma musicalidade “brasileira” que mais tarde iria auxiliá-lo em sua fase nacionalista.

“O contato com músicos populares e o próprio interesse em escrever música de sucesso popular formaram e criaram em Mignone uma musicalidade bem brasileira o que, mesmo no período de estudos sérios que depois empreendeu, lhe permitiu a produção de obras tipicamente nacionais. Como flautista, às altas horas da noite ia pelas ruas da capital paulista tocando ‘chorinhos’ acompanhado pelos violões e cavaquinhos dos demais companheiros. Isso influenciou para que ele, mais tarde, compusesse uma série de valsas, denominadas ‘de esquina’, em que a alma e maneira popular transparecessem lindamente expressas” (Chiaffarelli, 1947 in Mignone, 1947, pp. 67 - 68).

De sua convivência com a música popular nasceu Chico Bororó, pseudônimo - sugerido, segundo Alberto Ikeda (1986), pelo editor de partituras A. Di Franco – com o qual assinava suas valsas, tangos e maxixes.

De acordo com Elizabeth Travassos (2003), a utilização de pseudônimos era uma maneira encontrada pelos compositores que tinham como meta se tornarem autores de música erudita mas que por variados motivos³⁶ acabavam por se “aventurar” pela música popular, de se manterem “íntegros” e livres das reações críticas do meio erudito: “É que naquelas priscas eras do começo do século,

³⁵ Provavelmente por esse motivo que escolheu estudar com Ferroni, um ex-aluno de Jules Massenet, renomado compositor francês.

³⁶ Alberto Ikeda afirma que a principal motivação para Mignone “compor música popular era de ordem econômica, pois compô-las significava possibilidades de obter algum ganho financeiro junto aos editores que tinham grande interesse em publicá-las. Nesse período, quando a indústria do disco era incipiente e o rádio não existia, as editoras de música constituíam praticamente o único meio de divulgação, através das partituras; além é claro, das orquestras e dos próprios músicos. O comércio das partituras musicais era dinâmico, e as músicas populares tinham boa vendagem, daí o interesse que despertavam junto às editoras” (Ikeda, 1986, p. 6).

escrever música popular era coisa de defesa e desqualificante mesmo” (Mignone in Travassos, 2003, p. 11).

Segundo levantamento feito por Ikeda (1986), a obra de Chico Bororó foi basicamente composta entre os anos de 1914 a 1920³⁷, e sob esta identidade, Mignone recebeu um prêmio de menção honrosa em um concurso promovido em 1914 pela revista “A Cigarra” e pela editora Casa Levy. As peças em questão foram um tango intitulado “Não se impressione” e uma valsa chamada “Manon”³⁸, que vieram posteriormente a ser editadas com seu verdadeiro nome.

Embora esses trabalhos de composição popular feito paralelamente aos seus estudos no conservatório tivessem influenciado Mignone em seu nacionalismo, como afirmara Liddy Chiaffarelli, não se pode afirmar que Francisco Mignone já estava imbuído das ideias e sentimentos nacionalistas neste início de carreira como compositor.

Do mesmo jeito que as obras de Mignone e Guarnieri findaram por ser influenciadas pelo ambiente onde viveram, Guerra Vicente também levou para sua música elementos icônicos da cultura portuguesa.

Além de ter vivido seus primeiros dez anos de vida em Portugal, Guerra Vicente cresceu em uma região do Rio de Janeiro altamente povoada por imigrantes portugueses³⁹, o que contribuiu para que continuasse envolto em sua cultura natal. Características como a introspecção, a melancolia e a nostalgia, citadas por Augusto Guerra Vicente (1997) como qualidades atribuídas aos portugueses, estão presentes na obra do compositor luso-brasileiro. Opinião semelhante tem o violonista Fábio Zanon (2007), quando afirma que dentre as diversas feições que

³⁷ A exceção foi o fox “Miami” composto na Itália em 1929 sob encomenda do Conde Matarazzo Filho, com letra de Duque de Abramonte (pseudônimo de Décio Abrama)(Ikeda, 1986).

³⁸ De acordo com Alberto Ikeda (1986) a valsa “Manon” foi inscrita neste concurso não como sendo de Chico Bororó e sim de Euterpe. Ainda com relação a este concurso, o vencedor na categoria dos tangos foi o pianista, maestro e compositor João de Souza Lima com a peça “Então até logo”, sob um pseudônimo não identificado; no gênero valsa (onde não houveram vencedores), recebeu menção honrosa com sua “Charmante”, com o pseudônimo Diabo.

³⁹ Guerra Vicente morou no Morro da Conceição, na zona portuária do Rio de Janeiro e de grande concentração de imigrantes portugueses. Apenas por uma questão ilustrativa, menciono que tal morro está situado geograficamente entre o Real Gabinete Português de Leitura (localizado à Rua Luís de Camões) e o Club de Regatas Vasco da Gama.

o nacionalismo brasileiro pode assumir, o exercido por Guerra Vicente é repleto de “sensualismo, nostalgia e queixume”.

“Sua obra guarda uma certa introspecção, um certo distanciamento das cores berrantes do nacionalismo mais corrente. É música que presa o fundamento acadêmico da escrita contrapontística, mas que o utiliza com um sensualismo sufocado de um denso cromatismo” (Zanon, 2007).

Porém, antes de se fazer compositor, Guerra Vicente foi violoncelista, estudando no Instituto de Música do Rio de Janeiro com um dos principais violoncelistas brasileiro Alfredo Gomes, sobrinho do compositor Carlos Gomes. Foi ao longo de sua vida: membro da Orquestra Sinfônica Municipal, da Orquestra Sinfônica Nacional, da Orquestra de Câmara Pró Arte, trabalhou na Rádio Nacional, desenvolveu trabalho como camerista, fez parte do naipe de violoncelos que realizou a primeira audição das *Bachianas Brasileiras nº1* para orquestra de violoncelos de Heitor Villa-Lobos, dirigida pelo próprio compositor⁴⁰. Para Augusto Guerra Vicente (1997), esse contato com o compositor carioca foi crucial para “tomar contato com os elementos constantes na música do autor dos *Choros*, desde os estéticos aos puramente técnicos” (Augusto Guerra Vicente, 1997, p. 33).

A primeira composição de Guerra Vicente data de 1932, uma *Elegia* para violoncelo e piano⁴¹, dedicada à memória de seu pai. Porém a fim de equiparar cronologicamente os três compositores, abordarei este período vivido por José Guerra Vicente e suas influências mais adiante.

Alheio às mudanças estéticas propostas por Mário de Andrade durante a década de 1920, Francisco Mignone compôs sua primeira ópera, ainda em Milão, intitulada “O Contratador dos Diamantes”⁴² (1922), baseada no drama homônimo de Afonso Arinos, com o libreto em três atos de Gerolamo Bottoni. Saliento que durante este período, Mignone compunha de acordo com sua formação de até

⁴⁰ Este histórico concerto foi realizado em 13 de novembro de 1938, no 13º Concerto Sinfônico da Sociedade Propagadora de Música Sinfônica e de Câmara da Casa d'Itália (Higino, 2006).

⁴¹ Estreada no mesmo ano pelo violoncelista Aldo Parisot frente a Orquestra da Rádio do Jornal do Brasil, em uma adaptação do próprio compositor para violoncelo e orquestra. (Higino, 2006)

⁴² Estreada a 20 de Setembro de 1924 no Teatro Municipal do Rio de Janeiro sob a direção do maestro russo Emil Cooper, com Gilda dalla Rizza, Segura Tallien, Giulio Crimi e *Zalewski* Sigismondo (Azevedo in Mignone, 1947).

então; ou seja: na tradição da música italiana, um pouco amenizada em virtude das tendências francófilas de Ferroni.

Para Luiz Heitor Corrêa de Azevedo (in Mignone, 1947), essa ópera já evidenciava a maturidade técnica que Mignone vinha adquirindo através de seus estudos na Europa. Todavia, o próprio compositor, já em sua fase nacionalista, chegou a afirmar que seu “Contratador de diamantes era alentadamente fraca” (Mignone, 1947, p. 57), lamentando que de toda a ópera, apenas o bailado “Congada”⁴³ seria merecedor alguma glória.

Após este período na Itália, Mignone passou algum tempo na Espanha (1927 – 1928) o que se refletiu num conjunto de outras obras, entre elas sua segunda ópera: *L’Innocente*⁴⁴. Baseada em uma novela da escritora Concha Espina, com o libreto de Arturo Rossato. Com essa ópera, Mignone passou a ser apontado como o sucessor de Carlos Gomes, maior operista brasileiro. Contudo, o compositor não se deixou influenciar e “abandonou o gênero, considerando-o esgotado e incapaz de absorver novidades, só retomando-o muito mais tarde” (Machado, 2004, p. 21).

Tal como a primeira ópera, esta também não foi aceita favoravelmente por Mário de Andrade.

“Em 1928, comentando a primeira audição de *L’Innocente*, do nosso compositor, Mário de Andrade escrevia: ‘Ninguém preza mais esse artista do que eu. Torço por ele como torço por todos aqueles que considero de algum valor. Mas tenho de reconhecer que a situação atual de Francisco Mignone é bem dolorosa e que estamos em risco de perder, perdendo-o, um valor brasileiro útil. Músico se sentindo essencialmente dramático, dotado de uma cultura exclusivamente europeia, desenvolvido no ritmo da sensibilidade italiana, Francisco Mignone está numa situação dolorosa. Não encontra libretistas brasileiros que lhe forneçam assuntos nacionais. E se o encontrar: o libreto pra se representado, terá de ser vertido pro italiano, porque ninguém conta em brasileiro neste mundo’. E continua: ‘Ora diante de tantas circunstâncias Francisco Mignone se vê constrangido a

⁴³ Bailado do segundo ato da ópera cujo tema de lundu fora extraído de uma antiga coleção publicada por J. B. von Spix e G. F. P. von Martinus sob o título de *Brasilianische Volkslieder und Indianische Melodien*. Em 1923 Richard Strauss, em sua excursão frente a Orquestra Filarmônica de Berlim, apresentou-a no Rio de Janeiro no dia 19 de agosto, obtendo os mais entusiásticos sufragios do público e da crítica (Azevedo in Mignone, 1945).

⁴⁴ Estreada a 5 de Setembro de 1928 no Teatro Municipal do Rio de Janeiro sob a direção do maestro italiano Tullio Serafin, com Helena Rakovska, Zola Amaro e Pietro Mirassou (Azevedo in Mignone, 1947).

compor o que? O Inocente? É uma peça que prova bem a cultura do músico, as suas possibilidades. Mas que valor nacional tem o INOCENTE? Absolutamente nenhum. É muito doloroso no momento decisivo de normalização étnica em que estamos, ver um artista nacional se perder em tentativas inúteis. Porque em música italiana, Francisco Mignone será mais um, numa escola brilhante, rica, numerosa, que ele não aumenta. Aqui ele será um valor imprescindível” (Azevedo in Mignone, 1947, p. 10).

Diante tão ríspida crítica, Luís Heitor Corrêa de Azevedo parte em defesa do compositor paulista:

“...era natural que Mignone, em seus primeiros ensaios, por atavismo, convivência e educação, tivesse seus olhos postos na melodia capitolina e nas claras harmonias de sua pátria espiritual. A grande tragédia última do artista foi, desde então, evoluir gradativamente para uma expressão posta sob a luz do Brasil, capaz de refletir essa consciência musical nova, que seu país natal impõe tiranicamente a todos os criadores sob pena de bani-los impiedosamente, do número dos que são chamados a servi-lo, sob o pendão da arte musical” (Azevedo, 1950 in Girotto, 1998, p. 6).

Em relação a esta suposta pressão exercida por Mário de Andrade para que os compositores aderissem à estética nacionalista, André Silva, baseado no texto de Celso Loureiro Chaves (1999) sobre o modernismo musical no Brasil, afirma que:

“o uso frequente do imperativo ‘tem que’ no *Ensaio* (sobre a música brasileira), e a estrutura de Mário de Andrade como crítico musical e poeta, logo elevaram suas palavras à categoria de dogmas a serem seguidos por todos os compositores brasileiros. Observa-se, portanto, que dois tipos de ditadura estabeleceram-se no Brasil na década de 30: a política, exercida pelo presidente Getúlio Vargas, e a musical, exercida pelo nacionalismo de Mário de Andrade” (A. C. e. Silva, 1999, p. 3).

Contudo, o próprio Mignone afirmou que nesta época, havia “abismos de divergências estéticas” (Mignone, 1947, p. 56) entre ele e o pensador, e que “ só depois que muito Tietê⁴⁵ passou cá por baixo desta ponte é que me dei conta de que o ‘danado’ tinha razão!” (Mignone, 1947, p. 57). Encerrando esta questão, transcrevo um trecho da entrevista de Maria Josephina Mignone⁴⁶, concedida a Ana Cláudia Girotto (1997):

“Ele já tinha isso no sangue. Simplesmente desabrochou, a partir da convivência com Mário de Andrade. Ninguém pode escrever música nacionalista do jeito que

⁴⁵ Importante rio brasileiro que cruza a cidade e o estado de São Paulo.

⁴⁶ Pianista paraense, segunda esposa de Francisco Mignone, casaram-se em 1964. Liddy Chiaffarelli, a primeira esposa, também pianista e filha do pianista Luigi Chiaffarelli, faleceu em 1962 em um desastre de avião.

ele escreveu, só por indução” (Maria Josephina Mignone, 1997 in Giroto, 1998, p. 7).

Após retornar definitivamente ao país em 1929, Mignone assume um cargo de professor do Conservatório de São Paulo e, vivendo no epicentro do movimento nacionalista, passa a assimilar as ideias propostas por Mário de Andrade, na época professor de História e Estética na mesma instituição, demonstrando isso neste mesmo ano quando compõe sua *Primeira Fantasia Brasileira* para piano e orquestra.

Com Camargo Guarnieri, o encontro com Mário de Andrade se deu de uma forma mais natural pois, como dito anteriormente, Guarnieri desde o início demonstrava uma forte ligação com a música tradicional de sua região. Quando apresentado ao pensador, ato que se deu por intermédio do pianista Antônio Munhoz em 1928, Guarnieri já havia composto obras como sua *Dança Brasileira* e a *Sonatina nº1* para piano solo, além de algumas outras canções, que impactaram Mário de Andrade devido ao enorme grau de consciência nacional presente naquelas obras, fruto de uma aguçada sensibilidade que o fez registrar, desde a infância interiorana, inúmeros elementos característicos da cultura popular (Siqueira, 2000).

A partir de então, o jovem compositor de Tietê continuou sendo orientado por Baldi, apenas na parte técnica, e por Andrade nas questões de cultura geral e estética⁴⁷.

Esta fusão dos ensinamentos de Baldi, com quem Guarnieri estudou até 1931, quando o maestro partiu para Montevidéu, e Andrade causaram tanto impacto em sua vida, que Guarnieri redefiniu o ano de 1928 como o ano inicial de suas composições, registrando em testamento que obras anteriores a esta data não deveriam jamais ser publicadas ou executadas, devendo ficar guardas e utilizadas apenas como possível material de estudo.

⁴⁷ Segundo Marion Verhaalen (2001), essa divisão de tarefas se deu porque ao tomar conhecimento da obra de Guarnieri, Mário de Andrade foi ao encontro do maestro italiano e sugeriu que a partir de então ele, Mário de Andrade, se tornasse responsável pelos ensinamentos teóricos do músico tieteense.

Desta forma, Mário de Andrade, que já era considerado o grande mentor intelectual do modernismo brasileiro, passou a auxiliar diretamente os dois compositores, os quais durante um curto espaço de tempo compartilharam do mesmo ambiente de trabalho. Um ano antes do regresso de Mignone, Guarnieri assumira a cadeira de piano do mesmo conservatório⁴⁸, lá permanecendo por oito anos, período em que intensificou sua produção musical a fim de firmar seu nome de compositor na cátedra musical paulista.

Francisco Mignone permaneceu como professor do conservatório durante pouco tempo, e logo no início da década de 1930, percebendo que a cidade do Rio de Janeiro oferecia maiores condições para o desenvolvimento do meio musical, se transfere para a capital fluminense, sucedendo Walter Burle-Marx na cadeira de regência do Instituto Nacional de Música, onde entre seus alunos está o luso José Guerra Vicente.

André Egg, baseado em um estudo sobre a música popular em São Paulo nos anos de 1930 de Vinci de Moraes (2000), afirma que “a profissionalização do músico em São Paulo era incipiente, se comparada à situação do Rio de Janeiro na época. Os músicos tinham que se dedicar a múltiplas atividades (...) Não havia especialização em um único estilo, os músicos eram obrigados a transitar entre bolero e samba, canção sertaneja e canções italianas. Muitos migravam para o Rio de Janeiro em busca de melhores oportunidades” (Egg, 2010, p. 24).

Neste período, Mignone já trabalhava em um importante conjunto de obras utilizando diversos elementos da cultura afro-brasileira. Conhecida como sua “fase negra”, o compositor se baseou na vida e nos cantos dos negros no Brasil onde se destacaram os bailados *Maracatu de Chico Rei* (1933) e *Leitão* (1939), e os poemas sinfônicos *Batucajé* (1936) e *Babaloxá* (1937).

Guerra Vicente se formou no Instituto Nacional de Música em 1934, onde além das mencionadas aulas de violoncelo com Alfredo Gomes e regência com Francisco Mignone, pôde também estudar com grandes mestres tais como: Paulo

⁴⁸ Apesar de não ter concluído seus estudos formais, sua formação conta apenas com os dois primeiros anos do primário, Guarnieri conseguiu o emprego de professor. Algo muito incomum para uma pessoa sem formação acadêmica (Verhaalen, 2001).

Silva⁴⁹, J. Otaviano, Agnelo França e Newton Pádua, todos músicos de referência no país. Outro importante incentivador e colaborador, através das aulas de estética musical e piano, foi o pianista e compositor português Óscar da Silva.

Como dito anteriormente, as primeiras obras de Guerra Vicente datam de uma época em que o nacionalismo musical brasileiro vigorava como a principal corrente estética do país, porém, seguro de que neste período de maturação não deveria se deixar influenciar por nenhuma corrente estética, Guerra Vicente preferiu não aderir ao nacionalismo e continuou o “caminho natural da evolução de seu espírito” (Pádua, 1948 in N. P. G. Vicente, 2005, p. 17). Segundo Norma Parrot (2005), sua maneira de compor neste primeiro período era baseada na construção e estrutura clássica e, ao mesmo tempo, livre nos fraseados.

“Por tudo isso estamos certos do grande sucesso que J. Guerra Vicente terá na noite do dia 18, já que suas composições não se filiando a nenhuma corrente modernista, seguem o caminho natural da evolução do espírito do jovem artista” (Crítica de jornal in Higino, 2006, p. 164)

Desta fase inicial, que Augusto Guerra Vicente definiu como “pós-romântica” (1997, p. 32), que perdurou de 1932 a 1952, destaque, além da *Elegia*, a *Sonata nº1* para violoncelo e piano de 1940, onde se percebe grande influência da música de Debussy⁵⁰, sua primeira sinfonia, de 1947 e intitulada *Ressureição*⁵¹ - Guerra Vicente afirma que a partir destas duas obras, sonata e sinfonia, seu nome passou a ser considerado pela crítica (Higino, 2006) -, e algumas obras onde faz uso de material temático relacionado à sua terra natal como: *Cenas Populares*⁵² para piano solo em sete movimentos (Introdução, Dança, *Saudade*, *Nortenho*, *Cantar Ibérico*, *Ribatejano* e Coral), composta entre 1933 e 1935;

⁴⁹ Sobre Paulo Silva, Donga - famoso sambista carioca e um dos autores do histórico samba “Pelo Telefone” (1916) – relata que este era para ele e para todos “o instrumentador que mais sabia de música, talvez até da América do Sul” (Cabral, 1997, p. 59).

⁵⁰ Dedicada a seu professor Alfredo Gomes, esta sonata foi estreada a 18 de Novembro de 1941 na Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil, com Aldo Parisot ao violoncelo e Werther Politano ao piano (Higino, 2006). De acordo com Norma Parrot, as “influências de Debussy são encontradas, como o uso de escalas de tons inteiros, o uso de sonoridades exóticas através de acordes alterados e a utilização de polos sonoros obtidos através do modalismo. Ao mesmo tempo, a estrutura da peça é extremamente equilibrada e confirma a tendência neoclássica mesmo sendo uma peça cíclica, o que reforça a influência debussyana” (N. P. G. Vicente, 2005, p. 26).

⁵¹ Estreada a 3 de Outubro de 1952 na Escola Nacional de música do Rio de Janeiro. Henrique Niremberg conduziu a Orquestra Sinfônica da Escola Nacional (Higino, 2006).

⁵² Obra dedicada a Óscar da Silva (Higino, 2006).

Cantar Ibérico de 1950 e 1951 e *Estavas Linda, Inês...*⁵³, de 1956, ambas para soprano e piano.

“... efetuou-se no Salão da Escola Nacional de Música o recital do compositor português J. Guerra Vicente. Muita gente a assistir ambiente de expectativa e o recital começou com a execução, a cargo da jovem pianista Dina Gombart, de três peças para piano: “Filigrana”, “Enlevo” e “Cenas Populares”, esta última de acentuado sabor português. Já aí se revelou a excelente escola de Guerra Vicente (ex-aluno do professor J. Otaviano) não só na perfeita fatura das peças, como também pelo domínio da técnica que demonstravam. Mas onde Guerra Vicente surpreendeu vivamente a assistência presente foi com a sua sonata para piano e violoncelo, cuja execução – assaz difícil e trabalhosa – esteve entregue a Dilma Brandão e a Eberard Finke. É esta sonata, sem dúvida alguma, uma obra definitiva. Guerra Vicente dotado de fina inspiração, deu-nos uma peça à maneira francesa, e por isso mesmo tocante de sensibilidade e frescura. A obra apresenta uma estruturação magnífica – e seu interesse mantém-se num crescendo impressionante e habilmente dosado” (A. B. in Higino, 2006, p. 161).

A estreia de Camargo Guarnieri como compositor perante o público se deu durante a Semana de Arte Moderna de 1935, período de relativa proximidade com o atonalismo. Apresentando obras como o *Quarteto nº1*⁵⁴ (1932), a *Sonata nº1* para violoncelo e piano (1931), além de vários *Ponteios*⁵⁵ para piano e um grupo de canções, Guarnieri recebeu uma série de críticas positivas, a exaltar o alto nível artístico de suas obras (Verhaalen, 2001).

Tal qual Mignone, que quando migrou para o Rio de Janeiro passou a enfatizar sua veia de condutor⁵⁶, Camargo Guarnieri, com a criação do Departamento de Cultura da cidade de São Paulo em 1935, onde assumiu a direção do Coral Paulistano, também desenvolveu notável trabalho no campo da regência. Ambos atuaram frente a importantes grupos orquestrais tanto no papel de titulares como no de convidados. Destaco a participação de Francisco Mignone junto a

⁵³ Ambas dedicadas à sua esposa Giselda Guerra sendo a primeira, com texto popular alentejano, estreada em 4 de Novembro de 1965; a segunda, com texto de Luís de Camões, estreada a 10 de Outubro de 1962. Com a própria Giselda, acompanhada pela pianista Clélia Kiszely, nas duas oportunidades (Higino, 2006).

⁵⁴ Executado pelo Quarteto de São Paulo que tinha a época Zacarias Autuori e Luís Olini aos violinos, Enzo Soli à viola e Bruno Kunze ao violoncelo (Verhaalen, 2001). Sobre esta obra, e sua proximidade com o atonalismo, Mário de Andrade direcionou severas críticas (F. Silva, 2001).

⁵⁵ Foram executados alguns *Ponteios* do primeiro volume, escritos entre 1931 e 1935 (Verhaalen, 2001).

⁵⁶ Apesar de Maria Josephina Mignone ponderar que “na regência ele (Francisco Mignone) não tinha muito entusiasmo” (Reis, 2010, p. 272), a musicóloga Cleofe Person de Mattos assegura que “Mignone era um músico de muita versatilidade e era o regente, por volta de 1940, de maior autoridade e competência” (Mattos in Kiefer, 1983, in Nascimento, 2007, p. 20). Mário de Andrade também exalta as qualidades de Mignone como maestro, sugerindo: “Especializa-se então na regência, alcança desde logo o primeiro posto entre os regentes brasileiros...” (Andrade, 1963 in Nascimento, 2007, p. 20).

Orquestra Filarmônica de Berlim em 1937, quando convidado por representantes diplomáticos - após presenciarem um concerto dedicado ao centenário de Carlos Gomes regido por Mignone – a realizar uma apresentação totalmente voltada à música brasileira; e, por parte de Camargo Guarnieri, sua participação na fundação da Orquestra Sinfônica da Universidade de São Paulo, onde esteve como diretor artístico e maestro titular desde sua criação até seu falecimento em 1993.

A Europa também se fez presente na carreira de Camargo Guarnieri e José Guerra Vicente, porém de uma forma mais branda do que na de Francisco Mignone.

Após vencer um concurso organizado pelo Conselho de Orientação Artística de São Paulo em 1938, cujo prêmio consistia em um apoio financeiro para a complementação de estudos no exterior, Guarnieri foi a Paris estudar com Charles Koechili e Franz Rühlmann. Em Paris, travou contato com Nadia Boulanger, Darius Milhaud, Arturo Toscanini, entre outros, todavia após problemas financeiros e rumores de uma possível Segunda Guerra Mundial, regressou ao Brasil prematuramente um ano e meio depois (Rabelo, 2002). Apesar da sua passagem por Paris ter sido curta e conturbada, ela acabou por ser, de acordo com André Egg (2010), produtiva, na medida em que se apercebia do entusiasmo que as suas obras causavam no público e isso permitiulhe um grande amadurecimento musical.

Infelizmente não existem muitos registros quanto à passagem de José Guerra Vicente pela Europa. Apenas posso citar que em sua *Retrospectiva*⁵⁷ o compositor menciona duas viagens ao velho continente - uma ainda em sua primeira fase, curiosamente no mesmo ano que embarcou Guarnieri, e outra numa fase já madura quando o compositor se encontrava com sessenta anos - as quais reproduzo a seguir:

“Por outro lado, minha viagem de estudos à Europa, em 1938, e meus constantes contatos com o grande amigo e mestre Oscar da Silva e Albert Wolf deram-me

⁵⁷ Texto manuscrito em um bloco de notas pelo próprio Guerra Vicente em 1973, que veio a ser publicado por Elizete Higino (2006) em seu livro sobre a vida e a obra do compositor.

certa segurança no trato das obras (...) Em meio às minhas aulas no Instituto Villa-Lobos, minha viagem à Europa em 1966 e a Sinfônica Brasileira (...)” (José Guerra Vicente, 1973 in Higino, 2006, p. 29)

Esta segunda viagem também foi citada por Antonio Guerra Vicente⁵⁸ (2008) quando comenta sobre o *Divertimento* para flauta e violão reportando um encontro do compositor com o flautista Celso Woltzenlogel em Paris no ano de 1966.

Independente de qualquer corrente ideológica, Guerra Vicente sempre esteve preocupado em promover a música de sua época. Por isso, atuou ativamente em grupos que tinham por finalidade fomentar a produção musical de seus contemporâneos e fazer com que a população tivesse acesso a esse tipo de música.

Logo em 1933, foi criada a Orquestra Villa-Lobos. “Com finalidade educativa, cívica e cultural” (Barbosa, 2005, p. 121), este grupo contou com o idealismo de importantes músicos sinfônicos do Rio de Janeiro - onde se inclui o compositor Guerra Vicente -, que, através de um abaixo-assinado⁵⁹, se comprometeram em levar para o público obras consagradas mas que permaneciam inéditas no Brasil. São exemplo, a *Missa Solene* de Beethoven, e obras de compositores brasileiros de então, como Radamés Gnattali, Lorenzo Fernandez, Barroso Neto, Camargo Guarnieri, Francisco Mignone, Villa-Lobos, entre outros. De acordo com os seus autores, o abaixo-assinado – que a seguir transcrevo - tinha por finalidade elevar o nível artístico vigente (Barbosa, 2005).

“Os abaixo-assinados, professores de orquestra, residentes no Brasil, dispostos a se congregarem espontaneamente para trabalhar em prol do levantamento do nível artístico musical e do conceito moral de nossa classe, que infelizmente, de alguns anos até esta época, tem declinado consideravelmente;

⁵⁸ Antonio de Pádua Guerra Vicente (1942), filho do compositor luso-brasileiro José Guerra Vicente e violoncelista, estudou com Iberê Gomes Grosso no Rio de Janeiro e com André Navarra em Paris.

“O jovem violoncelista brasileiro Antonio Guerra Vicente acaba de conquistar em concurso ao qual concorreram mais de 25 violoncelistas de todas as partes do mundo, classificação honrosa para a Classe Superior do Conservatório de Paris, onde só são admitidos aqueles que possuem qualidades invulgares (...)” (Jornal do Commercio, 15/11/1964 in Barbosa, 2005, pp. 204 - 205).

Foi professor na Universidade de Brasília (1972 – 1998) onde implantou o curso de violoncelo. Atuou como solista e camerista em diversos países da Europa, América e Ásia.

Editor e organizador da obra de seu pai.

⁵⁹ Para consultar a lista completa de todos o músicos que assinaram tal documento, ver Valdinha Barbosa (2005, p. 238).

Considerando que somente a abnegação e uma força de vontade absoluta de cada um de nós, dirigida por uma cabeça que já tenha dado provas cabais e públicas no Brasil e estrangeiro, de um poder de orientação, capacidade enérgica e oportuna de ação e realização, com completa isenção de credos artísticos e ligados por laços de amizade, simpatia e admiração, ao meio social, político e administrativo oficial, para que também com estas credenciais, possa nos servir de intermediário e patrono de nossa classe, pugnando pelo mais justo interesse de nossa causa, artística e material: prometemos sinceramente respeitar todos os itens que nos forem impostos pelo artista que desejamos, cujas principais qualidades se acham acima e que não se choquem a nossa finalidade” (Barbosa, 2005, pp. 121 - 122).

No final dos anos de 1940, José Guerra Vicente participou ativamente na fundação da Seção Brasileira da Sociedade Internacional de Música Contemporânea, fazendo parte da diretoria, inicialmente composta por Renato Almeida, presidente; H. J. Koellreuter, secretário-geral; Newton Pádua, primeiro secretário; José Guerra Vicente, segundo secretário e José Vieira Brandão, tesoureiro (Kater, 2001).

Anos mais tarde, entre 1963 e 1964, participou do Movimento Musical Renovador – adiante designado por MMR - criado pelos compositores Brenno Blauth e Dieter Lazarus (1930 – 1989), cuja finalidade também era difundir a nova geração de compositores. Foi durante a sua vigência enquanto membro do MMR⁶⁰ que teve lugar a estreia de suas *Cenas Cariocas* para violoncelo e piano (Higino, 2006).

Ao retornar da Europa, Guarnieri encontrou dificuldades em se reestabelecer em São Paulo, não conseguindo recuperar os cargos que tinha antes da viagem. Mário de Andrade, que havia entrado em conflito com órgãos públicos, acabou despedido do Departamento Municipal de Cultura. Nesta altura encontrava-se no Rio de Janeiro, de onde só podia ajudar o compositor enaltecendo-o em seus artigos. As suas críticas de apologia a Guarnieri eram fecundas e secundas por outros críticos influentes.

Guarnieri passa então a se dedicar com maior veemência às suas composições, onde destaca seu *Concerto nº1* para violino e orquestra (1940), que viria ser premiado em um concurso internacional de composição nos Estados Unidos em 1942.

⁶⁰ Fizeram também parte com MMR os compositores Edino Krieger, Mário Tavares, José Siqueira, entre outros (Augusto Guerra Vicente, 1997).

No mesmo ano, Guarnieri, juntamente com outros compositores, entre os quais Francisco Mignone, recebeu convite do Departamento de Estado Americano para apresentarem suas obras nos Estados Unidos. Com ajuda da Sociedade de Cultura Artística que lhe encomendou uma obra sinfônica para justificar o auxílio financeiro dado para o compositor realizar esta viagem, Camargo Guarnieri, em 1942, embarca para Nova Iorque⁶¹ e ainda compõem uma de suas obras mais representativas: *Abertura Concertante* (Siqueira, 2000).

Esses convites feitos pelos Estados Unidos fizeram parte de um plano político norte-americano que ficou conhecido como a “política da boa vizinhança”, que tinha por finalidade estreitar as relações político-culturais dos EUA com a América Latina para reunir aliados durante a Segunda Guerra Mundial (1939 – 1945).

Apenas para ilustrar tal fenômeno da “política da boa vizinhança”, ressaltar a ida de Carmem Miranda (1909 – 1955) para os Estados Unidos, a criação do personagem de Walt Disney, “Zé Carioca” e o sucesso do samba “Boogie Woogie na Favela” (1945) de Denis Brean⁶² (1917 – 1969), o qual reproduz os primeiros versos:

“Chegou o samba minha gente
Lá da terra do tio Sam com novidade (novidade?)
E ele trouxe uma cadência que é maluca
Pra mexer toda a cidade (não diga!)
O boogie-woogie
Boogie-woogie, boogie-woogie (ah que legal!)
A nova dança que balança (por isso que eu balanço?)
Mas não cansa
A nova dança que faz parte
Da política da boa vizinhança (Então tá pra mim!)”

⁶¹ Nos Estados Unidos, Camargo Guarnieri, além de divulgar sua obra, teve oportunidade de reger várias orquestras, entre elas a Sinfônica de Boston, e travou contato com Aaron Copland e Serge Koussevitsky (Siqueira, 2000).

⁶² Pseudônimo de Augusto Duarte Ribeiro.

Exatamente neste mesmo período, Francisco Mignone passa a adotar uma postura politicamente mais atuante, acreditando poder, através de sua música, contribuir socialmente para a melhoria da humanidade.

“Vivo em sociedade, logo: sou, mais que um indivíduo, um ser social. Se sou um ser social tenho necessariamente que contribuir para a comunidade. (...) deverei fazer música determinadamente socialística, fazer arte social, arte para a comunidade” (Mignone, 1947, pp. 44 - 46).

Em 1939, Mignone compõe, baseado em poema de Mário de Andrade, que, segundo Luiz Heitor Correa de Azevedo, “advogava eloquentemente a mobilização integral da arte a serviço do ideal socialista” (in Mignone, 1947, p. 25), sua *Sinfonia do Trabalho*⁶³ que, de acordo com Luiz Giani, foi uma das obras mais significativas da fusão entre a estética nacionalista e o realismo socialista⁶⁴ (Giani, 2010). Dividida em quatro movimentos – *O Canto da Máquina, O Canto da Família, O Canto do Homem Forte e O Canto do Trabalho Fecundo* -, a obra reforça a grandiosidade do trabalho e do trabalhador.

“Desde a década de 1930 alguns compositores já vinham assumindo ligações com o Partido Comunista no Brasil, como foi o caso de Francisco Mignone. Antes mesmo da chegada do realismo socialista como doutrina oficial já havia uma preocupação com a questão de fazer uma música acessível ao povo, preocupada com questões sociais e com a identidade nacional” (Egg, 2004, p. 83).

Para Andreia Nascimento (2007), a parte mais significativa da obra orquestral de Mignone está resumida nas obras compostas neste período. Além da *Sinfonia do Trabalho*, cita o bailado *O Espantalho*, inspirado em dois quadros de Cândido Portinari; *Festa nas Igrejas*, onde retrata quatro templos brasileiros (São Francisco, da Bahia; Rosário, de Ouro Preto; Outeirinho da Glória, no Rio de Janeiro e Nossa Senhora Aparecida, de São Paulo) e *Quadros Amazônicos*, uma suíte sinfônica onde o compositor busca descrever os seres místicos da floresta, que nomeiam cada um dos sete andamentos da obra (*Jaci, Caiçara, Caapora, Urutau, Iara, Cobra Grande e Saci*), todas compostas em 1939, o mesmo ano em que compôs sua *Modinha* para violoncelo e piano.

⁶³ Primeiramente chamada de *Sinfonia Proletária*, mas com o intuito de evitar atritos com o governo ditatorial de Getúlio Vargas, acabou por ter seu nome alterado para *Sinfonia do Trabalho* pelo próprio compositor (Giani, 2011).

⁶⁴ Doutrina lançada em Moscou em 1934, difundida pelo partido comunista brasileiro, o qual Francisco Mignone era filiado a época (Giani, 2010).

As relações de Guarnieri com o comunismo, diferentemente de Mignone, nunca foram expostas abertamente. Porém, sua carta aberta, sua viagem à União Soviética a convite do próprio governo russo, a trilha sonora que compôs para o filme *Rebelião em Vila Rica*⁶⁵, entre outras atividades, nos leva a acreditar que, mesmo sem declarar explicitamente, o compositor manteve um estreito laço com esta linha partidária, que, tal como Guarnieri, considerava os movimentos de vanguarda uma ameaça aos valores nacionais⁶⁶.

Após a morte de Mário de Andrade, em 1945, Francisco Mignone, que durante sua carreira passou por algumas fases de autoquestionamento que dificultavam sua produção musical⁶⁷ (Rodrigues), decidiu abandonar a estética nacionalista e se aventurar em novas técnicas de composição, como o atonalismo e o dodecafonismo⁶⁸, o que, segundo Mariz (2000) lhe renderam injustas acusações de oportunismo estético. Esta fase vanguardista perdurou por toda década de 1960 e, ao entrar nos anos de 1970, insatisfeito com o resultado de suas composições, retorna ao nacionalismo mas desta vez apenas para compor sem - aparentemente - se preocupar com correntes estéticas.

É justamente neste período que Guerra Vicente abraça os ideais do nacionalismo⁶⁹, iniciando sua segunda fase. Lembremos que nesta altura Guarnieri era já compositor consagrado, profundamente dedicado à regência e à docência, embora sem abandonar a composição, e Mignone vaga pelo serialismo e pelo dodecafonismo. Para compreendermos o nacionalismo pensado por Guerra Vicente, é necessário dizer que o compositor está indiretamente ligado ao pensamento de Francisco Braga, mentor de seus professores, Newton Pádua e João Otaviano, com quem trabalhou na Sociedade de Concertos Sinfônicos.

⁶⁵ Filme de 1958, dirigido pelos irmãos Geraldo e Renato Pereira dos Santos, ambos filiados ao Partido Comunista Brasileiro.

⁶⁶ Flávio Silva (2001) pondera para o fato de que nesta época, Rossine Camargo Guarnieri, “comunista convicto, e empenhado no combate em favor do Realismo Socialista e na denúncia da *arte degenerada*” (F. Silva, 2001, p. 271), exercia grande influência sobre o irmão compositor, que já não contava mais o apoio de Mário de Andrade, morto em 1945.

⁶⁷ Nesses períodos voltava suas atenções para o piano, a regência e a pedagogia. (Machado, 2004)

⁶⁸ Segundo Reis (2010) apesar de experimentar novas técnicas, Mignone não abandona de vez o tonalismo como podemos ver em algumas composições sacras e obras para violão.

⁶⁹ Outros fatos, citados por Augusto Guerra Vicente (1997), que colaboraram para a diminuição no ritmo de composições de Guerra Vicente, foi o fato de neste período se ter tornado professor de harmonia e composição na Escola Villa-Lobos, e também o grande número de orquestras das quais fazia parte.

Aluno de Jules Massenet, Braga fez parte da geração de compositores responsáveis pela transição entre o romantismo e o modernismo no Brasil. Porém, a seu ver, para se fazer uma música com as características do país, não era necessário a utilização de material folclórico. Guerra Vicente acabou por “herdar” esta mesma filosofia.

Ele próprio se define do seguinte modo:

“Compositor brasileiro, mas longe do folclore. Com efeito, eu imagino que a arte não lucra, quando escravizada ao folclore. O músico – como qualquer outro artista – deve conhecer e saber usar a linguagem fundamental dos grandes mestres do passado, transformando-a livremente conforme a sensibilidade e o progresso dos tempos em que vive. Está claro que o compositor, sentindo-se uma célula do seu povo, poderá e deverá também estudar e assimilar as tantas sugestões peculiares, rítmicas, melódicas e harmônicas, de que a música popular do Brasil é tão rica; mas sempre respeitando sua própria personalidade, enriquecendo-a e caracterizando-a num nacionalismo bem mais profundo e sincero do que o artificioso provindo do uso fotográfico e mecânico do material folclórico” (in Massarani, 1965, p. 2).

Em 1960, o Ministério da Educação e Cultura brasileiro promoveu um concurso de composição para homenagear a nova capital nacional, Brasília, onde os competidores deveriam compor uma sinfonia nacionalista, podendo ou não se valer de temas folclóricos, cujo nome deveria obrigatoriamente ser *Sinfonia Brasília*. O que a comissão organizadora não imaginava, é que o júri - formado pelos outros dois compositores abordados neste documento, juntamente com Lamberto Baldi – nomearia três sinfonias “*Brasília*” como vencedora: a de Cláudio Santoro, a de Guerra-Peixe e a de Guerra Vicente, causando um problema, pois o regulamento exigia que o prêmio fosse dado a apenas um concorrente. Assim Guerra Vicente venceu seu primeiro grande concurso mas não pode desfrutar da premiação⁷⁰ (Antonio Guerra Vicente, 2010).

Idealizada com base nos três principais elementos da formação musical brasileira, o índio, o negro e o europeu, sua *Sinfonia Brasília*⁷¹ foi estreada a 13 de

⁷⁰ Ao tomar conhecimento de tamanho imbróglio, o presidente Juscelino Kubitschek entrou em contato com Tom Jobim e este compôs sua *Sinfonia da Alvorada*, e “ganhou” o prêmio de um concurso que nem se quer participou (Antonio Guerra Vicente, 2010).

⁷¹ Terceira sinfonia composta por Guerra Vicente. Sua segunda sinfonia, nomeada “*Israel*”, foi composta em 1952, sob encomenda da Sociedade Hebraica do Rio de Janeiro, com primeira audição em 1953 (Higino, 2006).

Novembro de 1963 no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, com a Orquestra Sinfônica da Rádio Ministério da Educação e Cultura, dirigida por Mário Tavares, obtendo ótima aclamação do público e da crítica (Higino, 2006).

“Vejo agora que esse instrumentista é autor de bastante numerosa bagagem de obras. Conhecia-o, porém, exclusivamente como violoncelista da Orquestra do Teatro Municipal. Modesto, tímido, José Guerra Vicente, que era capaz de criação, nada tinha de carreirista. Guerra Vicente é autêntico músico. A sua *Sinfonia Brasília* revela qualidades dignas de toda consideração: sabe estruturar, nem se propõe a colocar-se em posição de vanguarda. Faz música séria. A obra é rigorosamente construída e obedece a desenvolvimentos mais lógicos e mais pertinentes à forma sinfonia. Música séria, de invenção persistente e sem hiatos. Soa bem, a orquestra é bem dominada, e explorados os recursos dos diversos naipes” (Andrade Muricy, Jornal do Comércio de 20 de Novembro de 1963 in Higino, 2006, p. 17).

Outro importante concurso vencido pelo compositor, obtendo a segunda colocação, foi o organizado em 1968 pelo Conselho Regional da Ordem dos Músicos do Brasil, para a celebração do centenário de Francisco Braga. Na ocasião a obra vencedora foi sua *Abertura Sinfônica*⁷². Destaco ainda uma menção honrosa recebida em 1974 na cidade alemã de Colônia, com a peça *Miragem* para pequena orquestra.

Outro fator de relevância no nacionalismo de Guerra Vicente foi sua ligação com o Rio de Janeiro e sua música popular urbana (choro, seresta, samba), pois era a essa realidade que o compositor se apegava para a elaboração de suas obras. Augusto Guerra Vicente (1997) faz um minucioso levantamento de todas as obras deste período as quais o compositor relaciona com sua cidade, e afirma que “esse período nacionalista, que se estenderá até 1971, pode ser também conhecido como o das *Cenas Cariocas*, subtítulo dado pelo autor a algumas de suas peças, e que, por extensão, pode definir a nova concepção de música abordada por Guerra Vicente” (Augusto Guerra Vicente, 1997, p. 36).

Em síntese, os três compositores aqui abordados, em um avançado estágio de suas carreiras, extrapolaram o nacionalismo e partiram para um estilo de composição que procurava desvincular-se de uma circunscrição marcadamente brasileira.

⁷² Estreada a 13 de Outubro de 1973 com Mário Tavares regendo a Orquestra Sinfônica Nacional no Teatro Municipal do Rio de Janeiro (Higino, 2006).

Durante a década de 1960 Mignone buscou novos caminhos a serem explorados, porém não satisfeito com sua produção musical desta fase, retornou ao tonalismo e afirmou que a música atonal apenas o ajudara a enriquecer sua técnica composicional (Reis, 2010). Destaco deste período seu *Pequeno Oratório para Santa Clara*, de 1960; as três sonatas para violino e piano, compostas entre 1964 e 1966 e a sonata para violoncelo e piano, de 1967.

De acordo com Augusto Guerra Vicente (1997), o nacionalismo de Guerra Vicente se estendeu até 1970, e a partir de então, o compositor inicia uma fase denominada por ele mesmo: *Livre, mas com brasilidade*, onde passa a evitar “o nacionalismo direto, explorando ambiências nacionais por meio de novas técnicas composicionais” (Augusto Guerra Vicente, 1997, p. 40). Exemplo desta “liberdade” proposta pelo compositor, podemos encontrar em seu *Improviso* para flauta ou oboé ou clarinete, de 1973, onde a ausência de barras de compasso proporciona ao intérprete uma total liberdade de interpretação⁷³.

Quanto a Guarnieri, mesmo tendo se posicionado de uma maneira muito rígida contra as tendências vanguardistas no período em que redigiu sua carta aberta, também experimentou escrever obras atonais, como a peça para piano *Em Memória de um Amigo*, de 1972 (de Camargo Piedade & Falqueiro).

Todos os três compositores retratados neste capítulo colaboraram imensamente para o enriquecimento da música erudita do Brasil.

José Guerra Vicente foi compositor, violoncelista e professor. Manteve-se atuante até o fim de sua vida. Contribuiu especialmente para o aprimoramento da música brasileira para o violoncelo. Naturalizou-se brasileiro a 31 de Outubro de 1939 e faleceu a 6 de Maio de 1976 na cidade fluminense de Vassouras, devido a problemas respiratórios.

Francisco Mignone foi, segundo Vasco Mariz (2000), um dos mais completos músicos do Brasil. Um compositor versátil que caminhou com extrema

⁷³ Baseada no canto dos pássaros de Santa Teresa, bairro carioca onde o compositor viveu, esta obra foi estreada no Rio de Janeiro a 12 de Agosto de 1974, pelo oboísta Harold Emert (Higino, 2006).

naturalidade entre diferentes universos musicais, faleceu a 19 de Fevereiro de 1986, no Rio de Janeiro.

Além de compositor, Camargo Guarnieri foi um dos grandes mestres de composição no Brasil. Sua morte devido a um tumor na garganta, em São Paulo a 13 de Janeiro de 1993, decretou o fim de uma “fértil escola de compositores nacionalistas” (Rabelo, 2002, p. 75). Para o musicólogo Gilbert Chase, “Guarnieri pode ser considerado na história do Brasil como o último dos nacionalistas doutrinários” (in Kelly, 1993, p. 171, in Rabelo, 2002, p. 75).

4. Obras

4.1 Sonata nº1 para violoncelo e piano

Composta em 1931, esta primeira sonata para violoncelo e piano de Camargo Guarnieri, dividida em três movimentos, *Tristonho*, *Apaixonadamente* e *Selvagem*⁷⁴, foi dedicada ao violoncelista Iberê Gomes Grosso e estreada a 27 de Maio de 1935 durante a Semana de Arte Moderna, no Teatro Municipal de São Paulo, tendo ao violoncelo Calixto Corazza e ao piano o próprio compositor (Verhaalen, 2001).

Apesar de relativamente jovem (à época com vinte e quatro anos), Camargo Guarnieri já emplacava uma série de importantes composições que contribuiriam para a consolidação do movimento nacionalista, das quais Castagna (2004a) destaca a *Dança Sertaneja* (1928) e *Sonatina* (1928), ambas para piano solo, *O impossível carinho* (1930), para canto e piano, o *Choro nº3* (1931), para flauta, oboé, clarinete, fagote e trompa, e a *Sonata nº1* (1931) para violoncelo e piano.

Referindo-se à *Sonata*, Mário de Andrade, em um artigo publicado no Diário de São Paulo de 24 de abril de 1935, tece uma série de elogios à obra antes mesmo de estreada, o que revela o alto grau de incentivo à produção do compositor de Tietê na época. Neste artigo, Andrade enaltece o soberbo uso da polifonia, característica muito marcante na obra de Guarnieri e muito bem representada ao longo do primeiro andamento, onde por diversas vezes as vozes do piano caminham juntamente com a do violoncelo, como poderemos ver no exemplo a seguir (Andrade, 1935 in Ficarelli, s. d.).

⁷⁴ Guarnieri se preocupa em não nomeá-los conforme a escrita tradicional, onde as indicações dos andamentos são feitas em italiano, e escolhe termos portugueses para designar tais andamentos.

Più lento $\text{♩} = 60$

167

171

Exemplo 1: Compassos 167 ao 174 do primeiro andamento.

“Se trata de uma obra fortíssima, extremamente bem arquitetada, severa, mesmo na sua construção. Temas de invenção feliz, e desenvolvimentos todos lógicos, admiravelmente bem inventados, provando que no Brasil há pelo menos um compositor que sabe desenvolver (...) Surge assim imediatamente o processo conceptivo mais característico da criação de Camargo Guarnieri, a linearidade, que o tornou o mais hábil dos nossos polifonistas atuais. Esta Sonata para dois instrumentos, se diria mesmo um Trio, de tal forma ela é essencialmente polifônica e linear, as duas mãos pianísticas ajuntando cada qual sua linha à do céu. Esta concepção polifônica é perfeitamente contemporânea, e mais ou menos o resultado atual a que levou tantos compositores, à dissolução do conceito harmônico por excelência, isto é, a marcha dos acordes por meio da dissonância preparada e resolvida. Mas são raros os compositores atuais que levaram o seu polifonismo a uma sistematização tão audaciosa como a de Camargo Guarnieri” (Andrade, 1935 in Castagna, 2004a, pp. 12 - 13).

Porém, quando rerepresentou, pouco tempo depois, o mesmo concerto no Rio de Janeiro, a avaliação positiva não foi de unanimidade entre os críticos cariocas. Sobre a *Sonata nº1*, Artur Imbassaí, em sua coluna de 12 de Julho de 1935 no *Jornal do Brasil*, escreveu:

“(...) A sonata, em 1ª audição, que deu início ao concerto é uma orgia cacofônica de sons desconexos, desgarrados de todas as leis da estética, sons que, na sua continuidade ou simultaneidade, irreconciliáveis com as exigências do ouvido educado ao sabor do Belo, nos trariam o desalento cruel, a dor pungente e eterna pelo desaparecimento da divina arte se a música houvesse de ser aquilo.

O primeiro tempo – *Tristonho* nome que nenhuma analogia tem com o que ele inculca, é uma sucessão e um amontoado de sons do mais desagradável efeito. A

linha melódica, como a entendeu seu autor, não ondula com a maviosidade e brandura das que produziu a imaginativa dos mestres da Arte, Bach, Gluck, Haydn, Mendel, Mozart e os que lhe vieram em seguida – Beethoven, Spontini, Weber, Schubert, Schumann, Mendelssohn, Chopin, Liszt e muitos outros da mesma genialidade. Ela segue doudejante, tortuosa, em zig-zag sem a direção indicada pela beleza das coisas. (...) Os acordes são empregados apenas por seu valor sonoro, pelas sensações que despertam, pouco importando que elas atormentem e torturem.

Do segundo *tempo*, na primeira e na última parte, todo o aglomerado de sons está perfeitamente de acordo com o *Tristonho*, a que melhor quadraria o título *Enfadonho*, a não ser que ele queira exprimir o estado d'alma de quem, no momento o ouve. E o terceiro *tempo* – *Selvagem* não representa por exemplo a selvageria impressionante das nossas florestas virgens nem a selvageria trágica da borrasca, em que os ventos desencadeados, varrendo o oceano, sacodem-lhe demoniacamente as águas convulsivas e revoltas, nem finalmente nenhuma dessas selvagerias que impressionam por sua grandeza epicua. O *Selvagem* desta *Sonata* é a continuação do mesmo amontoado de sons desconcertantes, procurando justificar seu título pelo escritor e pelo destempero.

Nesta obra, escrita para violoncelo e piano, muitas vezes só me afigurava que o violoncelista, o Sr. Calixto Corazza, que aliás mostrou ser mestre no seu instrumento, estava ali a experimentar as cordas do violoncelo, tocando frases soltas sem relação uma com a outra, ao passo que o Sr. Camargo Guarnieri entretinha-se em fazer no piano exercícios de técnica, ou improvisava umas coisas que lhe estavam acudindo a imaginação, pouco se lhe dando das experimentações do seu companheiro (...)" (Imbassaí, 1935, p. 13).

Esse fato demonstra que ainda na década de 1930 existia uma enorme divergência de pensamentos em relação a atividade musical exercida a época.

Em relação ao "material" nacionalista presente nesta obra, gostaria de destacar:

1. Os temas dos dois primeiros movimentos onde o compositor se inspirou nas modinhas, escrevendo melodias sentimentais onde o violoncelo "imita" a voz humana⁷⁵.

⁷⁵ Segundo Rabelo (2002, p. 29), "o violoncelo é, sem dúvida, um dos instrumentos mais adequados para expressar o conteúdo emocional da *modinha*. Suas possibilidades de fraseado *cantabile* e seu timbre rico e quente fazem dele um substituto ideal para a voz humana".

Tristonho ♩ = 60

p *cresc.* *mf* *dim.*

6 *pp*

Exemplo 2: Compassos 01 ao 07 do primeiro andamento.

6 *p espress.*

11 *f*

Exemplo 3: Compassos 06 ao 15 do segundo andamento.

2. A utilização, de acordo com a análise de Mário de Andrade (1935 in Ficarelli, s. d.), de uma melodia *tupinambá* (*Canidé iouue*) recolhida em 1557 por Jean de Léry⁷⁶ no terceiro movimento.

Canidé-iouue, canidé-iouue heura-oueh

Exemplo 4: Melodia tupinambá – *Canidé iouue*

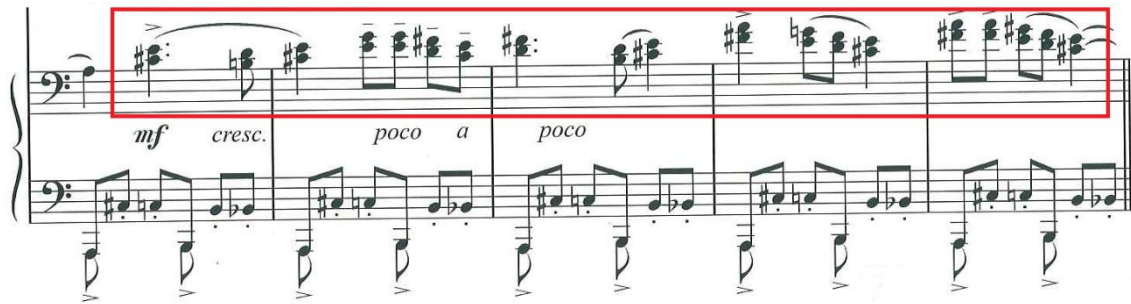
⁷⁶ Idem 1.

The image shows a musical score for Example 5, measures 35 to 40 of the third movement. The score is in 2/4 time. It features a piano part with a prominent parallel third pattern in the bass line, highlighted by a red box. The upper staves include a vocal line with lyrics 'misterioso' and a piano part with dynamics 'pp tastiera' and 'p'.

Exemplo 5: Compassos 35 ao 40 do terceiro andamento.

3. A referência à música caipira⁷⁷ do interior paulista, onde nasceu e cresceu, através de melodias em terças paralelas (terças caipiras), feita pelo piano no terceiro andamento. Este elemento está presente em várias obras do compositor como nos *Ponteios 3, 17, 19*, entre outras.

⁷⁷ De acordo com Anderson Borba Ciola e Fábio Cecílio Alba, a música caipira, originária do meio rural, “tinha, inicialmente, uma temática de letra restrita ao homem do campo. Ela é geralmente cantada a duas vozes e acompanhada por violas e violões e por isso também é conhecida como ‘moda de viola’. Durante a época colonial, as letras falavam de lendas indígenas e canções religiosas portuguesas, mas com o passar do tempo, começou a retratar também histórias de desbravadores. Na década de 20, a ‘moda de viola’ chegou às rádios, graças a insistência do jornalista Cornélio Pires, que financiou gravações de duplas sertanejas. Antes da era do rádio, as músicas caipiras eram cantadas por várias vozes nas ruas, mas como era muito difícil levar um grande número de pessoas ao estúdio de gravação, a música caipira passou a ser cantada apenas por duas vozes, o que posteriormente se tornaria sua principal característica” (1997, s.p. in A. C. d. M. F. Monteiro, Carlos Eduardo & Silva, Marcelo, 1998, p. 21).



Exemplo 6: 05 ao 09 do terceiro andamento.

Abaixo segue um exemplo de música caipira onde podemos observar a melodia em terças e sextas paralelas.



Exemplo 7: melodia da música *Tristezas do Jeca* (1922), de Angelino de Oliveira.

A polirritmia foi muito evidenciada pelo compositor ao longo da obra, basta notarmos que os inícios dos três temas presentes no primeiro andamento, embora contrastantes, começam com figuras polirrítmicas (duas notas em três tempos no primeiro tema, três notas em quatro tempos no segundo tema e três notas em dois tempos no terceiro tema). Outro exemplo de polirritmia é facilmente encontrado no terceiro movimento da obra, quando o compositor escreve simultaneamente em diferentes fórmulas de compasso.

Exemplo 8: Compassos de 63 ao 75⁷⁸, onde podemos observar a mescla entre as fórmulas de compasso binária e ternária feita pelo compositor.

Além dos itens acima citados, Paulo Rabelo (2002, p. 32) ainda realça a presença de ritmos provenientes de “danças folclóricas afro-brasileiras, tais como o *batuque*, o *lundu*, o *maxixe* e o *samba*”, onde afirma que todos esses ritmos “têm em comum o uso de ritmos sincopados, compasso binário, canto responsorial, elementos coreográficos, improvisação”.

Importa ressaltar que ao longo de sua obra, Camargo Guarnieri apenas se baseia nos ritmos e melodias populares e raramente os reproduz. Ao que se refere ao estilo do compositor, Rabelo declara que “a música de Guarnieri raramente é de natureza improvisatória, mas, ao contrário, cuidadosamente concebida em todos seus aspectos. Enquanto muitos compositores brasileiros tentaram impressionar os ouvintes através do exotismo, Guarnieri escolheu um caminho diferente. (...) Na maioria de suas peças, Guarnieri integra a música folclórica e nativa com a

⁷⁸ Devido a esta inconstância nas fórmulas de compasso, a numeração dos compassos deste terceiro movimento é inteiramente baseada na parte do violoncelo.

corrente dominante da música ocidental, num estilo predominantemente neoclássico (em termos de forma, instrumentação e desenvolvimento musical). Ele raramente cita temas populares ou folclóricos, mas, ao invés disso, imbui seu próprio idioma original com o modalismo e ritmos daqueles temas” (2002, p. 19).

Após inaugurar sua obra para violoncelo e piano com esta sonata, Camargo Guarnieri compôs uma segunda sonata⁷⁹ (1955), e uma terceira⁸⁰ (1977). Entre as duas primeiras sonatas compôs uma peça que chamou de *Ponteio e Dansa*⁸¹ (1946), e em um estágio mais avançado da carreira, escreveu mais duas *Cantilenas*⁸² (1974 e 1982) (Rabelo, 2002). Há ainda um *Choro* (1961) para violoncelo e orquestra sinfônica.

Para a apresentação este DAP tomei por base as gravações dos violoncelistas Antonio Lauro del Claro⁸³ e Antonio Meneses⁸⁴. A partitura utilizada nesta performance, e de onde foram retirados todos os exemplos que se referem a *Sonata nº1*, foi editada em Nova Iorque (1999) pela Ponteio Publishing.

4.2 Modinha

A Modinha foi um gênero musical cultivado em Portugal e no Brasil, baseado no canto com um acompanhamento feito por violões, ou instrumentos de teclado. De acordo com Paulo Castagna (2004b, p. 1), o processo de criação da Modinha acompanhou um fenômeno da ascensão da burguesia europeia, que trouxe

⁷⁹ Estreada novamente por Calixto Corazza e Camargo Guarnieri (Rabelo, 2002).

⁸⁰ A *Sonata nº2*, composta justamente no período em que o compositor realçava sua crença na música nacional e a desconfiança nas correntes internacionais (mesmo período em que Guarnieri publicou sua *Carta aberta aos músicos e críticos brasileiros*), esta obra apresenta forte influência da música folclórica nordestina. A *Sonata nº3*, dedicada ao violoncelista brasileiro Antonio Lauro del Claro, já retrata uma outra fase do compositor em que ele se aproxima do atonalismo (Rabelo, 2002).

⁸¹ Devido à antiga grafia utilizada no período em que a obra foi composta, a palavra *dansa* aparece escrita com “s” ao invés de “ç” como o habitual.

⁸² A primeira dedicada à violoncelista norte-americana Regina Mushabac, estreada por Antonio Lauro del Claro e Maria de Lourdes Imenes em 1976, e a segunda dedicada à violoncelista Lúcia Valeska, que a estreou no ano seguinte (Rabelo, 2002).

⁸³ Juntamente com a pianista Laís de Souza Brasil, em gravação feita em 1988 pela PROMEMUS/FUNARTE.

⁸⁴ Juntamente com a pianista Celina Szrvinski, em gravação feita em 2008 pela Avie Records.

consigo uma prática de música doméstica, ou de salão, voltada ao entretenimento e que fosse “mais leve e menos erudito que aquele proporcionado pela ópera e pela música religiosa”. Esta tipologia de música doméstica urbana, basicamente canções a uma ou duas vozes acompanhadas por um instrumento harmônico, é comum noutros países, como são exemplo a *canzonetta* na Itália, a *seguidilla* na Espanha, o *lied* na Alemanha, a *ariette* na França e a *modinha* em Portugal.

Castagna (2004b) destaca ainda as razões que o levaram a crer que a estrutura melódica das modinhas foi uma derivação das melodias operísticas da época, e lista uma série de compositores de modinhas que também transitaram pela ópera como João de Sousa Carvalho (1745 - 1798), Marcos Antônio Portugal (1762 - 1830) e Antônio Leal Moreira (1758 - 1819). Outro compositor que se destacou em Portugal compondo modinhas foi o brasileiro Domingos Caldas Barbosa (1740 – 1800), que criou em gênero particular de canção que ficou conhecido como *moda brasileira*.

O Rio de Janeiro foi durante a primeira metade do séc. XIX o principal centro de disseminação da modinha no Brasil e, segundo Paulo Castagna (2004b), as primeiras publicações deste tipo de canção datam de 1830, feitas por compositores brasileiros ou radicados no Brasil como: Francisco Manuel da Silva (1795 – 1854), João Mazziotti (? – 1850), Rafael Coelho Machado (1814 – 1887), Antônio Carlos Gomes (1836 – 1896), entre outros. No Brasil elas passaram a adquirir particularidades que o pesquisador Manuel Morais (2000 in Lima, 2006, p. 49) descreveu como “melodia ondulante, cromatismos melódicos e acompanhamento singelo”, porém nunca assumiu uma forma específica. Tais características podem ser notadas a partir do exemplo abaixo.

3

O pha-rol da mi-nha vi-da ja não
De con-ti-nuo je-mo, cho-ro a sau-

bri-lha, não da luz; meu vi-ver é noites -
da-de me tor-tu-ra não ex-is-te mais-pe-

cu-ra jun-to de u-ma ne-gra cruz.
ran-ça, jun-to de u-ma se-pul-tu-ra.

1367

Exemplo 9: Compassos 10 ao 17 da modinha *A Cruz da Sepultura*, de F. S. Avidos, sob poema de Baldi, publicada do *Álbum de Modinhas nº 34* (s.d.)⁸⁵.

Com o passar do tempo as modinhas foram se popularizando, e dos salões da burguesia passaram a fazer parte da cultura popular porém, segundo Edilson Vicente Lima (2006), sem abandonar a sutileza⁸⁶.

Infelizmente, por se tratar de uma peça de menor relevância dentro da vasta obra de Francisco Mignone (porém muito importante dentro do repertório brasileiro para violoncelo), não foi possível encontrar maiores registros sobre esta obra.

⁸⁵ Esta partitura faz parte do acervo digital da Fundação Biblioteca Nacional, podendo ser encontrada no site oficial da fundação (<http://bndigital.bn.br/>).

⁸⁶ Mário de Andrade chegou a afirmar que esse diminutivo (Modinha) se deve às suas características delicadas, típicas de Brasil e Portugal (Andrade, 1980 in Lima, 2006).

Composta inicialmente para violoncelo e orquestra (1939)⁸⁷ o próprio compositor fez duas transcrições, sendo uma para piano solo, e outra para violoncelo e piano, que se tornou a versão mais conhecida, e uma das obras brasileira para violoncelo mais gravadas.

Como o gênero modinha está ligado à voz e não foi possível encontrar qualquer registro de uma música composta entre os séculos XVIII e XIX denominada modinha e escrita apenas para instrumentos, não podemos afirmar que a obra de Mignone se trata de uma verdadeira modinha, e sim de uma referência a esse gênero musical, na época já em desuso. Tal qual fez Heitor Villa-Lobos no segundo andamento de sua primeira *Bachianas Brasileiras*.

Contudo, Mignone buscou criar uma peça onde estivessem presentes todas as características do gênero referido, algumas delas já citas neste capítulo, e compôs uma obra lenta, em tom menor (Mi menor), de curta duração (constituída por apenas 36 compassos) e com uma melodia que permite ao instrumentista explorar a capacidade lírica do violoncelo. Podemos notar ainda nesta peça, a possibilidade de ser livre quanto a interpretação em dados trechos da obra, como por exemplo no compasso 5 e no compasso 9. Importa ainda ressaltar que essas liberdades de interpretações ocorrem quando não há movimentação melódica no piano e são representadas por figuras cromáticas no violoncelo, como podemos ver no exemplo a seguir:

The image shows a musical score for two staves. The top staff is for the cello, and the bottom two staves are for the piano. In the cello staff, measure 5 is highlighted with a red box, showing a chromatic line of notes. In the piano staff, measures 5 and 6 are highlighted with red circles, showing chromatic figures. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

Exemplo 10: Compassos 5 e 6.

⁸⁷ Informação que só tive conhecimento após o início das pesquisas para este DAP. A partitura se encontra na Fundação Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro.

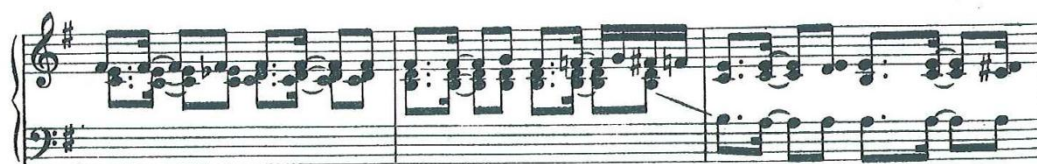
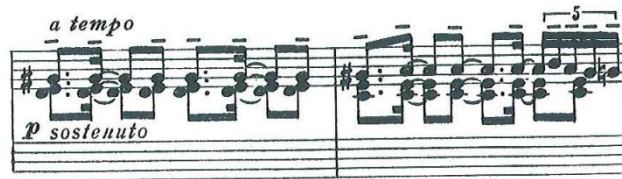
Musical score for Example 11, measures 9 and 10. The top staff is in bass clef with a red box highlighting a melodic phrase. The bottom staff is in treble and bass clefs with two red circles highlighting specific notes. The tempo is marked 'a tempo' and dynamics include 'p'.

Exemplo 11: Compassos 9 e 10.

Outras particularidades da modinha que podemos encontrar na peça de Francisco Mignone são as ondulações da melodia e o acompanhamento singelo, como poderemos observar nos exemplos abaixo.

Musical score for Example 12, measures 10 to 18. The score is in bass clef. It features a melodic line with ascending and descending contours. Dynamics include 'p', 'poco rit.', 'mp', and 'cresc.'. The tempo is marked 'a tempo'.

Exemplo 12: Compasso 10 ao 18, onde é possível notar as linhas ascendentes e descendentes da melodia.



Exemplo 13: Compassos 18 ao 22, mostrando um acompanhamento feito apenas por acordes na região média do piano.

Ao que foi possível averiguar, Francisco Mignone ao longo de sua vasta obra⁸⁸, pouco se dedicou ao violoncelo e compôs uma *Lenda Sertaneja* (1930)⁸⁹, *Variações sobre um tema brasileiro* (1935) para violoncelo e orquestra, *Serenata* (1935) para violoncelo e orquestra⁹⁰, *Sonata* (1967)⁹¹, além de duas *Modinhas*, esta presente neste DAP, e uma para soprano e oito violoncelos. Porém é possível que existam mais algumas obras para o violoncelo que não se tenha conhecimento.

Para a apresentação deste DAP, tomei por base as gravações dos seguintes violoncelistas: Ricardo Santoro⁹², Antonio Meneses⁹³, Hugo Pilger⁹⁴, Martin

⁸⁸ De acordo com Andreia Nascimento (2007), são 1024 obras catalogadas.

⁸⁹ Obra originalmente escrita para piano solo e transcrita pelo próprio autor para violoncelo e piano.

⁹⁰ Segundo Valdinha Barbosa (2005) esta obra foi dedicada ao violoncelista Iberê Gomes Grosso.

⁹¹ Obra dedicada ao violoncelista alemão radicado no Brasil, Peter Dauelsberg (Mignone, 1986).

⁹² Juntamente com a pianista Miriam Grossman (2006), em disco gravado pela UFRJ Música.

⁹³ Juntamente com o pianista Gérard Wyss (2002), em disco gravado pela Pan Classics.

⁹⁴ Gravação em vídeo do recital apresentado a 17 de Fevereiro de 2012 no Conservatório de Música Calouste Gulbenkian de Aveiro, juntamente com a pianista Lucia Barrenechea.

Merker⁹⁵ e Romain Garioud⁹⁶. A partitura utilizada nesta performance, e de onde foram retirados todos os exemplos que se referem a *Modinha*, foi editada no Rio de Janeiro (1947) pela editora E. S. Mangione.

4.3 Cenas Cariocas

José Guerra Vicente compôs estas *Cenas Cariocas* em 1961, baseadas, como o próprio nome sugere, na cidade do Rio de Janeiro e em seu cotidiano, já que os nomes dos andamentos – *Valsa Seresteira*, *Cantiga e Choro* – nos remetem à música popular. Dedicada ao violoncelista brasileiro Iberê Gomes Grosso, a obra foi estreada a 7 de Junho de 1962 no Centro Cultural de Nova Friburgo – RJ, com Antonio Guerra Vicente, filho do compositor, ao violoncelo e Luiz Carlos de Moura Castro ao piano, durante o quinto recital do Movimento Musical Renovador, quando a obra ainda não possuía o nome de *Cenas Cariocas*, como podemos ver na figura⁹⁷ abaixo (Higino, 2006).

⁹⁵ Juntamente com a pianista Anna Adamik (2007), em disco gravado pela Antes Edition.

⁹⁶ Gravação do recital apresentado no Institut Français du Portugal – Lisboa -, e transmitido pela rádio Antena 2, a 12 de Junho de 2012, juntamente com o pianista Laurent Wagschall.

⁹⁷ Na figura mostrada existe a informação de que José Guerra Vicente iniciou seus estudos, supostamente de música, com o seu pai, porém tal informação não pode ser comprovada.

A Rádio Ministério da Educação e Cultura e a União dos Músicos do Brasil
apresentam:

Quinto recital do MOVIMENTO MUSICAL RENOVADOR
Auditório do Palácio da Cultura, quinta-feira, 7 de junho de 1962
Patrocínio de MESBLA S. A.

P R O G R A M A

I

- 1 — 3 peças para violoncelo * José Guerra Vicente
a) Valsa seresteira — b) Cantiga — c) Chôro

Violoncelista Antônio Guerra Vicente — Pianista Luiz Carlos de Moura Castro

- 2 — Cinco canções * José Guerra Vicente
a) Soneto (Olavo Bilac) — b) Brumas (Incógnito) — c) Cantar Ibérico (Folclore português) — d) Estavas Linda, Inês (Camões) — e) Violeta (Castimiro de Abreu)

Soprano Giseida Batista Guerra — Ao piano Clélia Ognibene

II

- 3 — Série Mirim * Brenno Blauth
a) Modinha — b) Valsa — c) Chorinho — d) Seresta — e) Pregão

- 4 — Prelúdio e Dança dolente * Dieter Lazarus

Pianista Maria Helena Schroeter

- 5 — O Canto do Cisne Negro H. Villa-Lobos
6 — Recitativo e Fantasia Edino Krieger

Violista Jorge Kiszeli — Pianista Clélia Ognibene

* 1.ª audição mundial

COMPOSITORES

JOSÉ GUERRA VICENTE, nascido em Portugal, naturalizado brasileiro. Iniciou seus estudos com seu pai, formou-se posteriormente na Escola Nacional de Música em violoncelo, composição e regência. Viajou pela Europa em 1938. Foi violoncelista da Orquestra do Teatro Municipal, sendo atualmente professor de Harmonia e Morfologia. É fundador e patrono da Orquestra de Câmara Pró-Arte do Rio de Janeiro. Fundador da seção Brasil da Sociedade Internacional de Música Contemporânea. Suas composições são adotadas em estabelecimentos de ensino musical e executadas em diversos países da América e Europa.

BRENNO BLAUTH nasceu em Porto Alegre, em 1931, onde estudou piano com João Schwartz F.º e composição com Erio Freitas e Castro. Realizou concertos no Estado e Capital do Rio Grande do Sul vencendo concurso patrocinado pelo "Correio do Povo" recebendo bolsa de estudos. Em 1959 realizou-se festival de obras suas. Vindo residir no Rio de Janeiro obteve divulgação de suas composições especialmente pela Rádio Ministério da Educação. Foi homenageado em 1961 na "Semana de Porto Alegre" executando-se seu quarteto de cordas e a "Sulte Sinfônica". Classificou-se em 2.º lugar no 3.º Concurso Anual de Composição instituído pelo Ministério da Educação e Cultura com uma sonata para piano (1961).

Programa de concerto 5º Recital do Movimento Musical Renovador, 7 de junho de 1962.

Segundo apontamento de Elizete Higino (2006) notamos que esta obra se tornou ao longo dos anos a peça mais conhecida do compositor, basta comparar o número de gravações que ela possui com outras obras⁹⁸. Isto se deve ao fato dela ter sido concebida por uma pessoa que conhecia a fundo o violoncelo (tanto nas questões técnicas quanto nas questões musicais), associado a características brasileiras e neoclássicas, aqui mais evidentes do que em obras anteriores.

⁹⁸ Para analisar as gravações feitas de toda obra de José Guerra Vicente ver Higino (2006, pp. 139 - 140).

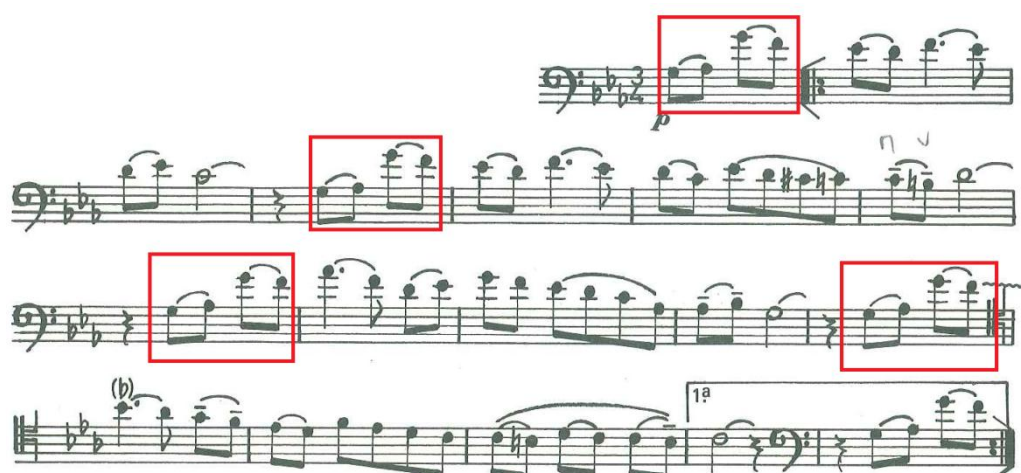
Segundo Augusto Guerra Vicente (1997) esta é uma das obras que mais destaca o neoclassicismo pensado por Guerra Vicente.

“As *Cenas Cariocas* para violoncelo e piano estão entre as obras mais nitidamente neoclássicas de Guerra Vicente, principalmente no que diz respeito à forma. Ao contrário da maioria das outras obras do período, o compositor lança mão de rígida forma ternária (nas três *Cenas*), em reexposições literais e harmonização nos moldes clássicos” (Augusto Guerra Vicente, 1997, p. 49).

Segundo Ricieri Zorzal (2005), o termo *seresta* surgiu para renomear as antigas tradições de cantorias populares, em que os músicos vagavam pelas ruas cantando canções de caráter sentimental diante das casas das namoradas, conhecidas como *serenatas*.

“Influenciadas pelas valsas, as modinhas têm então realçado seu tom de lamento na voz dos boêmios e mestiços capadócios cantadores de serenatas, por isso chamados serenatistas e serenateiros. Assim, quando no séc. XX serenata passa por evolução semântica a seresta (...), os cantadores com voz apropriada ao sentimentalismo de serenatas ou serestas transformam-se, finalmente, em seresteiros” (Marcondes, 2000, p. 724 in Zorzal, 2005, p. 45).

Com isso podemos afirmar que uma Valsa Seresteira se trata de uma dança de “caráter popular com a expressividade do canto romântico” (Zorzal, 2005, p. 48), e como tal carrega consigo melodias *cantabiles*. Como podemos observar no tema inicial deste andamento em que o compositor insiste em um mesmo motivo, exigindo do intérprete diferentes nuances musicais, e explora as linhas melódicas descendentes.



Exemplo 14: Compassos 01 ao 17 da *Valsa Seresteira*.

Como as *serestas* e *serenatas* tinham como instrumento base o violão, Guerra Vicente utiliza no segundo tema recursos do violoncelo (*pizzicatos* e acordes arpejados) que nos remetem ao violão, como poderemos ver no diálogo entre o violoncelo e o piano no exemplo a seguir:



Exemplo 15: Compassos 18 ao 22 da *Valsa Seresteira*.

Podemos afirmar que também existe uma referência à modinha nesta obra, pois a forma em que foram concebidos os dois primeiros andamentos, com suas melodias extremamente *cantabiles*, andamentos lentos e livres⁹⁹ que nos remetem ao gênero da obra do Mignone. Guerra Vicente também reserva uma parte da obra para fazer a alusão a um ambiente alegre e festivo associado à cidade do Rio de Janeiro. Trata-se do terceiro movimento *Choro*, que confere à conclusão da obra um caráter apoteótico.

Ao analisarmos o catálogo de obras de Guerra Vicente, notamos que por diversas vezes o compositor se inspirou neste tema para escrever suas obras. Exatamente por esse motivo, e como dito anteriormente, Augusto Guerra Vicente afirma que “o título de *Cenas Cariocas* pode ser estendido a todo o período nacionalista de Guerra Vicente” (1997, p. 49). Para além das *Cenas* abordadas neste DAP, Guerra Vicente, em 1964, compôs umas *Cenas Cariocas* para piano solo, de onde surgiu uma versão para pequena orquestra e outra para clarinete e piano.

⁹⁹ Segundo indicação do próprio compositor, a *Valsa Seresteira* deve ser tocada em *Tempo de valsa lenta (com muita liberdade)*, e a *Cantiga* em um *Andante calmo (sem muita noção de ritmo)* (J. G. Vicente, 1985).

No mesmo ano escreveu a suíte sinfônica *Carnaval Carioca* dividida em três quadros onde retrata a maior festa popular do Rio de Janeiro. Em seu *Divertimento* para flauta e violão, de 1966, o compositor não cita explicitamente a cidade carioca mas o segundo e terceiro movimento são homônimos aos das *Cenas* para violoncelo e piano. O mesmo acontece com suas *4 Peças* para violão, de 1970/1971, onde as três últimas são respectivamente *Valsa Seresteira*, *Cantiga* e *Choro*.

Como foi violoncelista, Guerra Vicente dedicou grande parte de sua produção musical ao próprio instrumento. Graças ao empenhado trabalho de seu filho, Antonio Guerra Vicente, esta obra vem sendo reeditada e divulgada a partir dessas publicações e de gravações. Além destas *Cenas Cariocas*, compôs uma *Elegia* (1932)¹⁰⁰, uma *Sonata* (1940), um *Andante (Prece)*¹⁰¹ (1952), *Três Peças Fáceis* (1953)¹⁰², todas para violoncelo e piano; dois *Divertimentos* (1964 e 1975) sendo o primeiro para dois violoncelos¹⁰³ e o segundo para violoncelo e oboé; um *Trio de Violoncelos* (1961)¹⁰⁴; um *Concertino* (1969) para violoncelo e orquestra de cordas e um *Concerto* (1966/1967)¹⁰⁵ para violoncelo e orquestra sinfônica (Higino, 2006).

Para a apresentação este DAP tomei por base as gravações dos violoncelistas Antonio Guerra Vicente¹⁰⁶, Raíff Dantas Barreto¹⁰⁷, Antonio Meneses¹⁰⁸ e José Pereira de Sousa¹⁰⁹. A partitura utilizada na performance, e de onde foram retirados todos os exemplos que se referem a *Cenas Cariocas*, foi editada em Brasília (1985) pela MusiMed.

¹⁰⁰ Primeira obra composta por José Guerra Vicente e dedicada à memória de seu pai (J. G. Vicente, s.d.).

¹⁰¹ Transcrição do segundo movimento de sua 2ª Sinfonia – Israel.

¹⁰² Peças de cunho didático dedicadas a seu filho Antonio Guerra Vicente (Higino, 2006).

¹⁰³ Obra dedicada a seu professor Newton Pádua e a Rafael Janibelli (Higino, 2006).

¹⁰⁴ Obra dedicada ao violoncelista Iberê Gomes Grosso e seus alunos (Higino, 2006).

¹⁰⁵ Obra dedicada a Antonio Guerra Vicente (Higino, 2006).

¹⁰⁶ Juntamente com o pianista Luiz de Castro Moura, em disco pertencente à Série Música Brasileira Vol. 2, gravado pelo Estúdio GLB.

¹⁰⁷ Juntamente com o pianista Marcos Aragoni, em disco pertencente à Série Música Brasileira Vol. 10, gravado pelo Estúdio GLB.

¹⁰⁸ Juntamente com o pianista Gérard Wyss (2002), em disco gravado pela Pan Classics.

¹⁰⁹ Juntamente com o pianista Álvaro Teixeira Lopes (1998), em disco gravado pela Numérica.

Após observarmos as três obras contidas neste DAP, verificamos que todas possuem em comum alguma ligação com as modinhas, o que revela que os três compositores viam no violoncelo um instrumento capaz de reproduzir o perfil expressivo deste gênero musical tão difundido entre os séculos XVIII e XIX. Atento ainda para as similaridades encontradas entre a *Sonata n^o1* de Guarnieri e as *Cenas Cariocas* de Guerra Vicente. Ambas possuem a mesma estrutura onde os dois primeiros andamentos são de caráter mais lento e o terceiro de caráter mais vivo, os dois compositores nomearam os movimentos de suas respectivas obras com nomes em português, o violoncelo é apresentado antes do piano e as duas peças foram dedicadas ao mesmo violoncelista, Iberê Gomes Grosso¹¹⁰.

¹¹⁰ Importante violoncelista brasileiro, da família do compositor Carlos Gomes e do também violoncelista Alfredo Gomes, estudou, entre outros lugares, na “Ecole Normale de Musique” em Paris onde travou contato com Pablo Casals. Responsável por diversas obras que lhe foram dedicadas, destacou-se também com pedagogo, formando uma geração inteira de ótimos violoncelistas brasileiros (Barbosa, 2005).

5. Conclusão

Esta abordagem histórica do movimento nacionalista musical brasileiro, juntamente com a dos compositores e suas obras, partiu da contextualização do percurso pessoal e profissional dos compositores em questão. A medida que fui desenvolvendo o meu trabalho de pesquisa e me fui inteirando sobre os ambientes intelectuais, ideológicos e artísticos que definem o movimento nacionalista brasileiro, percebi que esse conhecimento era central para as minhas próprias opções interpretativas. Cada obra e cada compositor, mostram de forma diferenciada esses ambientes. Porém, articulam também aspectos comuns e isso deve estar expresso no modo como o intérprete, cem anos depois, olha para as obras e as representa num novo ambiente e, como é o meu caso, num novo país.

Apesar de terem feito parte de uma corrente estética musical muito significativa para a música erudita brasileira, Francisco Mignone, José Guerra Vicente e Camargo Guarnieri, assim como tantos outros compositores, desenvolveram ao longo de suas obras características próprias, que necessitam estar muito bem definidos na consciência do intérprete. Porém, coincidentemente, as obras abordadas neste DAP nos revelaram muitas características comuns, onde a mais marcante é a relação com o gênero modinha, muito cultuado nos dois séculos anteriores. As modinhas eram compostas para voz acompanhada de instrumento harmônico e apresentavam temas melódicos que, na maioria das vezes, procuram fazer a apologia de atmosferas “tristes” ou “melancólicas”, à luz de uma sensibilidade estética ocidental. Esta particularidade está presente nas três peças.

Esta característica da modinha foi muito bem captada pelos compositores, que a souberam transportar para o violoncelo¹¹¹, cabendo ao violoncelista a percepção da obra para interpretá-la com o desenho expressivo que lhe é devido. Aqui é necessária a atenção do violoncelista para o uso do vibrato, que deve ser constante e regular, e para a respiração, pois como essas melodias lentas foram

¹¹¹Através de uma construção melódica de caráter nostálgico, realçada pelas linhas melódicas descendentes. Importa ressaltar que os compositores apenas se basearam no gênero modinha para compor suas peças.

baseadas em uma melodia feita para a voz humana, o instrumentista deve se portar como um “cantor” para que as frases sejam corretamente interpretadas. Os grandes saltos, conforme sugere Paulo Rabelo (2002), também devem ser tratados de forma vocal, sem pressa, onde os portamentos¹¹² podem ajudar o violoncelista a criar o ambiente sentimental condizente com a temática das peças (movimentos lentos).

No que se refere ao ritmo, ficou evidenciado que existe uma flexibilidade rítmica muito grande nestas obras, exceto nos andamentos rápidos. Seja através de síncopas, de indicações (*rallentandos* e *accelerandos*), de pequenos trechos onde temos apenas um instrumento a tocar, as peças exigem dos executantes um certo “molejo”, que é uma peculiaridade muito presente na música brasileira. Mesmo na *Sonata nº1* que é uma obra mais complexa, devido a suas polirritmias e polifonias, e que requer muita precisão rítmica, podemos encontrar algumas passagens em que é possível o intérprete desfrutar desta liberdade.

Em relação aos andamentos rápidos (*Selvagem* e *Choro*), esses devem ser tratados como verdadeiras danças. Augusto Guerra Vicente (1997, p. 50), a respeito do terceiro movimento das *Cenas Cariocas*, afirma que “o espírito do choro se faz sentir principalmente por meio da rítmica rica e variada, típicas deste gênero musical”.

Com uma tessitura muito ampla, o que exige do violoncelista um controle da distribuição do “peso” do arco (este “peso” deve variar de acordo com a região do instrumento, no sentido que nas cordas mais graves – SOL e DÓ – devemos utilizar uma maior pressão do arco, e nas mais agudas – RÉ e LÁ – uma menor pressão para assim obtermos um equilíbrio sonoro), as obras exigem que o instrumentista tenha uma ampla “paleta” de cores sonoras para que ele consiga demonstrar as diferenças entre os agudos de lamentação de Mignone dos agudos “sensuais” de Guerra Vicente.

¹¹² Recurso expressivo muito utilizado nos instrumentos de arco que consiste em um pequeno deslizamento dos dedos da mão esquerda entre duas notas, porém menos intenso que um *glissando*.

Acredito que através das informações fornecidas no decorrer deste DAP, o instrumentista poderá se familiarizar com o processo de criação do movimento nacionalista brasileiro, bem como com a trajetória percorrida pelo trio de compositores, seus pensamentos e ideologias, que certamente o auxiliará na concepção de uma interpretação coerente com as ideias dos autores. Estas obras apresentam uma estimada contribuição para a música erudita brasileira para violoncelo. Revelam inspiração, apuramento técnico e um imenso valor artístico, que em muito enriquecem o repertório de qualquer violoncelista.

No início deste trabalho tinha fundamentalmente dois objetivos que, creio, foram conseguidos. O primeiro tinha que ver com um interesse pessoal no conhecimento das obras e dos compositores sobre os quais me sentia motivado a trabalhar na preparação do meu recital. O segundo prendia-se com o interesse em perceber até que ponto a pesquisa sobre o repertório e os compositores numa perspectiva contextual, que permita entendê-los no seu tempo e no seu ambiente ideológico e artístico, pode efetivamente ser importante nas opções que o intérprete toma ao decidir trabalhar com um determinado repertório. Não se trata de produzir uma “interpretação historicamente informada” mas, isso sim, uma “interpretação historicamente inspirada”, para usar a proposta de Richard Taruskin. Na verdade, entendo que o meu papel como intérprete é também um papel de criador. De cada vez que retoma uma obra ou um conjunto de obras, o intérprete recria-as a partir do seu posicionamento estético e conceptual. Conhecer os meus interlocutores – neste caso os compositores – e o modo como eles produziram as obras que agora eu interpreto, é uma forma de comunicação que ultrapassa a relação estática que se estabelece com a partitura. Assim, a minha experiência mostra que o trabalho desenvolvido na pesquisa deste DAP foi central para me ajudar a “compor” a minha interpretação. A própria relação que estabeleci não só com os documentos produzidos pelos compositores como também, num caso, com os familiares dos próprios compositores, proporcionou-me uma proximidade que nunca teria alcançado se não tivesse optado por desenvolver este trabalho. Espero com o meu testemunho incentivar outros colegas a desenvolver trabalhos congêneres. E, claro, cativar os violoncelistas, principalmente os brasileiros, para que voltem cada vez mais os olhos e ouvidos

para a música brasileira, que infelizmente carece de novas edições, gravações e de espaços no palco.

6. Referências Bibliográficas

- Adriano, Carlos e Vorobow, Bernardo (1999) "A Revolução De Koellreutter - Lições de Vanguarda", In *Folha de São Paulo* (7 de Novembro de 1999), <http://pages.udesc.br/~c2atcp/A%20revolucao%20de%20Koellreutter.pdf> (acessado a 29 de Novembro de 2011)
- Arroteia, Jorge Carvalho (2001) "Aspectos Da Emigração Portuguesa", In *Scripta Nova* 94, www.ub.edu/geocrit/sn-94-30.htm (acessado a 10 de Julho de 2011)
- Ávidos, F. S. (s. d.) "A Cruz Na Sepultura", In *Novo Álbum de Modinhas Brasileiras*, edited by Filippone e Tornaghi. Rio de Janeiro: Imperial Imprensa de Música, http://bndigital.bn.br/scripts/odwp032k.dll?t=nav&pr=fbn_dig_pr&db=fbn_dig&use=cs0&rn=1&disp=list&sort=off&ss=22724860&arg=modinha (acessado a 9 de Outubro de 2011)
- Barbosa, Valdinha de Melo (2005) *Iberê Gomes Grosso, Dois Séculos de Tradição Musical na Trajetória de um Violoncelista*. Rio de Janeiro: Sindicato dos Músicos Profissionais do Estado do Rio de Janeiro.
- Barrenechea, Sérgio A. (2001) "A Música para Flauta de Francisco Mignone", In *Anais do XIII Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música* (pp. 501 - 508), http://www.duobarrenechea.mus.br/artigos/barrenechea_a_musica_para_flauta_migno_ne.pdf (acessado a 21 de Março de 2012)
- Boaventura, Maria Eugênia (2008) "A Semana De Arte Moderna E a Crítica Contemporânea." In, *Cadernos de Pós-Graduação* vol 8. (pp. 19 - 24), http://www.iar.unicamp.br/dap/vanguarda/artigos_pdf/maria_eugenia.pdf (acessado a 3 de Março de 2012)
- Borges, Milena Maueski Leite de Camargo (2011) *Aspectos Interpretativos em Quartetos De Cordas De Heitor Villa-Lobos*. (Dissertação de mestrado) Aveiro: Universidade de Aveiro.
- Brown, Howard Mayer (2001) "Sachs, Curt", In *The New Grove*. Macmillan Publishers Limited.
- Brum, Marcelo Alves (2007) "Luciano Gallet E a Multiplicidade Do Artista", In *Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música* http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/poster_musicologia/poster_musicol_MABrum.pdf (acessado a 4 de Fevereiro de 2012)
- Cabral, Sérgio (1997) *Pixinguinha Vida E Obra*. Rio de Janeiro: Lumiar.
- Carvalho, Flávio (2003) "O Nacional em Música na Obra de Alberto Nepomuceno: Críticas de Jornais Cariocas" *Rotunda*, 2 (pp. 5 - 14). Campinas: UNICAMP
- Castagna, Paulo (2004a) "Impressionismo, Modernismo E Nacionalismo No Brasil", In *Apostila do curso de História da Música do Brasil* 14, São Paulo: UNESP http://www.ia.unesp.br/docentes/castagna/hmb/HMB_2004_apostila14.pdf (acessado a 14 de Dezembro de 2011)
- (2004b) "A Modinha e o Lundu nos Séculos XVIII e XIX" In, *Apostila do curso de História da Música do Brasil* 9, São Paulo: UNESP http://unesp.academia.edu/PauloCastagna/Papers/1136277/A_MODINHA_EO_LUNDU_NOS_SECULOS_XVIII_E_XIX (acessado a 14 de Dezembro de 2011)
- Coli, Jorge (2006) "Villa-Lobos Moderno E Nacional", In *Revista Textos do Brasil*, nº12 (pp. 72 - 77), <http://www.dc.mre.gov.br/imagens-e-textos/revista-textos-do-brasil/portugues/revista12-mat11.pdf> (acessado a 19 de Março de 2012)
- Contier, Arnaldo (2010) "Mário de Andrade e a Utopia do Som Nacional" *Trama Interdisciplinar*, vol 1. (pp 73 - 95), <http://www3.mackenzie.br/editora/index.php/tint/article/view/3104> (acessado a 5 de Abril de 2012)

- (2004) "O Nacional na Música Erudita Brasileira: Mário De Andrade e a Questão de Identidade Cultural", In *Fênix - Revista de História e Estudos Culturais*, vol 1. (pp. 1 - 21), <http://www.revistafenix.pro.br/pdf/Artigo%20Arnaldo%20Daraya%20Contier.pdf> (acessado a 27 de Novembro de 2011)
- D'Ávila, Nícia Ribas (2009) "O Batuque: das Raízes Afro-Indígenas à Música Popular Brasileira" *Colóquio Internacional de Estudos sobre a América Latina de Comunicação – Celacom*, http://www2.metodista.br/unesco/1_Celacom%202009/arquivos/Trabalhos/Nicia_Batuque.pdf (acessado a 1 de Junho de 2012)
- Egg, André Acastro (2004) *O Debate no Campo do Nacionalismo Musical no Brasil dos Anos 1940 e 1950: O Compositor Guerra Peixe*. (Dissertação de mestrado) Curitiba: Universidade Federal do Paraná, <http://dspace.c3sl.ufpr.br:8080/dspace/bitstream/handle/1884/943/?sequence=1> (acessado a 31 de Janeiro de 2012)
- (2006) "A Carta Aberta De Camargo Guarnieri", In *Revista científica/FAP*, vol 1, http://fapr.br/Revista/PDF/ANDRE_EGG.PDF (acessado a 23 de Março de 2012)
- (2008) "A Prática de Música Popular e a Formação de Compositores no Brasil", http://www.fap.pr.gov.br/arquivos/File/Arquivos2009/Extensao/I_encontro_inter_artes/08_Andre_Egg.pdf (acessado a 31 de Maio de 2012)
- (2010) *Fazer-Se Compositor: Camargo Guarnieri 1923 - 1945*. (Dissertação de doutorado) São Paulo: USP
- Ferlim, Uliana Dias Campos (2006) *A Polifonia das Modinhas. Diversidade e Tensões Musicais do Rio De Janeiro na Passagem do Século XIX Ao XX*. (Dissertação de mestrado) Campinas: UNICAMP, <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000376567> (acessado a 5 de Fevereiro de 2012)
- Ficarelli, Mário e Castagna, Paulo (s. d.) "Uma Sonata de Camargo Guarnieri", In *Atraves Associação Artístico Cultural*, http://www.atravez.org.br/ceam_6_7/sonata.htm (acessado a 5 de Fevereiro de 2012)
- Giani, Luiz (2010) "Artes, para a Didática da História", In *Revista HISTEDBR On-Line*, vol. Especial (Agosto/ 2010). (pp 283 - 307), <http://www.histedbr.fae.unicamp.br/revista/edicoes/38e/index.html> (acessado a 29 de Novembro de 2011)
- (2010) *Nacionalismo E Realismo Socialista Na Música Brasileira*. Maringá: Universidade Estadual de Maringá, <http://www.youtube.com/watch?v=Kj-WXPOMFCs> (acessado a 14 de Dezembro de 2011)
- Giroto, Ana Cláudia Brito da Silva (1998) *Francisco Mignone: Seis Estudos Transcendentaes Análise Crítica e Interpretativa*. (Dissertação de Mestrado) Campinas: UNICAMP
- Goldberg, Luiz Guilherme Duro (2006) "O Modernismo Musical Brasileiro", In *Revista Textos do Brasil*, vol 12. (pp. 62 - 67), <http://www.dc.mre.gov.br/imagens-e-textos/revista-textos-do-brasil/portugues/revista12-mat9.pdf> (acessado a 14 de Dezembro de 2011)
- Grout, Donald J. e Palisca, Claude V. (1994) *História da Música Ocidental*. Lisboa: Gradiva.
- Guarnieri, Mozart Camargo (1999) *Sonata Nº1 para Violoncelo e Piano*. (Edited by Max Barros) Nova Iorque: Ponteio.
- Guérios, Paulo Renato (2003) "Heitor Villa-Lobos e o Ambiente Artístico Parisiense: Convertendo-se em um Músico Brasileiro", In *Mana* 9, nº 1 (pp. 81 - 108), http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132003000100005&lng=en&nrm=iso&tling=pt (acessado a 19 de Março de 2012)
- Higino, Elizete (2006) *José Guerra Vicente O Compositor e Sua Obra*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música.
- Ikeda, Alberto (1986) "Chico Bororó: Um Erudito Na Música Popular", In *O Estado de São Paulo*, ano V, nº 299 (09 de Março de 1986) (pp 5 - 6).

- Imbassaí, Artur (1935) "Instituto Nacional De Música", In *Jornal do Brasil* (12 de Julho de 1935) (p. 13),
<http://news.google.com/newspapers?nid=0qX8s2k1IRwC&dat=19350712&printsec=frontpage&hl=pt-BR> (acessado a 25 de Dezembro de 2011)
- Kater, Carlos (2001) *Eunice Katunda: Musicista Brasileira*. 1 ed. São Paulo: Annablume.
- (2006) "Música Viva", In *Textos do Brasil*, vol 12. (pp. 88 - 95),
<http://www.dc.mre.gov.br/imagens-e-textos/revista-textos-do-brasil/portugues/revista12-mat13.pdf> (acessado a 31 de Dezembro de 2011)
- Katz, Israel J. (2001) "Hornbostel, Erich von", In *The New Grove*. Macmillan Publishers Limited.
- Lago, Manoel Aranha Corrêa do (2010) *O Círculo Veloso-Guerra e Darius Milhaud no Brasil*. Rio de Janeiro: Reler.
- Lima, Edilson Vicente. "A Modinha e o Lundu no Brasil - As Primeiras Manifestações da Musica Popular Urbana no Brasil", In *Textos do Brasil*, vol 12. (pp. 46 - 51),
<http://www.dc.mre.gov.br/imagens-e-textos/revista-textos-do-brasil/portugues/revista12-mat6.pdf> (acessado a 14 de Dezembro de 2011)
- Machado, Marcelo Novaes (2004) *As Doze Valsas De Esquina De Francisco Mignone*. (Dissertação de Mestrado) Belo Horizonte: UFMG - Universidade Federal de Minas Gerais.
- Magalhães, Luiz César Marques (1999) "500 Anos: Música Indígena e Identidade Cultural", In *Anais do XII Encontro Anual da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (CD-Room)*, ed. ANPPOM/UFBA (24 a 26 de Outubro de 1999) Salvador,
http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_1999/ANPPOM%2099/CONFEREN/LCMAGAL.PDF (acessado a 9 de Abril de 2012)
- Mallmann, Marcela (2010) "Pelos Becos e pela Avenida da *Béle Époque* Carioca" In, *SOLETRAS - Revista do departamento de letras da UERJ*, nº 20. (pp. 105 - 118),
<http://www.filologia.org.br/soletras/20/09.pdf> (acessado a 19 de março de 2012)
- Mariz, Vasco (2000) *História Da Música No Brasil*. 5 ed. Rio da Janeiro: Nova Fronteira.
- Massarani, Renzo (1963) "O Início de Duas Semanas", In *Jornal do Brasil*, (19 de Novembro de 1963) (p. 4 do Cad. B),
<http://news.google.com/newspapers?nid=0qX8s2k1IRwC&dat=19631119&printsec=frontpage&hl=pt-BR> (acessado a 1 de Novembro de 2011)
- (1965) "José Guerra Vicente", In *Jornal do Brasil*, (01 de Julho de 1965) (p. 2 do Cad. B),
<http://news.google.com/newspapers?nid=0qX8s2k1IRwC&dat=19650701&printsec=frontpage&hl=pt-BR> (acessado a 1 de Novembro de 2011)
- Mignone, Francisco (1947) *A Parte Do Anjo*. São Paulo: E. S. Mangione.
- (1947) *Modinha*. Rio de Janeiro: E. S. Mangione.
- (1986) *Sonata para Violoncelo e Piano*. Rio de Janeiro: FUNARTE, Instituto Nacional de Música.
- Monteiro, Ana Cecília del Mônaco; Fernandes, Carlos Eduardo e Silva, Marcelo (1998) "Do Caipira Ao Sertanejo: Cultura, Música E Indústria Cultural" Taubaté: Universidade de Taubaté.
- Monteiro, Eduardo (2006) "Henrique Oswald e os Românticos Brasileiros - Em Busca do Tempo Perdido", In *Textos do Brasil*, vol 12. (pp. 68 - 71), <http://www.dc.mre.gov.br/imagens-e-textos/revista-textos-do-brasil/portugues/revista12-mat10.pdf> (acessado a 14 de Dezembro de 2011)
- Moreira, Gabriel Ferrão (2010) *O Elemento Indígena Na Obra De Villa-Lobos: Observações Músico-Analíticas e Considerações Históricas*. (Dissertação de Mestrado) Florianópolis: UDESC - Universidade do Estado de Santa Catarina.
- Nascimento, Andreia Nascimento de Moraes (2007) *Mignone e as Valsas Seresteiras*. (Dissertação de Mestrado) Campinas: UNICAMP.
- Parada, Maurício Barreto Alvarez (2009) "O Maestro Da Ordem: Villa-Lobos e a Cultura Cívica nos Anos 1930/1940", In *ArtCultura*, vol 10, nº 17 (pp. 173 - 189),

- http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF17/M_Parada_17.pdf (acessado a 26 de Dezembro de 2011)
- Pavan, Alexandre (2006) "Chopin Carioca", In *Revista Textos do Brasil*, vol 12 (pp. 60 - 61), <http://www.dc.mre.gov.br/imagens-e-textos/revista-textos-do-brasil/portugues/revista12-mat8.pdf> (acessado a 14 de Dezembro de 2011)
- Piedade, Acácio e Falqueiro, Allan Medeiros (s. d.) "Em Memória De Um Amigo': Considerações Sobre Camargo Guarnieri Pós-Tonal", In *XVIII Seminário de Iniciação Científica*, Santa Catarina: UDESC - Universidade do Estado de Santa Catarina, http://www.udesc.br/arquivos/portugal_antigo/Seminario18/18SIC/PDF/005_Acacio_Tadeu_de_Camargo_Piedade.pdf (acessado a 31 de Maio de 2012)
- Pilger, Hugo Vargas (2010) "Aspestos Idiomáticos na Fantasia para Violoncelo e Orquestra de Heitor Villa-Lobos", In *Simpom - Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música 2010*, (pp. 758 - 767), <http://www.unirio.br/simpom/> (acessado a 23 de Outubro de 2011)
- Rabelo, Paulo César Martins (2002) *A Música para Violoncelo e Piano de Guarnieri*. edited by UFG Goiânia: Editora UFG.
- Reis, Fernando (2010) *O Idiomático de Mignone nas 12 Valsas de Esquina e 12 Valsas Choro*. (Dissertação de Doutorado) São Paulo: USP.
- Rodrigues, Esdras (2002) "Francisco Mignone: Experimentação Nas Três Sonatas Para Violino E Piano (1964-66)", In *Per Musi*, nº 5 e 6. (pp. 81 - 89), http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/05_06/index.html (acessado a 10 de Maio de 2012)
- Schwartz, Jorge (2002) *Brasil 1920 - 1950: Da Antropofagia a Brasília*. São Paulo: Cosac & Naify.
- Silva, André Cavazotti e (1999) "Camargo Guarnieri e Mário De Andrade: Crônica de um Relacionamento", In *Anais do XII Encontro Anual da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (CD-Room)*, ed. ANPPOM/UFBA (24 a 26 de Outubro de 1999) Salvador, http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_1999/ANPPOM%2099/CONFEREN/ACAVAZOT.PDF (acessado a 9 de Abril de 2012)
- Silva, Flávio (2001) "Entre O Nacional E O Musical", In *Revistas IPHAN*, nº 29. (pp. 256 - 281), http://www.docvirt.org/docreader.net/DocReader.aspx?BIB=RevIPHAN_WI&PagFis=1059_1 (acessado a 11 de Dezembro de 2011)
- Siqueira, Déborah Rossi de (2000) *Camargo Guarnieri e sua Obra para Coro: Catálogo, Discussão e Análise*. (Dissertação de Mestrado) Campinas: UNICAMP.
- Travassos, Elizabeth (2002) "Mário e o Folclore", In *Revistas IPHAN*, Nº 30. (pp. 90 - 109), http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=\\Acervo01\drive_n\Trbs\RevIPHAN\RevIPHAN.docpro (acessado a 11 de Dezembro de 2011)
- (2003) *Modernismo e Música Brasileira*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Zahar.
- Velloso, Mônica Pimenta (1993) "A Brasilidade Verde-Amarela: Nacionalismo e Regionalismo Paulista", In *Revista Estudos Históricos* 6, nº 11. (pp. 89 - 112), <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/viewArticle/1952> (acessado a 26 de Dezembro de 2011)
- Verhaalen, Marion (2001) *Camargo Guarnieri: Expressões De Uma Vida*. São Paulo: EdUSP.
- Vicente, Antonio de Pádua Guerra (2008) "Série Brasileira / José Guerra Vicente Obras Para Instrumentos De Sopro", In *José Guerra Vicente Obras para Instrumentos de Sopro*, edited by Estúdio GLB. Brasília, 2008.
- (2010) "Sinfonia Brasília / Série Música Brasileira", In *Sinfonia Brasília*, edited by Independente. Brasília, 2010.
- Vicente, Augusto Guerra (1997) *Edição Do "Trio De Violoncelos" (1961), de José Guerra Vicente*. (Dissertação de Mestrado) Rio de Janeiro: UNIRIO - Universidade do Rio de Janeiro.

- Vicente, José Guerra (1985) *Cenas Cariocas para Violoncelo e Piano*. edited by Antonio de Padua Guerra Vicente. Brasília: MusiMed
- (s. d.) *Elegia para Violoncelo e Piano*. edited by Antonio Guerra Vicente. Brasília: Estúdio GLB.
- Vicente, Norma Parrot Guerra (2005) *A Sonata para Violoncelo e Piano de José Guerra Vicente: Um Estudo Contextualizado com Edição Crítica* (Dissertação de Mestrado) Goiânia: UFG - Universidade Federal de Goiás.
- The New Grove*. Macmillan Publishers Limited, 2001.
- Zanon, Fábio (2007) “O Violão Brasileiro – Nossos Compositores”, In *Violão*, 20 de Junho de 2007, Rádio Cultura FM de São Paulo, <http://vcfz.blogspot.pt/2007/06/77-cludio-santoro-jorge-antunes-souza.html> (acessado a 15 de Dezembro de 2011)
- (2009) *Villa-Lobos*. São Paulo: PubliFolha.
- Zorzal, Ricieri Carlini (2005) *Dez Estudos Para Violão De Radamés Gnattali: Estilos Musicais E Propostas Técnico-Interpretativas*. (Dissertação de Mestrado) Salvador: UFBA - Universidade Federal da Bahia.