

ANAIS

III FÓRUM DE PESQUISA CIENTÍFICA EM ARTE

Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Curitiba, 2005

O GRUPO MÚSICA VIVA E O NACIONALISMO MUSICAL

André Egg*

RESUMO: Este texto é parte do estudo feito para dissertação mestrado apresentada pelo autor ao Departamento de História da UFPR. Discute a relação do grupo Música Viva com o nacionalismo musical. No início do grupo, em 1939, ele incluía figuras tradicionais do meio musical, ligadas ao nacionalismo. Koellreutter associou-se a eles porque representavam a música moderna no Brasil do momento. Aos poucos, iniciou-se um conflito interno, pois Koellreutter desejava imprimir uma direção mais de vanguarda às suas atividades. Quando começou a ter alunos, o compositor ganhou o apoio necessário para romper com a antiga formação do grupo. Em 1944, este já está reestruturado e expurgado dos antigos nacionalistas. Isto não significa que o grupo Música Viva tenha se oposto ao nacionalismo musical. Minha hipótese é de que propunha um novo tipo de nacionalismo de vanguarda, diferenciando-se das propostas da geração de compositores anterior. Analiso a nova proposta de nacionalismo musical em textos de Cláudio Santoro e Guerra Peixe, escritos para a revista Música Viva. Utilizo também a correspondência de Guerra Peixe para esclarecer pontos do conflito entre as gerações e suas diferentes visões de nacionalismo.

Em 1937 chegou ao Brasil o flautista alemão Hans Joachim Koellreutter, fugindo do nazismo. Desde sua chegada, Koellreutter procurou trazer para o Brasil a agitação cultural da qual participou ativamente na Alemanha e na Suíça. Fundou no Rio de Janeiro o grupo Música Viva, em 1939. No início de suas atividades, o grupo reuniu várias personalidades do meio musical brasileiro com a finalidade de incrementar a atividade musical no Brasil. Entre as iniciativas do grupo esteve a publicação de um boletim mensal, cujo primeiro número saiu em maio de 1940. Neste número vemos quem eram seus integrantes: Alfredo Lage, presidente; Hans-Joachim Koellreutter, vice-presidente e tesoureiro; Conselho Técnico: Brasília Itiberê, Egídio de Castro e Silva, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, Otavio Bevilacqua, Werner Singer.¹

* André Egg é licenciado em música pela EMBAP, especialista em Estéticas e Interpretação da Música do Século XX pela mesma instituição, mestre em História pela UFPR. É violonista e professor de violão. Professor Substituto no Departamento de Música da FAP.

¹ GRUPO Música Viva. In: *Música Viva*, ano 1, n. 1, maio 1940, p. 7.

Além da diretoria da sociedade, arrolada acima, o boletim apresenta na capa a informação de que o fundador é Koellreutter, o diretor Otavio Bevilacqua e os redatores Brasília Itiberê, Egídio de Castro e Silva, Koellreutter e Luiz Heitor. A primeira página traz também o programa do grupo.² Pelo estilo deste texto, pode-se atribuí-lo a Koellreutter, apesar de o artigo não ser assinado. Como um programa do grupo, é de se imaginar que os demais integrantes estiveram de acordo com os termos. O texto considera a “obra musical como a mais elevada organização do pensamento e sentimento humanos”. Baseado nesta concepção de música, o texto indica a intenção de divulgar a música contemporânea, principalmente brasileira, e a música ainda pouco conhecida do passado. Ou seja, valorizar a música nova, ainda não ouvida, tenha sido composta recentemente ou não.

Não há menção alguma a qualquer questão relativa ao nacionalismo, que certamente preocupava os integrantes do grupo – com exceção de Koellreutter. Enquanto os nacionalistas brasileiros que integravam o grupo estavam engajados num movimento de criação e valorização de uma música pautada pela identidade nacional, Koellreutter era fugitivo de um regime fundado em um nacionalismo extremado, contra o qual continuava lutando. Por isso, a insistência no valor universal e humanístico da música. Mas esse ideal de defesa da música nova, então, só podia ser percebido pelos nacionalistas como uma soma na sua luta contra o domínio da música romântica européia. Naquele momento, a citada “jovem música brasileira”, que Koellreutter pretendia divulgar, só poderia ser associada a obras de compositores como Villa-Lobos, Camargo Guarnieri, Francisco Mignone e Lorenzo Fernandez. Ou seja, a música contemporânea de então era justamente a música nacionalista.

Por isso se entende essa formação inicial do grupo. Para nós, que conhecemos os desdobramentos da vida musical no país na década de 1940, parece muito estranho um grupo liderado por Koellreutter ser formado pela nata do nacionalismo musical – críticos, musicólogos e professores do Instituto Nacional de Música. No período, essa associação era mais que natural. Koellreutter chegou ao Brasil ainda muito jovem (22 anos), mas já com uma formação humanística e musical que certamente o distinguia, com experiência de atuação num meio cultural muito mais agitado que o brasileiro. Já participava, na Europa, de atividades em favor da música contemporânea e pretendia continuá-las no Brasil. Ao chegar, trazia uma boa experiência como instrumentista e contatos mais próximos com a música recentemente produzida na Europa. O único grupo no qual poderia encontrar apoio ou ressonância para idéias de renovação era o dos próprios nacionalistas que representavam então o modernismo brasileiro.

Ainda no primeiro número do boletim *Música Viva*, há uma lista dos compositores cujas obras foram executadas no ano anterior, nos concertos promovidos pelo grupo. Não há compositores românticos ou de ópera, mas apenas compositores dos séculos XVIII e XX. Entre

² O nosso programa. In: *Música Viva*, ano 1, n. 1, maio 1940, p. 1.

os compositores executados, os seguintes eram brasileiros: Ernani Braga, Francisco Braga, Lorenzo Fernandez, Radamés Gnattali, Camargo Guarnieri, Brasília Itiberê, Francisco Mignone, José Vieira Brandão e Heitor Villa-Lobos. Entre os modernos europeus, nota-se a total ausência de vanguardas mais radicais. Do século XX, aparecem apenas nomes ligados ao neoclassicismo ou aos movimentos nacionalistas da Espanha, Rússia ou Itália. Portanto, trata-se de um repertório com o qual os nacionalistas brasileiros não entrariam em qualquer tipo de conflito e, apesar de tratar-se realmente de música nova – como proposto no programa do grupo, era uma música cujo teor não era exatamente de vanguarda.

O boletim conseguiu manter uma periodicidade mais ou menos regular até maio de 1941, totalizando onze números. O número 12 saiu apenas em janeiro de 1947, sem a mesma qualidade editorial e sem os antigos colaboradores, exceto Koellreutter. A leitura dos números 3 a 11 do boletim³ indica que a direção e os redatores do periódico foram mantidos, e que os nacionalistas continuaram participando da revista, mas aos poucos a música de vanguarda foi entrando na pauta. Em quase todos os números aparece algum artigo sobre música moderna ou sobre música dodecafônica.

Koellreutter conseguia, aos poucos, mesclar aos textos dos nacionalistas outros mais voltados para a música de vanguarda. Cada número da revista trazia um suplemento musical – uma partitura geralmente de obra ainda inédita – cujo compositor era mencionado em um artigo, e assim a revista ficava mais ou menos centrada na sua figura. Os compositores destacados em cada número da revista foram: Frutuoso Viana (nº 1), Max Brand (nº 3), Camargo Guarnieri (nº 4), Luiz Cosme (nº 5), Koellreutter (nº 6), Villa-Lobos (nº 7/8), Arthur Pereira (nº 9) e Juan Carlos Paz (nº 10/11). Do total de oito compositores, três são claramente ligados ao nacionalismo musical – Frutuoso Viana, Camargo Guarnieri e Villa-Lobos – e três são estrangeiros, ligados à música de vanguarda – Koellreutter, Max Brand, Juan Carlos Paz. Os outros dois – Arthur Pereira e Luis Cosme – são compositores de menor destaque no cenário musical e não são intimamente ligados ao movimento nacionalista.

Naquele primeiro momento, o grupo Música Viva foi uma iniciativa de Koellreutter, similar a outras de que já havia tomado parte na Europa, procurando divulgar a música contemporânea. Adaptando-se à situação existente no país, ele buscou realizar atividades em conjunto com personalidades tradicionais do meio musical carioca, ligadas ao movimento nacionalista. O teor dos textos e das partituras do boletim *Música Viva* demonstra a tentativa de equilíbrio entre os interesses do grupo nacionalista e a divulgação da música de vanguarda, pretendida por Koellreutter. O projeto de Koellreutter começou a ganhar mais força à medida que ele começou a dar aulas e passou a ter entre seus alunos jovens compositores que iriam, como ele, defender a música de vanguarda. O primeiro destes alunos foi Cláudio Santoro, e suas aulas com Koellreutter duraram de 1940 a 1941. Em 1944, Koellreutter recebeu dois

³ A pesquisa não conseguiu localizar o número 2.

novos alunos – Guerra Peixe e Edino Krieger – e, em 1946, outros dois – Eunice Catunda e Roberto Schnorrenberg.

O fim da publicação do boletim, cujo último número foi o de abril-maio de 1941, coincidiu com uma série de problemas que afastaram Koellreutter das atividades musicais. Somente em 1944 sua situação profissional começou a se estabilizar, quando ele assumiu o posto de flautista substituto na Orquestra Sinfônica Brasileira, o que permitiu que abandonasse outras atividades profissionais secundárias.⁴

O ano de 1944 marcou a ruptura de Koellreutter com o movimento nacionalista.⁵ Entrando em desacordo com Lorenzo Fernandez, diretor do Conservatório Brasileiro de Música onde lecionava, Koellreutter deixou seu trabalho na instituição – onde foi professor desde 1939. Foi também neste ano que passou a ter entre seus alunos Guerra Peixe e Edino Krieger, e que iniciou a transmissão do programa radiofônico semanal *Música Viva*, na rádio do Ministério da Educação. Em 1946, sua intenção de atuar na divulgação da música de vanguarda ganhou mais força, com a adesão de novos alunos, com a estréia de mais um programa radiofônico complementar ao que já estava ativo e com o lançamento do *Manifesto 1946 – Declaração de Princípios*. Este texto foi o primeiro incluído no nº 12 do boletim *Música Viva*, e serviu como marco da nova direção assumida pelo grupo.

O boletim nº 12 é muito diferente daqueles publicados em 1940 e 1941. Sem apoio institucional, é uma publicação independente – toda datilografada, sem imagens, sem numeração de páginas (cada artigo tem numeração própria) e sem anúncios publicitários. Informa, em sua capa, que é o “órgão oficial do Grupo Música Viva”, e que é de “distribuição interna”. Sua comissão redatora é composta por Cláudio Santoro, Egídio de Castro e Silva, Koellreutter, Guerra Peixe, Eunice Catunda, Heitor Alimonda, Gení Marcondes e Santino Parpinelli. Os três primeiros são os únicos que já haviam participado da primeira fase do boletim; e os demais são jovens compositores ou instrumentistas alunos de Koellreutter.

No início das atividades do grupo Música Viva, o conflito entre Koellreutter – defensor da vanguarda musical – e as personalidades do movimento nacionalista acontecia de maneira velada, demonstrada na heterogeneidade de idéias veiculadas no boletim durante os anos 1940 e 1941. Em meados da década, esse conflito estava muito mais agudo, agora que Koellreutter reunia em torno de si um grupo de jovens alunos, para os quais o caminho de afirmação na carreira passava pelo confronto com os compositores já estabelecidos da geração nacionalista.

⁴ KATER, Carlos. *Música Viva e H. J. Koellreutter. Movimentos em direção à modernidade*. São Paulo: Musa/Atravez, 2001. p. 177-203.

⁵ Carlos Kater considera este ano como um marco do que chama de “momento II” do grupo Música Viva. (KATER. Op. cit.)

Este conflito já transparece em dois textos publicados na primeira fase do boletim, de autoria de Cláudio Santoro. No primeiro deles,⁶ o compositor afirma a importância da criação de uma escola de composição nacional. Para isso propõe um estudo científico do folclore musical do Brasil, com o objetivo de conhecer seu sistema de criação melódica e rítmica, para então “ampliá-lo ao nível técnico moderno”. Estas proposições baseiam-se numa premissa: a inexistência de uma escola de composição nacional, desconsiderando toda a produção de compositores como Villa-Lobos, Lorenzo Fernandez, Francisco Mignone e Camargo Guarnieri. Os motivos que levam Santoro a desconsiderar a produção destes compositores nacionalistas estão expostos em sua própria argumentação: eles não haviam feito a necessária pesquisa científica do folclore, nem procuravam dar-lhe um “nível técnico moderno”. Este pequeno artigo, de meia página, pretendia ser o primeiro de uma série, que terminou prematuramente no número seguinte, com a interrupção na publicação do boletim.

No segundo artigo,⁷ Santoro desenvolve as idéias do texto anterior. Este texto é de uma postura radical contra as técnicas composicionais utilizadas nas obras dos compositores nacionalistas. O autor afirma que a música no Brasil está atrasada “uns setenta anos pelo menos”,⁸ e atribui este atraso à obsessão pelo folclorismo.

Não sou contra o nacionalismo musical, acho-o um bem moral para o fortalecimento e o engrandecimento de nossas uniões espirituais, como povo de uma nação tão extensa. Porém, não devemos exagerar, indo ao extremo de só conceber arte no Brasil, quando ouvimos – no meio, em geral, de uma balbúrdia de sons, sem uma determinada lógica para cuja finalidade devíamos senti-la – um tema ou dois já tão explorados, dando com isto o suposto paladar nacional [...].

Pergunto eu pois: é isto por acaso música brasileira? Assim qualquer um poderá fazer música nacional... Há aí uma expressão nacional? Sentimos por acaso em seu desenvolvimento técnico uma brasilidade?⁹

De forma muito dura, Santoro está negando a validade das obras produzidas pelos compositores do movimento nacionalista. Para ele, faltam a estes compositores imaginação criadora, conhecimento mais profundo da arte do país e uma lógica estruturante. Mais adiante, afirma que não considera toda a produção nacionalista perdida, destacando que “algo de espontâneo se encontra em certas composições de Villa-Lobos”, mas que isto não é suficiente para se considerar atingida a criação de uma “escola nacional” de composição. Para Santoro, o verdadeiro desenvolvimento do folclore não deveria ser feito aproveitando apenas temas musicais, mas pelo estudo de suas características técnicas: “pontos culminantes, cadências naturais, resoluções, modulações, intervalos que produzem suas características individuais, escalas, modos pelos quais a melodia é guiada”. O conhecimento destas características

⁶ SANTORO, Cláudio. Considerações em torno da música brasileira contemporânea. In: *Música Viva*, ano 1, n. 9, mar. 1941, p. 3.

⁷ Considerações em torno da música contemporânea nacional. In: *Música Viva*, ano 2, n. 10-11, abr.-maio 1941, p. 5-7.

⁸ Santoro atribui a afirmação a Stravinski, mas esta informação não é verificável.

⁹ SANTORO, Cláudio. Considerações em torno da música contemporânea nacional. In: *Música Viva*, ano 2, n. 10-11, abr.-maio 1941, p. 5.

técnicas do folclore, mesclado àquelas da música contemporânea, possibilitaria o surgimento de um sistema de composição legitimamente brasileiro.

Na segunda fase da revista, em 1947 apareceram artigos escritos por Guerra Peixe demonstrando também um conflito com a visão tradicional de nacionalismo musical. No primeiro artigo da série, o autor critica os nacionalistas por confundirem música popular e folclore.¹⁰ No decorrer do texto, Guerra Peixe procura comprovar a qualidade da música popular, refutando seus críticos. Durante todo o texto percebe-se a discordância com os críticos e musicólogos nacionalistas, em relação à música popular.

Chamando a música popular de “nosso populário”, Guerra Peixe afirma que os críticos precisam conhecer “as ATUAIS condições em que ele se encontra e desenvolve”. Conforme seu pensamento, a crítica erra por conhecer e estudar apenas o folclore e não a música popular atual. Como arranjador de rádio, Guerra Peixe demonstra uma relação diferente com a música popular, recusando a visão congelada de folclore e apresentando a música popular como criativa e dinâmica. O autor passa a refutar as acusações que a música popular sofria por parte dos críticos eruditos.

A falta de formação musical dos compositores populares é, conforme Guerra Peixe, culpa da situação do ensino musical no Brasil. Ele faz um duro diagnóstico do ensino musical no país, administrado pelos nacionalistas:

O ensino, nos nossos conservatórios, é todo submisso a uma rotina que nos veio dos conservatórios europeus. Se o nosso compositor popular quiser estudar a teoria dos sons, terá de se conformar em imitar (muito mal) Bach e Beethoven, durante os longos anos do curso. Será difícilimo para ele ter que se subordinar a um programa estandardizado e todo fundamentado em fórmulas, para imitar desde a harmonia até a orquestração, o que redundará em um verdadeiro suplício chinês. Ora, para o compositor popular nada adianta copiar as fugas e as sonatas dos citados autores, porque muito outra é a sua formação espiritual. Diferentemente dos autores tomados para modelo, o nosso compositor popular vive em outro meio, em outra época e, ainda, o seu gênero é muito diferente. Que estude a teoria musical, está certo. Mas, sob orientação pedagógica mais próxima da atualidade, longe dos [sic] “fôrmas” acadêmicos. Estudar sob uma orientação que lhe permita dar livre curso à sua imaginação, criar seu próprio estilo e, também investigar, no intento de alargar os horizontes da arte popular, dando novos rumos ao gênero a que se dedicar.¹¹

Este academicismo estéril e desligado da realidade local criticado por Guerra Peixe foi sentido também pelos jovens do grupo Música Viva que, para se formarem compositores modernos, tiveram que recorrer a Koellreutter, um professor estrangeiro radicado no Rio de Janeiro, que lecionava teoria e composição de forma mais livre. Os conservatórios brasileiros não formavam compositor destacado e o problema era ainda mais grave quando se pretendia formar compositores de música popular.

Guerra Peixe considerava a atenção dada pelos nacionalistas ao folclore um exagero, uma sobrevalorização. Para ele, era incorreto afirmar que o folclore não tem autor, porque o

¹⁰ GUERRA PEIXE. Aspectos da música popular. In: *Boletim Música Viva*, n. 12, jan. 1947.

¹¹ GUERRA PEIXE. Op. cit., p. 2. A numeração corresponde às páginas do próprio artigo, porque este número do boletim não tinha numeração de página.

desconhecimento do autor se dava pela antigüidade da composição e pela precariedade dos meios de registro e divulgação. Guerra Peixe defendia a música popular da acusação de comercialismo, afirmando que a música erudita também se comercializa. A comercialização em si não seria um mal, mas sim a prática das gravadoras ao venderem “a participação nefasta de cantores inconscientes”, e não música. O exibicionismo do cantor não deveria suplantar as propriedades da composição musical. Quando o cantor que era divulgado como astro, a música ficava em segundo plano.

Para Guerra Peixe, a música popular precisa de uma “esmerada e completa orquestração”, para garantir uma “boa apresentação”. Como o Brasil tinha pouquíssimas orquestras, a edição desse tipo de partituras acabava não ocorrendo. Guerra Peixe demonstrava uma relação dúbia com a música popular: de um lado, tenta defendê-la dos ataques dos críticos eruditos e destacar suas qualidades, de outro, acredita que ela precisa ser embelezada por um arranjador para se tornar apresentável. Os músicos eruditos, no seu entender, ao invés de criticarem a música popular, deveriam contribuir para elevar seu nível com boas orquestrações. Mas Guerra Peixe afirma que eles não conseguem fazer isso porque suas orquestrações de música popular ficam ruins, “não funcionam”, por falta de “conhecimento do gênero, estilo, simplicidade, expressão”.

Em defesa da qualidade da música popular, Guerra Peixe cita composições de Ary Barroso, Custódio Mesquita, Alcir Pires Vermelho, Dorival Caymmi e Ataulfo Alves. Ele também combate a idéia de que o *jazz* era uma influência nociva, uma ameaça à sobrevivência da música brasileira. Se o Brasil já assimilou a influência portuguesa, espanhola e africana, porque repudiaria a norte-americana? Ao contrário, ele vê no *jazz* elementos positivos que podem ser aproveitados para enriquecer a música brasileira: a riqueza das improvisações *hot* e a harmonia – internacional como qualquer harmonia. Como comprovação da qualidade positiva que o *jazz* poderia trazer, menciona a influência que o gênero exerceu sobre compositores importantes como Stravinski, Hindemith e Copland. Contra o argumento de que executantes e arranjadores estariam descaracterizando a música brasileira com influências do *jazz*, afirma: “será que músicos de responsabilidade artística como Radamés Gnattali, Leo Peracchi e Lyrio Panicalli não sabem discernir o que é bom do que é mau, para proveito de nossa música popular? Sabem sem dúvida”.¹²

Para Guerra Peixe, a música popular está melhor orientada que a música erudita nacionalista. Enquanto os compositores de música popular se esforçam para produzir boa música, os compositores nacionalistas limitam-se a copiar “uma música popular que já não se faz”, com a intenção de dar uma identidade brasileira às suas músicas.

¹² GUERRA PEIXE. Op. cit., p. 7.

Os compositores de música erudita produzem é peças musicais bem fraquinhas [...] porque fabricadas e não inspiradas. E a favor desta fraca música surgem os críticos defendendo as toadinhas, serestinhas e valsinhas dos que julgam ter iniciado uma ESCOLA.¹³

Ao afirmar que as músicas dos compositores nacionalistas são “fabricadas”, Guerra Peixe volta contra eles seu próprio argumento, com o qual tentaram desqualificar a música dodecafônica. Isso demonstra o conflito de pontos de vista. Para os nacionalistas, a música dodecafônica era “fabricada” por seguir regras composicionais mais ou menos rígidas. Para Guerra Peixe, as composições nacionalistas é que são fabricadas, por tentarem encaixar-se em certas formas de música folclórica, abandonando a busca pelo novo.

No outro artigo da série, Guerra Peixe segue apontando os problemas que envolvem a produção da “boa música popular”.¹⁴ A preocupação do compositor com a qualidade da música popular é decorrente de seu trabalho profissional. Ao contrário dos nacionalistas, que conseguiram cargos de destaque nos órgãos públicos, em instituições de ensino e na imprensa, os jovens do grupo Música Viva deparavam-se com um mercado de trabalho saturado. Guerra Peixe ganhava a vida como orchestrador de rádio e violinista de orquestras ligeiras (que tocavam em bailes, cafés, cinemas etc.). Estudava e compunha música de concerto, que era sua produção mais sofisticada, mas demonstrava preocupação com a qualidade da música de consumo imediato, em que vislumbrava – além da oportunidade de sustento que não podia obter como compositor erudito – uma importante vitrine da cultura do país, pela facilidade de alcançar um público muito mais amplo.

Com isso em mente, identifica uma série de problemas que vão se encadeando. Os compositores de música popular não sabem escrever uma partitura, por isso dependem dos orchestradores. O compositor deixa a tarefa de escolha do orchestrador a cargo do editor, que passa o trabalho a alguém sem o necessário domínio técnico. Isso deprecia economicamente a atividade. Devido à má qualidade das orchestrações publicadas, as orquestras preferem músicas americanas ou edições americanas de música brasileira. Os editores dizem que não investem nesse tipo de edição porque as orquestras “têm a mania do americano”. Quando há uma boa orchestração, ela esbarra na má qualidade do cantor que, por não alcançar as notas, força uma mudança de tom que faz perder a riqueza do arranjo original.

As más edições de música para piano fazem os professores proibirem a sua execução pelos alunos. Se as músicas populares fossem bem escritas, sua execução seria até recomendável, pois ajudaria o estudante a superar sua maior dificuldade: o aprendizado do ritmo. Os editores cometem o erro de publicar somente o que está em disco e, assim, são as gravadoras que pautam a escolha das editoras. O argumento dos editores de que no Brasil há poucas orquestras, inviabilizando economicamente as edições, é contestado por Guerra Peixe,

¹³ GUERRA PEIXE. Op. cit., p. 9.

¹⁴ GUERRA PEIXE. Aspectos da música popular. As casas editoras – uma das nossas deficiências musicais. In: *Paralelos*, n. 6, set. 1947, p. 44-45. O que seria o n. 14 do boletim *Música Viva*, tornou-se parte deste número da revista *Paralelos*.

que afirma que é crescente a demanda por execução de música brasileira no exterior, onde há mais orquestras e o direito autoral é melhor remunerado.

Essa visão de Guerra Peixe traz o conflito para um campo que ele domina: o conhecimento da música popular urbana, do qual ele acredita poder tirar os elementos para um verdadeiro nacionalismo musical, oposto ao folclorismo superficial de que ele acusa os compositores nacionalistas.

Além destes textos, cartas de Guerra Peixe também confirmam este conflito com a geração anterior de compositores nacionalistas. Em correspondência a Curt Lange, o compositor critica os musicólogos nacionalistas, afirmando que eles “não sabem ditado musical”. Em outra carta, afirma que graças a Koellreutter os jovens talentosos podiam escapar do “estéril academismo” dos “paulosilvas de cá” – uma crítica direta ao professor de harmonia Paulo Silva, da Escola Nacional de Música. Sobre Lorenzo Fernandez, aparece esta afirmação em outra carta: “com esta gente não se pode contar para qualquer trabalho coletivo. A ambição, a vaidade e a egolatria são característica do compositor brasileiro”.¹⁵

Outra carta relata dificuldades com a publicação do número especial do *Boletim Latino Americano de Música*, dedicado à música brasileira. A impressão do Boletim seria bancada pelo governo, mas alguns conflitos ameaçavam a publicação do volume.

Agora vamos nos entender sobre um caso perigoso, sobre o qual espero o máximo silêncio de sua parte – embora possa o amigo tomar providências sem mencionar o meu nome:

Eu soube por uma pessoa do Itamarati – cujo nome é Vasco Mariz – que o VIº Tomo do Boletim não será dado à divulgação no Brasil. Procurando desvendar as razões, foi-me contado que ninguém aqui (os remanescentes do Estado Novo) concorda com os termos em que foi redigido o seu prefácio. Contou-me o revelador do “segredo”, que o amigo escreveu muito pouco sobre o famigerado Villa-Lobos, Lorenzo [Fernandez], [Francisco] Mignone etc., tudo para beneficiar, com bonito comentário, os nomes do Santoro, Koellreutter e eu.

Disse-me, ainda, que o seu prefácio contém o que não deveria estar escrito: os compositores Villa-Lobos e Lorenzo Fernandez foram protegidos pelo Estado Novo.

Que “democracia”, sr. Lange!... Creio ser essa uma das razões que atrasam a saída do Boletim. Peço a esse respeito o máximo silêncio, principalmente no que se refere à pessoa que me revelou o “segredo” como a mim também. Entretanto, julgo que se poderá agir disfarçadamente, escondendo que tem conhecimento desta atitude fascista.¹⁶

Em outra carta, Guerra Peixe elogia uma nova gravadora pela intenção de “fugir da ‘panelinha’ Villa-Siqueira”.¹⁷ Nesta mesma carta, comenta a gravação de uma obra sua pelo Itamarati, explicando: “não uso de pistolões sobre [sic] pretexto algum, e não tenho amizade com esses elementos mussolinianos”. Outra carta comenta sobre a *Revista Brasileira de Música*, da qual afirma que os únicos textos bons são os escritos por estrangeiros:

Os autores nacionais são uma lástima. Nada consciente, nada objetivo – é tudo conversa fiada. Aqui é a terra dos “ADMIRÁVEIS”. Qualquer droga é “admirável”. Fulano compôs um minueto: é

¹⁵ Carta de Guerra Peixe a Curt Lange, 22 fev. 1947. Acervo Curt Lange.

¹⁶ Carta de Guerra Peixe a Curt Lange, 18 fev. 1947. Acervo Curt Lange.

¹⁷ Carta de Guerra Peixe a Curt Lange, 18 abr. 1947. Acervo Curt Lange. O trocadilho refere-se a Villa-Lobos e José Siqueira, compositores nacionalistas.

“admirável”. Beltrano disse bobagem sobre o folclore: é “admirável”. Cicrano interpreta Chopin: [...] é “admirável”.¹⁸

Depois de publicado o *Boletim* comentado em cartas anteriores, Guerra Peixe conta que ele está sendo distribuído e quem está com os exemplares é “o famigerado Villa-Lobos-Virgulino-Lampião”.¹⁹

Estas falas irônicas e ressentidas demonstram o quanto a disputa por espaço no meio musical opunha os compositores do grupo Música Viva aos nacionalistas. Quando Koellreutter fundou o grupo em 1939, ele incluía figuras tradicionais do nacionalismo musical, com as quais ele conviveu em permanente conflito. Até que conseguiu reunir um novo grupo mais coeso em torno da idéia de renovação da música pelas técnicas de vanguarda, por volta de 1944. Naquele momento, as figuras do nacionalismo musical já haviam se desligado do grupo e os jovens que passaram a integrá-lo adotaram uma postura crítica radical em relação ao nacionalismo.

Mas os compositores Guerra Peixe e Cláudio Santoro, cujos textos analisamos, tinham uma forte referência no nacionalismo. É falsa a idéia de que sua postura de vanguarda excluía a busca de identidade nacional de sua música. Suas críticas à relação dos compositores nacionalistas com o folclore eram motivadas por uma tentativa de redefinir o nacionalismo musical em novas bases no país. O conflito aberto por eles não era um conflito contra o nacionalismo musical, mas um conflito dentro do nacionalismo musical. O grupo Música Viva passou a defender um novo nacionalismo, baseado na pesquisa científica do folclore para compreensão de sua estrutura técnica (Santoro) e na assimilação da nova música popular urbana (Guerra Peixe). Folclore e música popular urbana deveriam, na ótica destes dois compositores, ser devidamente reelaborados mediante uma lógica composicional coerente e com técnicas atualizadas.

Assim, o grupo Música Viva não se tornou a vanguarda anti-nacionalista, como costuma ser visto, mas defendeu um novo nacionalismo – um nacionalismo de vanguarda. Os textos de Guerra Peixe e Santoro analisados, demonstram que o nacionalismo musical continuava sendo uma referência importante para o grupo, mas a necessidade de diferenciação em relação aos compositores consagrados levava os dois jovens a criticar sua forma de nacionalismo propondo uma reelaboração. Ao invés de um nacionalismo baseado em citações de canções folclóricas e construído com uma técnica composicional neoclássica, como vinha sendo praticado durante a década de 1930, o grupo Música Viva defendia uma pesquisa das características técnicas do folclore musical que deveriam ser associadas às técnicas modernas de composição. Essa associação entre nacionalismo folclorista e vanguarda era uma proposta inusitada para a época e consistiu na grande novidade apresentada pelo grupo Música Viva,

¹⁸ Carta de Guerra Peixe a Curt Lange, 9 maio 1947. Acervo Curt Lange.

¹⁹ Carta de Guerra Peixe a Curt Lange, 25 maio 1947. Acervo Curt Lange.

marcando sua postura inovadora e diferenciando os jovens compositores em relação à geração anterior de nacionalistas já consagrados.

Referências

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

GRUPO Música Viva. In: *Música Viva*, ano 1, n. 1, maio 1940, p. 7.

GUERRA PEIXE. Aspectos da música popular. In: *Boletim Música Viva*, n. 12, jan. 1947.

GUERRA PEIXE. Aspectos da música popular. As casas editoras – uma das nossas deficiências musicais. In: *Paralelos*, n. 6, set. 1947, p. 44-45.

GUERRA PEIXE. Cartas a Curt Lange, depositadas no Acervo Curt Lange – UFMG.

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

O NOSSO programa. In: *Música Viva*, ano 1, n. 1, maio 1940, p. 1.

SANTORO, Cláudio. Considerações em torno da música brasileira contemporânea. In: *Música Viva*, ano 1, n. 9, mar. 1941, p. 3.

SANTORO, Cláudio. Considerações em torno da música contemporânea nacional. In: *Música Viva*, ano 2, n. 10-11, abr.-maio 1941, p. 5-7.