UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE ARTES, CIÊNCIAS E HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS CULTURAIS

NINA ROSA DE ALMEIDA LOPES FERNANDES

A presença do compositor brasileiro em recitais de piano
na cidade de São Paulo (1925-1965)

São Paulo

2014

NINA ROSA DE ALMEIDA LOPES FERNANDES

**A presença do compositor brasileiro em recitais de piano
na cidade de São Paulo (1925-1965)**

Dissertação apresentada à Escola de Artes,
Ciências e Humanidades da Universidade de São
Paulo para obtenção do título de Mestre em
Filosofia do Programa de Pós-Graduação em
Estudos Culturais

Área de Concentração:

Estudos Culturais

Orientador (a):

Prof. Dr. Rogério Monteiro de Siqueira

São Paulo

2014

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

CATALOGAÇÃO-NA-PUBLICAÇÃO
Biblioteca
Escola de Artes, Ciências e Humanidades da
Universidade de São Paulo

Fernandes, Nina Rosa de Almeida Lopes

A presença do compositor brasileiro em recitais de piano na cidade de
São Paulo (1925-1965) / Nina Rosa de Almeida Lopes Fernandes ;
orientador, Rogério Monteiro de Siqueira. – São Paulo, 2014
164 f.

Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Programa de Pós-Graduação
em Estudos Culturais, Escola de Artes, Ciências e Humanidades,
Universidade de São Paulo, em 2014
Versão original

1. Compositores. 2. Compositores - Brasil. 3. Recital – São
Paulo (SP). 4. Piano – São Paulo (SP). 5. História da música –
Brasil. 6. História da música – São Paulo (SP). I. Siqueira, Rogério
Monteiro de, orient. II. Título.

CDD 22.ed. – 780.92

FERNANDES, Nina Rosa de Almeida Lopes. A presença do compositor brasileiro em recitais de piano na cidade de São Paulo (1925-1965).Dissertação apresentada à Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Filosofia do Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais

Aprovado em ____ / ____ / ____

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

DEDICATÓRIA

Ao Diogo, amado e alegre esposo, melhor amigo, companheiro de todas as horas da minha vida.

Aos meus amados filhos Gustavo Andrey, Guilherme Antonio e Ivan Filipe, razão de tudo e minhas noras queridas Miriam, Laura e Heloisa que sempre participativas, compartilharam comigo todas as fases deste trabalho, vibrando a cada etapa alcançada.

Ao meu amado filho, in memoriam, Aparecido José Rafael, que tão cedo se foi...

Aos meus pais in memoriam Anna e Albertino, que me ensinaram a amar a música, os livros e os gatos.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus infinitamente

Agradeço à Escola de Artes Ciências e Humanidades que me acolheu, aceitando-me em seu Programa em Estudos Culturais

Agradeço de modo especial, ao meu orientador Prof. Dr. Rogério Monteiro de Siqueira. Sua competência, seu rigor acadêmico, sua generosidade, extrema paciência e delicadeza permitiram-me desenvolver com segurança as ideias neste trabalho.

A todos os professores, pelos valiosos ensinamentos nas disciplinas ministradas durante o curso na Escola de Artes, Ciências e Humanidades.

À Prof^a. Dr^a. Flávia Toni, ao Prof. Dr. José Carlos Garcia Durand, e ao Prof. Dr. Ivan Vilela, pelas generosas contribuições dadas durante meu processo de qualificação.

Aos professores que compõem esta banca e que honram este estudo com o seu exame e julgamento.

A todos os meus queridos irmãos, especialmente à Sonia, familiares e amigos, pelo afeto, estímulo e incentivo que me permitiram construir este trabalho.

...Tudo está em levar a termo e, depois, dar à luz. Deixar amadurecer inteiramente, no âmago de si, nas trevas do indizível e do inconsciente, do inacessível a seu próprio intelecto, cada impressão e cada germe de sentimento, e aguardar com profunda humildade e paciência a hora do parto de uma nova claridade: só isso é viver artisticamente na compreensão e na criação.

Aí o tempo não serve de medida: um ano nada vale, dez anos não são nada. Ser artista não significa calcular e contar, mas sim amadurecer como a árvore que não apressa a sua seiva e enfrenta tranquila as tempestades da primavera, sem medo de que depois dela não venha nenhum verão. O verão há de vir. Mas virá só para os pacientes, que aguardam num grande silêncio intrépido, como se diante deles estivesse a eternidade...

*Rainer Maria Rilke
Cartas a um jovem poeta*

RESUMO

FERNANDES, Nina Rosa de Almeida Lopes Fernandes. A presença do compositor brasileiro em recitais de piano na cidade de São Paulo (1925-1965). 2014. 164 f. Dissertação (Mestrado)-Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

A partir da análise comparada do repertório de recitais para piano, apresentados em jornais da cidade de São Paulo nos anos 1925, 1935, 1945, 1955 e 1965, tentamos identificar qual era o gosto musical da época no que concerne ao piano, objetivando também qual era o espaço ocupado pelos compositores nacionais nestes recitais. Em consequência, foi possível perceber a presença de um grupo de compositores e pianistas nacionais nesses recitais tendo Mário de Andrade como mentor intelectual do grupo. Os dados levantados sugerem que a frequência desses compositores não superou em nenhum momento um terço do repertório no período, o que nos leva a conjecturar que o compositor nacional ocupava um lugar marginal na cena musical erudita da época.

Palavras-chave: Repertório, compositores brasileiros, recitais de piano, música em São Paulo, nacionalismo musical

ABSTRACT

FERNANDES, Nina Rosa de Almeida Lopes Fernandes. The presence of brazilian composer on piano recitals at city of São Paulo (1925-1965). 2014. 164 f. Dissertação (Mestrado)- Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

From the comparative analysis of the repertoire of piano recitals, found in the newspapers of the city of São Paulo during the years of 1925, 1935, 1945, 1955 and 1965, we tried to identify what was the kind of musical taste of that age, concerning the pieces for piano. We also tried to figure out what was the space occupied by national composers in these recitals. Consequently, it was possible to notice the presence of a group of composers and pianists having Mário de Andrade as the master mind of them. The collected data suggests that the frequency of these composers did not exceed, at any time, one third of the repertoire in that period, which leads us to conjecture that the national composer occupied a marginal place in the classical music scene of that epoch.

Keywords:Repertory, brazilian composers, piano works, music in Sao Paulo, musical nationalism

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Recorte da Seção Vida Artística – Folha da Manhã	36
Figura 2 - Casa Di Franco, 1926 - Sarau.	38
Figura 3- Localização aproximada dos espaços culturais na cidade de São Paulo (1925-1965 sobre mapa de 1924	42
Figura 4- Cine-Teatro São Paulo (anos 20) na Liberdade	43
Figura 5- Cúria Metropolitana situada à Rua Santa Tereza	45
Figura 6- Teatro do Pátio do Colégio	66
Figura 7 - Teatro de São José, 1876.	67
Figura 8 - Teatro de São José, 1909	67
Figura 9 - Página Interna de Partitura e Dedicatória	70
Figura 10 - Capa de Partitura	70
Figura 11 - Casa Levy - 1860	73
Figura 12 - Casa Levy - 1870	74
Figura 13 - Marcello Tupynambá ao piano	83
Figura 14 - Mário de Andrade, Liddy Chiaffarelli, Francisco Mignone e “Tucho”	93

LISTA DE QUADROS

Quadro 1- Compositores apresentados nos recitais por ano	50
Quadro 2 - Resumo das Biografias dos Compositores	112

LISTA DE TABELAS

Tabela 1- Lugar – Ano a Ano	41
Tabela 2 - Compositores Brasileiros	48
Tabela 3 - Gênero versus Nacionalidade	53
Tabela 4- Lugar versus Nacionalidade	54
Tabela 5 - Lugar versus Gênero4	55
Tabela 6 - Gênero – Ano a Ano.....	56

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1- Número de Compositores nos Programas Analisados	49
Gráfico 2 - Pianistas por gênero	56

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
I- NACIONALISMO E SUA CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA	19
I. 1 – EVOLUÇÃO DA MÚSICA NO BRASIL	20
I. 2 – NACIONALISMO MUSICAL NO BRASIL.....	23
I. 2. 1 – <i>PRECURSORES</i>	23
I. 2. 2 – <i>SEMANA DA ARTE MODERNA DE 1922</i>	24
I. 2. 3 – <i>O FOLCLORE</i>	27
II- O REPERTÓRIO DE PIANO NAS SALAS DE CONCERTOS DA CIDADE DE SÃO PAULO	32
II. 1- NACIONAL E ESTRANGEIRO NO REPERTÓRIO DOS RECITAIS PARA PIANO	33
II. 2-UMA GEOGRAFIA DA MÚSICA ERUDITA NA CIDADE DE SÃO PAULO	40
II. 3 -O REPERTÓRIO DOS RECITAIS	48
III - PIANISTAS E COMPOSITORES NA CIDADE DE SÃO PAULO (1925-1965)	58
III. 1. – CONCEITO DE CULTURA E ESTRUTURAS DE SENTIMENTOS	59
III. 2 – OS GRUPOS CULTURAIS:	61
III. 3 – TRAJETÓRIAS: HISTÓRIAS DE VIDA	63

<i>BRASÍLIO ITIBERÊ (1848-1913)</i>	64
<i>HENRIQUE OSWALD (1852-1931)</i>	65
<i>CARLOS DE MESQUITA (1864-1953)</i>	69
<i>ALBERTO NEPOMUCENO (1864-1920)</i>	71
<i>ALEXANDRE LEVY (1864-1892)</i>	72
<i>BARROSO NETTO (1881-1941)</i>	74
<i>BRANCA BILHAR (1886-1928)</i>	76
<i>VILLA -LOBOS (1888-1959)</i>	
<i>ERNANI BRAGA (1888-1948)</i>	
<i>MARCELLO TUPYNAMBÁ (1889-1953)</i>	82
<i>FRANCISCO CASABONA (1894-1979)</i>	86
<i>DINORÁ DE CARVALHO (1895-1980)</i>	87
<i>FRUCTUOSO VIANNA (1896 - 1976)</i>	89
<i>FRANCISCO MIGNONE (1897 -1986)</i>	89
<i>LORENZO FERNANDEZ (1897-1948)</i>	94
<i>SOUZA LIMA (1898-1982)</i>	97
<i>CAMARGO GUARNIERI (1907-1993)</i>	99
<i>CLORINDA ROSATO (1913-1985)</i>	104
<i>EUNICE KATUNDA (1915 -1990)</i>	105
<i>CLÁUDIO SANTORO (1919-1989)</i>	108

III. 4 – MÁRIO DE ANDRADE COMO ELEMENTO AGLUTINADOR DO GRUPO DE COMPOSITORES NACIONAIS	115
--	-----

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	123
----------------------------------	------------

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	126
---	------------

INTRODUÇÃO

Mário de Andrade, considerado um dos grandes artistas e intelectuais brasileiros da primeira metade do século XX, teve papel decisivo na literatura, artes plásticas e música do período, publicando em 1928, o *Ensaio sobre a música brasileira*, que foi sua obra de maior impacto no meio musical.

Nesta obra, com o objetivo de direcionar o trabalho dos compositores visando pôr em prática o seu projeto de criação de uma música erudita brasileira, criticava a decadência dos ideais modernistas apontando os problemas da adesão a um nacionalismo fácil, que dispensava por parte dos compositores uma investigação profunda das tradições brasileiras. Para Mário de Andrade, a fórmula apropriada para que pudesse o Brasil tornar-se um país importante seria criando uma tradição cultural própria, da mesma forma como outros países haviam feito na Europa, no decorrer do século XIX, fugindo dos estereótipos:

Nós, modernos, manifestamos dois defeitos grandes: bastante ignorância e leviandade sistematizada. É comum entre nós a rasteira derrubando da jangada nacional não só as obras e autores passados como até os que atualmente empregam a temática brasileira numa orquestra europeia ou no quarteto de cordas. *Não é brasileiro* se fala. É que os modernos, ciosos da curiosidade exterior de muitos documentos populares nossos, confundem o destino dessa coisa séria que é a Música Brasileira com o prazer deles, coisa diletante, individualista e sem importância nacional nenhuma. O que deveras eles gostam no brasileirismo que exigem a golpes duma crítica aparentemente defensora do patrimônio nacional, não é a expressão natural e necessária duma nacionalidade não, em vez é o exotismo, o jamais escutado em música artística, sensações fortes, vatapá, jacaré, vitória-régia. (ANDRADE, 2006)

Além disso, orientava esteticamente a maioria dos compositores eruditos brasileiros pelo contato pessoal ou por cartas, incentivando a produção musical com características nacionais e avaliando o resultado dessas composições nacionalistas. Nessas avaliações, muitas vezes criticava o caráter puramente exótico da utilização dos elementos nacionais, aconselhando maior elaboração das composições. Influenciou diretamente quatro compositores brasileiros, conhecidos como grandes nacionalistas: Luciano Gallet (1893-1931), Oscar Lorenzo Fernandez (1897-1948), Francisco Mignone (1897-1986) e Mozart Camargo Guarnieri (1907-1993)

Mário de Andrade, por meio da publicação deste *Ensaio* tentou colocar em debate ,o gosto tradicional das elites propondo um discurso pedagógico com o intuito de persuadir seus leitores sobre a relevância de estabelecer um novo discurso sobre a cultura brasileira. Segundo Contier (2010), o *Ensaio* tornou-se o centro do debate sobre música brasileira durante algumas décadas por dois motivos: de um lado, em função das ideias de *brasilidade* e de *identidade cultural*; e, de outro, em função da utilização de uma linguagem de conotações fortemente emotivas, envolvendo seus leitores em um projeto sobre o redescobrimento do Brasil, em um momento histórico chamado por Mário de Andrade (2006, p. 19) de fase de construção ou primitiva:

[...] o critério atual de Música Brasileira deve ser não filosófico, mas social. Deve ser um critério de combate. A força nova que voluntariamente se desperdiça [sic] por um motivo que só pode ser indecoroso (comodidade própria, covardia, ou pretensão) é uma força antinacional e falsificadora. [...] E si[sic] o artista faz parte dos 99 por cento dos artistas e reconhece que não é gênio, então é que deve mesmo fazer arte nacional. Porque incorporando-se à escola italiana ou francesa será apenas mais um na fornada ao passo que nas escolas de iniciantes será benemérito e necessário. Cesar Cui seria ignorado si [sic] 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 o artista brasileiro que no momento atual fizer arte brasileira é um ser eficiente com valor humano. O que fizer arte internacional ou estrangeira, si [sic] não for gênio, é um inútil, um nulo. E é uma reverendíssima besta.

As críticas de arte de Mário de Andrade publicadas em periódicos como o Diário Nacional, Diário de São Paulo e alguns ensaios, serviram de fontes teóricas para os compositores no Brasil, que se inspiraram no modernismo nacionalista e “vanguardista” proposto pelos intelectuais brasileiros. Era necessário conhecer a cultura popular profundamente e para isso alguns compositores como Camargo Guarnieri, Villa-Lobos, Guerra-Peixe, dentre outros, realizaram viagens pelo interior do Brasil, visitando o Norte, o Nordeste e Centro-Oeste em busca de “materiais sonoros” autênticos. Outros se apoiaram nas teorias de Béla Bartók (1881-1945), compositor húngaro, que pesquisava elementos do folclore de seu país, empenhando-se em trabalhos de coleta de material popular, procurando aproximá-las das particularidades temáticas e técnicas dos cantos populares brasileiros, para assim evitar o uso aparente de elementos populares.

A construção de um projeto objetivando a nacionalização da arte erudita no Brasil, fundamentava-se, segundo Mário de Andrade, na existência de um compromisso social do compositor, dotado de um forte senso de missão, em sua busca de valores culturais de um país essencialmente agrícola e rural.

Em resposta a esse chamamento e, em alguns momentos, apropriando-se livremente dele, inúmeros ex-alunos de Mário de Andrade, como Dinorá de Carvalho e Clorinda Rosato, na década de 1930, passaram a escrever peças eruditas com o uso aparente de elementos populares, com a utilização de melodias populares, com o abuso de ritmos sincopados. O compositor deveria, ao invés de nacionalizar o ritmo pelo uso estereotipado da síncope¹, buscar as características rítmicas mais específicas da música popular. Ao contrário de fazer melodias com pastichos de temas populares, utilizar as técnicas de construção melódica da música popular e, ainda, evitar a combinação dos sons através da harmonia europeia, usando a polifonia característica brasileira. Foram compostas então, centenas de peças que se transformaram em verdadeiros pastichos das canções folclóricas demonstrando que os compositores eruditos estavam presos à fase da construção nacional. Poucos artistas firmaram-se nesse período histórico, caracterizado pelo nacional-populismo (Revolução de 1930 e golpe de 1937), podendo ser citados os compositores Villa-Lobos, Camargo Guarnieri, Francisco Mignone que em alguma de suas obras, aproximaram-se de uma fase cultural e esteticamente livre.

Nesse momento, segundo o entendimento de Contier (2010), Mário de Andrade, tornou-se prisioneiro de sua própria doutrina: conseqüentemente, muitos compositores modernistas decodificaram temas, ritmos, timbres oriundos das canções folclóricas anônimas pela elaboração de obras de matizes “coletivistas” (a fala musical do povo no campo da cultura) – e acabaram produzindo melodias, ritmos muito semelhantes.

Um nacionalismo fácil, entremeado de exotismos para o gosto europeu, com uma utilização apressada de elementos da cultura popular era o oposto da concepção de Música Brasileira de Mário da Andrade.

Este lastimava “uma ausência vergonhosa” de um estudo sério e rigoroso do folclore no Brasil, e a simples fundamentação no folclore não levaria um compositor a se tornar um autor

¹**Síncope** - Elemento rítmico que consiste na deslocação da acentuação da parte forte do tempo para a parte fraca do tempo.

brasileiro, conforme os cânones modernistas: “um músico brasileiro que fizesse música estilizando documentos puramente brasileiros se tornaria exótico mesmo dentro do Brasil” (ANDRADE, 1927, p. 2).

Mário de Andrade reconhecia que, graças às sugestões de intelectuais, artistas, compositores, e professores de sua época como Luciano Gallet, Oswald de Andrade, Graça Aranha, Lorenzo Fernandez, Fabiano Lozano, Heitor Villa-Lobos, Cassiano Ricardo, Camargo Guarnieri, Francisco Mignone, Clorinda Rosato, Bidu Sayão, entre outros, muitas questões foram debatidas em seus textos sobre as relações entre música e cultura. Em decorrência deste fato, a produção escrita de Mário de Andrade, sobre a nacionalização da arte musical brasileira refletiu um pensamento que se desenvolveu nos anos 1920 e 1930 e predominou durante as décadas de 1940, 1950 e 1960. O *Ensaio* e outros artigos de Mário de Andrade serviram de suporte doutrinário para a criação da chamada Escola Nacionalista de Composição (CONTIER, 2010).

E mesmo o grupo Música Viva, entre eles Cláudio Santoro, Eunice Katunda, e Guerra Peixe que reuniu jovens compositores identificados com a música de vanguarda, a técnica dodecafônica, após uma fase de conflito com os compositores nacionalistas da geração anterior, abandonaram o dodecafonismo e buscaram no folclore a fonte para a criação de uma música brasileira autêntica, construindo sua própria linguagem baseados no *Ensaio sobre a Música Brasileira*.

O tema desta dissertação teve, portanto, como objetivo preponderante, avaliar a efetividade desse projeto nacional de música, tomando como estudo de caso a presença do compositor nacional no repertório de piano tocado em recitais do instrumento na cidade de São Paulo nos anos de 1925, 1935, 1945, 1955 e 1965.

A estratégia foi analisar os programas dos recitais que eram editados nos jornais do período, iniciando-se a pesquisa no acervo do jornal o Estado de São Paulo e Diário da Noite. No entanto, a coleta de dados junto ao acervo dos jornais Folha da Manhã, Folha da Noite e Folha da Tarde, do Grupo Folha de São Paulo, se revelou mais promissora, uma vez que o sistema de busca era mais detalhado e permitia a obtenção de um conjunto de fontes mais rico. O Grupo Folha iniciou suas atividades em 1921 com a criação da Folha da Noite. Mais tarde, foi criado o jornal Folha da Manhã, edição matutina da Folha da Noite, em julho de 1925. Em 1949, foi criada a Folha da Tarde e em 1º de janeiro de 1960 os três títulos se fundiram surgindo o jornal Folha de São Paulo.

Foi realizada uma coleta de dados, utilizando-se como estratégia as palavras “piano e concerto”, investigando-se quais pianistas tocavam, o que tocavam e em que salas de concerto se apresentavam..Os programas dos recitais e concertos eram normalmente repetidos pelos jornais do Grupo e veiculados várias vezes antes dos espetáculos, portanto, tomamos o cuidado de não computá-los mais de uma vez, comparando os programas.

Como as composições nacionais enquadravam-se majoritariamente em produções relacionadas ao movimento modernista, pois o primeiro ano pesquisado junto aos jornais, 1925, estava muito próximo da Semana da Arte Moderna realizada em 1922, procuramos demonstrar no primeiro capítulo o sentido do nacional em música, a formação da ideia de brasilidade na música brasileira e as ideologias que dirigiram os processos composicionais no período.

A modernização da sociedade, operada no início do século XX, criou nova prática de circulação das obras musicais. O advento do disco, rádio, cinema, bem como a proliferação de locais pagos de diversão, provocou a alteração da vida cultural de São Paulo, e os espaços de divulgação da arte se ampliaram, com a construção de teatros, salas de concerto, salas de cinema, onde os artistas poderiam se exhibir.

No segundo capítulo apresentamos os dados colhidos na pesquisa, a partir dos quais apresentamos uma lista dos compositores brasileiros presentes nos repertórios dos recitais de piano na cidade de São Paulo de 1925 a 1965, revelando-se também os locais onde esses espetáculos se realizaram. Os dados sugerem um conjunto de lugares mais próximos ao centro da cidade, que vão se distanciando da região do Teatro Municipal, conforme os anos decorrem, seguindo a dinâmica de crescimento da cidade.

No terceiro capítulo, apresentamos as biografias dos compositores brasileiros presentes nos recitais de piano, buscando compreender as informações relevantes da vida dos compositores brasileiros, que pudessem estar relacionadas ao universo de criação musical dos mesmos. Indicamos as cidades em que nasceram, viveram, as escolas em que estudaram, os ambientes frequentados, as relações estabelecidas com amigos, as atividades profissionais e os fatos relacionados à vida do artista, de uma maneira sucinta.

Acrescente-se que, ao analisarmos as trajetórias dos compositores, descobrimos que muitos se dedicaram aos gêneros populares e muitas vezes usavam pseudônimos para que não fossem identificados como compositores de música popular.

Deve ser enfatizada que, na leitura das trajetórias, a presença de Mário de Andrade (1893-1945) para alguns compositores, como Mozart Camargo Guarnieri e Francisco Mignone foi marcante, podendo ser considerado mentor intelectual dos mesmos, e para outros compositores, uma referência.

Por fim, nas considerações finais, procuramos demonstrar se foi aceito esse projeto nacionalista, e se houve uma valorização na escolha de compositor brasileiro, no repertório de piano nos recitais realizados na cidade de São Paulo.

Ao longo do trabalho, foi constatado que a porcentagem de compositores brasileiros tocada nos recitais em São Paulo foi pequena em relação ao repertório de compositores estrangeiros e se manteve estável ao longo deste período de quarenta anos. Tudo indica que o gosto dominante que optava por ouvir as obras de Bach, Mozart, Ludwig van Beethoven, Richard Wagner, Frédéric Chopin, Giuseppe Verdi, perpetuando a tradição europeia, não se alterou e tampouco ocorreu a troca de preferência por um gosto pela música feita por compositores nacionalistas brasileiros.

I – NACIONALISMO E SUA CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA

A Estética Romântica dominava o ambiente cultural no final do século XIX na Europa e ainda que tivesse libertado a personalidade criadora do artista, rompendo com a tradição anterior formal da música clássica, os temas de domínio popular ainda não haviam sido totalmente incorporados a esta música, não expressando ainda as nacionalidades (ALMEIDA, 2000).

Movimentos musicais de orientação nacionalista apareceram em todo o mundo durante o final desse período, mais precisamente nas últimas décadas do século XIX e começo do XX, especialmente em países do leste europeu e nórdicos. Aos poucos, ganharam impulso para se firmar como uma força no panorama musical europeu, relacionando-se direta ou indiretamente a questões envolvendo independência política e soberania nacional, ligando-se aos movimentos liberais inclusive no Brasil. O nacionalismo expressaria a linguagem específica de cada nação como Chopin compositor polonês, ao compor Polonaises e Mazurcas, Bartók, preocupando-se em pesquisar com Kodály, (1882-1967), ambos compositores húngaros, temas populares para utilizar em suas composições (FREITAG, 1973).

Para Dante Moreira Leite (2007) já com o sentido econômico moderno, o nacionalismo seria, assim, uma ideologia tipicamente burguesa, com a capacidade de unir o povo para o estabelecimento do liberalismo econômico antecedendo até a formação do Estado Nacional. Então, nesse aspecto, os teóricos do nacionalismo precisariam buscar as raízes históricas, e até míticas, de um *espírito nacional* que justificasse e garantisse a Nação.

Ao reconstruir os sentidos que as palavras adquiriram no decorrer do tempo, Williams nos mostra que a linguagem é o veículo das determinações da vida social que nos constituem, bem como o espaço articulador das mudanças ocorridas na sociedade ao longo da história. Para ele, os movimentos nacionalistas basearam-se com igual frequência em um agrupamento político existente, porém subordinado, como em um grupo caracterizado por uma língua específica ou por uma suposta comunidade racial e que nacionalizar e nacionalização foram conceitos introduzidos no século XIX para expressar os processos de construção de uma nação ou de transformação de algo em caracteristicamente nacional (WILLIAMS, 2007).

Como define Hall (2006)

As culturas nacionais são compostas não apenas de instituições culturais, mas também de símbolos e representações. Uma cultura nacional é um discurso - um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos. As culturas nacionais, ao produzir sentidos sobre “a nação”, sentidos com os quais podemos nos identificar, constroem identidades. Esses sentidos estão contidos nas histórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que dela são construídas. Como argumentou Benedict Anderson (1983), a identidade nacional é uma “comunidade imaginada”. Anderson argumenta que as diferenças entre as nações residem nas formas diferentes pelas quais elas são imaginadas.

I. 1 –EVOLUÇÃO DA MÚSICA NO BRASIL

Mário de Andrade (Freitag 1973), ao escrever em 1939 sobre a evolução da música no Brasil, distinguiu três fases as quais denominou: Deus, amor e nacionalidade.

Na primeira fase, os jesuítas tiveram um papel primordial ao integrarem os primeiros agrupamentos através da religião e da música mística, correspondendo a fase de Deus inicialmente ao “religare”, seguindo posteriormente um Deus escravocrata, ao aceitar a escravidão dos negros, uma igreja cheia de enfeites barrocos. A música do período colonial tornou-se um enfeite nas festas de religião, é o período da missa rococó.

Na segunda fase, do amor, correspondente à Independência, imita-se um estilo de vida da Corte importada. Começa a predominar a música profana em duas manifestações: a modinha de salão e sua queixa de amores e o melodrama, ou seja, a ópera italiana. A vida social transfere-se do ambiente religioso das igrejas para os teatros e os salões familiares, sendo o piano “o instrumento por excelência da música, do amor socializado, com casamento e bênção divina, tão necessário à família como o leito nupcial e a mesa de jantar” (ANDRADE, 1991)

Na terceira fase, da nacionalidade, esta vem a se afirmar quando ocorrem as guerras do Sul, provocando rasgos de patriotismo e com o surto do café, que trouxe um arremedo de independência econômica e relativa fartura para o Brasil. Concorrendo para o aparecimento desse

sentimento de nacionalidade também a atuação como experiência individual dos compositores Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno, os precursores do nacionalismo ao utilizarem a temática popular em suas obras. E finalmente em 1922, pela tomada de consciência da cultura nacional, manifestada pela Semana da Arte Moderna.

No final do Império e início da República, com a modinha descendo para o povo, deixando o piano dos salões para o violão das esquinas, juntando-se ao maxixe, ao samba, às toadas e às danças rurais, ocasionou uma interpenetração dos gêneros popular e erudito. Formaram-se também os grupos seresteiros dos choros, que tanto influenciaram nas composições de Ernesto Nazareth e mais tarde Villa-Lobos.

Em seu *Ensaio sobre a Música Brasileira*, Mário de Andrade conceitua do que “é feita a música brasileira”:

Embora chegada no povo a uma expressão original e étnica, ela provém de fontes estranhas; a ameríndia em porcentagem pequena; a africana em porcentagem bem maior; a portuguesa em porcentagem vasta. Além disso, a influência espanhola, sobretudo a hispano-americana do Atlântico (Cuba e Montevidéu, habanera e tango) foi muito importante. A influência europeia também, não só e principalmente pelas danças (valsa polca mazurca shottsh) como na formação da modinha. De primeiro a modinha de salão foi apenas uma acomodação mais aguada da melodia da segunda metade do sec. XVIII europeu. Isso continuou até bem tarde como demonstram certas peças populares de Carlos Gomes e principalmente Francisca Gonzaga. (ANDRADE, 2006).

Portanto, a música brasileira no final do século XIX passou por um longo processo, até conseguir desvencilhar-se daqueles moldes da estética romântica com raras e tímidas tentativas de linguagem musical própria, salvo as *modinhas* (ALMEIDA, 2000).

Quais seriam então, as origens da modinha? Seu nome se originado diminutivo de *moda*, um tipo de canção portuguesa mais antiga. Segundo José Ramos Tinhorão (1998), importante pesquisador da música popular brasileira, são poucas as informações sobre as suas origens, mas sabe-se que ela já existia no Brasil bem antes do ano de 1775, quando foi apresentada, em Lisboa, pelo poeta, compositor, cantor e violeiro brasileiro, o mulato Domingos Caldas Barbosa (1740 - 1800).

Na corte portuguesa, alcançou grande sucesso tendo sido cultivada por músicos eruditos portugueses de uma forma mais requintada, com características próximas às das árias da ópera italiana. Por essa razão, alguns pesquisadores, como Mário de Andrade, supuseram que a modinha “nasceu” aristocrática, na corte portuguesa, e só mais tarde teria caído no gosto popular, retornando a modinha ao Brasil em 1808, com a vinda da família real, colocando-se em uma posição de destaque em relação à versão portuguesa, segundo os escritos da época.

Onde nasceu a modinha? Os portugueses, com rara exceção, dizem-na portuguesa. E os brasileiros querem-na brasileira. A documentação existente parece não provar nada e as opiniões se formam apenas por dedução e...patriotismo. Não posso entrar nesse miudinho por enquanto. Me baste apenas lembrar que tanto portugueses despreocupados de fazer História, como os viajantes estrangeiros que nos fins do sec. XVIII e primeiro semi-século seguinte visitaram Portugal, testemunham constantemente a superioridade da Modinha brasileira e o domínio que ela manteve além-mar. E do contrário nenhum testemunho existe. (ANDRADE, 1964, p. 5)

A modinha atingiu, no final do século XIX e início do século XX, sua fase de maior popularidade renovada pelas características ternárias assimiladas da valsa e pelo sentimentalismo característico do Romantismo. Por volta dessa época, reiterando, ocupava importante lugar no repertório dos seresteiros, os cantadores boêmios das cidades, que saíam pelas ruas à noite com seus violões e violas, homenageando amigos ou namoradas. Muitas vezes, essas canções, musicadas por simples tocadores de violão, eram baseadas em versos de importantes poetas românticos brasileiros como Gonçalves Dias, Álvares de Azevedo e Casimiro de Abreu (MACHADO, 2006).

Pelos meados do século passado a Modinha passou dos salões burgueses pro seio do povo, e aí conseguiu caracterização nacional definitiva. Neste aspecto novo é que se tornou mais interessante e original e foi admiravelmente adaptada à criação erudita por alguns dos nossos compositores modernos mais notáveis, tais como Lourenço Fernandez. (Meu Coração, edição Bevilacqua), Camargo Guarnieri (Sonatina, Ed. Chiarato)... (ANDRADE, 1976, p. 22/23)

I. 2 – NACIONALISMO MUSICAL NO BRASIL

I. 2. 1 – PRECURSORES

As artes que nasceram a partir da problemática do nacionalismo tiveram que enfrentar muitas resistências para se estabelecerem no Brasil. Para Mariz (1994), o público dos concertos olhava com desprezo tudo o que pudesse proceder do povo. A geração precursora do nacionalismo era constituída de compositores com formação europeia como Francisco Manuel da Silva (1795-1865), o compositor do Hino Nacional, Leopoldo Miguez (1850-1902), Henrique Oswald (1852-1931) e Alexandre Levy (1864-1892). Devem ser lembrados igualmente os compositores influenciados pelos exotismos e modismos europeus como Francisco Braga (1868-1945), João Gomes de Araújo (1846-1943), Barroso Netto, (1881-1941) e Glauco Velásquez (1884-1914). O compositor Brasilio Itiberê da Cunha (1846-1913) compôs a primeira obra brasileira onde houve a utilização de um tema popular, editada em 1869, “A Sertaneja” para piano, baseada no tema “Balaio, meu bem balaio”, sendo uma iniciativa isolada, pois logo depois o compositor assumiu carreira diplomática, não exercendo a música como atividade profissional (MARIZ, 1994).

Segundo o autor Azevedo (1950), o cearense Alberto Nepomuceno (1864-1920) pode ser considerado o iniciador do movimento nacionalista no Brasil. Ele foi um “artista de transição entre o espírito do século XIX na música brasileira, que era o da servidão à Europa, e o do século XX, que era o da libertação”. Quando jovem, Nepomuceno aderiu à causa do movimento abolicionista, liderada por Tobias Barreto, sendo-lhe negada pelo governo imperial por esse motivo, uma bolsa para estudar na Europa. Somente com a interferência do mecenas e escultor Rodolfo Bernardelli, conseguiu Nepomuceno viabilizar esta estadia na Europa, que perdurou sete anos, passados entre a Itália, Alemanha e França onde pode adquirir maiores conhecimentos musicais. Voltando ao Brasil, deu início à campanha do nacionalismo em 1895, criando uma séria polêmica com o crítico Oscar Guanabara². Em 1897 apresentou em um concerto a obra “*Série*

² Oscar Guanabara (1851-1937), músico e crítico de arte regular do jornal *O Paiz*, nas duas últimas décadas do século, e do *Jornal do Commercio*, no início do século XX, ambos do Rio de Janeiro, ficou conhecido como um ferrenho opositor à Semana de Arte Moderna de 1922.

brasileira” composta de 1888 a 1892, o marco inicial do nacionalismo. Esta composição tem quatro partes e uma delas “*Alvorada da Serra*” utiliza o tema “Sapo-cururu” e na última parte, “*Batuque*”, foi empregado pela primeira vez em música sinfônica um reco-reco, instrumento típico da música popular (Azevedo, 1956) Na mesma direção, Nepomuceno, lutou pelo uso do idioma português na música vocal empregando o lema “ *não tem pátria o povo que não canta na sua língua*”.

Não obstante, não pode ser esquecido o papel desempenhado por Carlos Gomes, compositor da ópera “*O Guarani*”, baseada no romance homônimo de José de Alencar, que foi uma das primeiras manifestações do nacionalismo literário brasileiro. Para Mário de Andrade, embora Carlos Gomes não tenha alcançado uma nacionalidade musical em sua obra, “*a vida e a intenção dele podem nos servir de exemplo*” (ANDRADE, 1958, p. 178).

O principal formulador teórico do nacionalismo musical foi Mário de Andrade, defensor do estudo do folclore musical como base para a construção de uma música erudita nacional. Esta proposta foi formulada em vários escritos, mas principalmente em seu livro escrito em 1928, *Ensaio sobre a música brasileira*.

Segundo Contier (2010) as escutas musicais folclóricas tais como cocos, emboladas, aboios e as populares urbanas, como maxixes, tangos, mazurcas (Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazareth, Marcelo Tupinambá) e eruditas (Heitor Villa- Lobos, Luciano Gallet, Lorenzo Fernandez) tiveram o condão de influenciar consciente ou inconscientemente o processo de redação do *Ensaio sobre a música brasileira*.

I. 2. 2 – SEMANA DA ARTE MODERNA DE 1922

O movimento modernista no Brasil não foi um caso isolado. Canclini (2008) observa uma significativa coincidência nos relatos do aparecimento de uma modernização cultural em inúmeros países latino-americanos. Em todas as histórias relatadas, é recorrente a dificuldade dos projetos criadores individuais serem desenvolvidos, pois colidem com a inexistência de um

mercado artístico independente, com o declínio da burguesia e com um certo provincianismo mesmo das cidades de ponta tais como Buenos Aires, São Paulo, Lima e México.

Além dessas dificuldades, lutam ainda com a forte competição com os academicistas, com os ranços coloniais, com o indianismo e o regionalismo ingênuo. Este sentimento era compartilhado por Mário de Andrade que dizia serem os modernistas um grupo “isolado e escudado em sua própria convicção”.

Em relação à América Latina, para Quintero-Rivera (2000), a busca da manifestação do nacional também aconteceu devido aos hábitos franceses das elites habitantes do Novo Mundo.

Os movimentos vanguardistas latino-americanos, em grande medida, sintetizaram duas tendências que circulavam no mundo cultural europeu: por um lado, o interesse por elementos de culturas consideradas “primitivas” e, por outro, a nacionalização da expressão artística. A junção de ambas tentativas foi criando um novo olhar em torno das diversas manifestações culturais que se desenvolviam no interior do território nacional. Essa busca representou uma tendência contestatória perante o eurocentrismo das elites americanas da belle époque. (QUINTERO -RIVERA, 2000, p. 23)

Na busca de uma civilização própria, os vanguardistas latino-americanos voltaram-se por um lado para as tradições inexploradas e, por outro, para as vanguardas europeias.

As expressões de renovação e ruptura das vanguardas latino-americanas dos anos 1920 e 1930 se articularam em torno de um projeto construtivo: a cristalização de uma civilização própria. Nessa tentativa, os intelectuais vanguardistas aproveitaram o acervo de tradições inexploradas, sem negar-se totalmente às inovações da hora e aos procedimentos artísticos dos movimentos europeus.”(QUINTERO-RIVERA, 2000, p. 31)

No início do século XX, havia um forte antagonismo entre nacionalidade e modernidade no país, pois no pensamento da elite brasileira, influenciada pela falsa noção de progresso vinculada à Belle Époque, a Europa era o padrão de refinamento. Até então, a aceitação do modelo europeu como padrão de modernidade negava tudo o que era nacional à condição de passado a ser superado. A originalidade musical era encontrada apenas nas camadas mais pobres da sociedade e não na produção musical clássica (ALMEIDA, 2000).

Assim, a Semana da Arte Moderna de 1922 pode ser pensada como parte de um processo de reaproximação da modernidade com a nacionalidade. Basta lembrar que o modernismo foi um movimento internacional, portanto exógeno, que chegou ao Brasil através de nossos artistas, quase todos com formação cultural estrangeira, sobretudo francesa.

Embora a Semana da Arte Moderna seja considerada um marco, precisamos entender que a construção do nacionalismo já havia sido iniciada no final do século XIX. Neves (2008) trata desse tema, enfatizando que este processo não teria acontecido de forma lógica e linear e teria como forças propulsoras a “tradição e a inovação” em momentos históricos diversos.

Além disso, como indicou Wisnik (1977):

As manifestações musicais da Semana (como, de resto, as das outras artes) não compartilham de nenhuma solução radical, nem se pensamos no modelo formal das vanguardas europeias, nem se pensamos na compacta preocupação de nacionalismo que marca a música brasileira depois de 1924. Para defini-las não se pode recorrer, pois, nem à ideia de uma ruptura drástica com a tonalidade, acompanhada de procedimentos sistematizadores em novos termos, nem tampouco à ideia de um propósito nacionalista, baseado na clara intenção de fazer do folclore o ponto de referência da composição. (...) Assim, ao contrário do que pode prever quem olhe a Semana segundo a ótica do nacionalismo modernista posterior, há pouco particularismo nas suas manifestações, apenas alguns impulsos característicos, mesmo assim fortemente recobertos e desfigurados pela técnica utilizada.

Por outro lado, essa visão desencantada de Wisnik, provavelmente fruto de um ponto de vista acadêmico, contrasta com as afirmações do compositor Camargo Guarnieri, que embora não tenha participado diretamente, estava mais próximo da Semana de Arte Moderna, relatando em um testemunho emocional:

A Semana de 22 teve peso tanto no desenvolvimento da música erudita no Brasil como no reforço das manifestações nacionalistas: música, pintura, poesia, literatura e escultura. O modernismo foi libertação, despojamento das tradições. O nacionalismo foi o interesse de auscultar o que havia dentro de cada brasileiro. Não há ligação entre os dois, são coisas diferentes; o nacionalismo surgiu depois do modernismo..Mário de Andrade foi o único músico que falou na Semana de 22. Muitas pessoas pensam que eu fiz parte de 22. Na época, eu tinha 15 anos, estava em Tietê escrevendo as minhas valsas. (GUARNIERI, Idart, 1982)

Segundo Canclini (2008), na esteira de Aracy Amaral, nesse período deixa de ser imprescindível imitar os comportamentos europeus como no século XIX para ser culto e negar “complexadamente nossas características próprias” (Apud Amaral 1985); o moderno se conjuga com o interesse por conhecer e definir o que seria o brasileiro buscando essa resposta nas investigações do nosso folclore.

Vários compositores se engajaram na criação de uma linguagem de composição de música de concerto que pudesse ser identificada como brasileira, por se basear nos sons oriundos das tradições musicais do folclore do país. Usando a instrumentação europeia, seu formato de música de concerto, suas técnicas de boa escrita, estes compositores buscavam deliberadamente alguma característica que soasse como marca de brasilidade- elementos rítmicos ou melódicos encontrados na música popular (especialmente Camargo Guarnieri) (EGG, 2007a, p. 4).

I. 2. 3 – O FOLCLORE

As condições para o planejamento do nacionalismo de orientação modernista foram conduzidos pelos preceitos estéticos de Mário de Andrade, segundo o qual:

o compositor brasileiro tem de se basear quer como documentação quer como inspiração no folclore. Este, em muitas manifestações caracteristiquíssimo, demonstra as fontes donde nasceu. O compositor por isso não pode ser nem exclusivista nem unilateral. Si exclusivista se arrisca a fazer da obra dele um fenômeno falso e falsificador. E sobretudo facilmente fatigante. Si unilateral, o artista vira antinacional: faz música ameríndia, africana, portuguesa ou européia. Não faz música brasileira não. (ANDRADE, p. 23/24, 2006)

Ao enfatizar sua proposta de exame criterioso das fontes populares como condição à criação de uma música de concerto, possibilitou a afirmação de uma música brasileira dita nacional nas décadas de 30 e 40.

Por meio de comparações, Travassos analisa o folclorismo do compositor húngaro Béla Bartók com o de Mário de Andrade outro notório modernista, também músico e folclorista. O trabalho etnográfico de ambos era parte de uma tendência onde escritores, poetas e músicos dedicaram-se ao colecionamento de canções da tradição oral. Nelas eles buscavam o passado de suas culturas nacionais específicas, mas também um exemplo inspirador para os artistas do presente. Bartók recorria ao estudo da música das populações rurais como forma de provar que o povo magiar tinha direito a ser um Estado autônomo, devido à particularidade, à antiguidade e à riqueza de sua cultura. (TRAVASSOS, 1997).

Mário de Andrade procurava na cultura rural a base para a criação de um caráter nacional e que justificaria a sua participação no grupo das nações civilizadas. Esta missão em que ambos se engajaram derivou de um conceito de cultura originário do humanismo alemão. O conceito de cultura como produto do *espírito*, oposto ao conceito cosmopolita e imperial de civilização material. Assim, não era através de ações militares ou econômicas, mas através da cultura – filosofia, ciência, moral, religião, mas sobretudo literatura e arte – que se constituía uma nação.

Coletores de canções como Mário de Andrade e Bartók valeram-se das ideias de “tradição”, povo”, “primitivo” e “natural” em suas contestações da supremacia artístico-cultural dos centros de civilização (Paris, Europa, Viena, Ocidente) e do prestígio de suas pontas-de-lança locais, as academias de letras, as de belas-artes e as escolas de música oficiais. Essas agências promoviam, segundo eles, uma arte comprometida com o passado e imposta de fora para dentro, inadequada, portanto, à época em que viveram e às necessidades culturais particulares de seus povos. Por isso deixaram temporariamente as escolas de música onde lecionavam e saíram em viagens de pesquisa. Iam ao encontro de uma hipotética, desprezada, ou simplesmente desconhecida tradição nacional, onde esperavam encontrar elementos para modernizar as artes (TRAVASSOS, p. 11/12 1997).

O trabalho de pesquisa deveria basear-se na cultura popular rural. Segundo Mário de Andrade a cultura popular urbana – que chamava de *popularesca* ou *semi-cultura* – não poderia ser utilizada pelos compositores nacionais por possuir os defeitos combatidos na música romântica sendo ainda tecnicamente mais simples.

Veremos que a “apropriação artística do folclore” trata da música erudita *recriando* materiais de fonte popular. Nesse sentido, caberia perguntar, o que seria esse popular. Por exemplo, há algumas figuras eleitas como representativas do povo, como a figura do caipira:

A imagem do caipira brasileiro (...) embora se tratasse de elementos bastante amalgamados, tende geralmente a destacar as feições de branco ou, em todo caso, de um pardo cuja cor genética se confunde com os efeitos do sol tropical. Trata-se de um outro que o populismo tentaria recuperar como modelo do nacional perante a visibilidade do negro e do mulato que aumentava - ainda quase recém-finda a escravidão - nas classes operárias urbanas. (QUINTERO –RIVERA, 2000, p. 190)

No livro “Os Parceiros do Rio Bonito”, de Antonio Cândido (2001), refere-se à *cultura rústica* como um tipo social e cultural, indicando o que é, no Brasil, o universo das culturas tradicionais do homem do campo, sobretudo do ajustamento do colonizador português ao mundo novo e as modificações de seus traços culturais em virtude do seu contato com o índio. Sobre a compreensão da categoria caboclo e caipira, escreve:

Entretanto, no presente trabalho o termo caboclo é utilizado apenas no primeiro sentido, designando mestiço próximo ou remoto de branco com índio, que em São Paulo forma talvez a maioria da população tradicional. Para designar os aspectos culturais, usa-se aqui caipira, que tem a vantagem de não ser ambíguo (exprimindo desde sempre um modo de ser, um tipo de vida, nunca um tipo racial), e a desvantagem de restringir-se quase apenas, pelo uso inveterado, à área de influência histórica paulista. [...] (p. 28).

Ainda que a grande fonte musical do nacionalismo tenha sido a temática folclórica rural, a musicalidade urbana também despertou a atenção de compositores brasileiros, não podendo negar-se a influência da musicalidade africana, sendo frequente as citações de candomblés, batuques bem como gêneros indígenas ou portugueses (ALMEIDA, 2000).

Quanto aos materiais temáticos, havia duas maneiras dos compositores se relacionarem com a música popular e folclórica. A primeira consistia na apropriação de temas de domínio popular, correspondendo a um nacionalismo de recorte, que se caracteriza pela apropriação de temas de domínio popular e a estilização destes em uma linguagem erudita (ALMEIDA, 2000)

Segundo Contier (2010), para Mário de Andrade, a utilização de fragmentos rítmicos ou melódicos de uma canção popular pelo artista culto poderia por em dúvida o projeto modernista fundamentado no inconsciente coletivo de uma nação. O uso exclusivista de símbolos da música negra (ritmo sincopado) induziria, por exemplo, o compositor a escrever uma música africana e não brasileira.

Num primeiro momento, essa música nacional pode ser caracterizada dessa maneira, especialmente no caso das *Cirandas* e do *Guia prático para piano*, compostas por Villa-Lobos.

A segunda consistia na **assimilação** da musicalidade popular por parte do compositor, dando-lhe condições de trabalhar com materiais temáticos de criação pessoal. Na busca de uma música nacional esse segundo método, na visão de Mário de Andrade, seria uma superação do nacionalismo de recorte. Dado isso, ainda que apropriação, assimilação, empréstimo e mistura sejam detectados durante os mais diversos períodos da história da música, não parece difícil constatar, portanto, que o tema da hibridação pertence ao conjunto de assuntos de interesse relacionados ao desenvolvimento da música brasileira, sendo difícil citar um compositor que não tenha sido híbrido.

Para Vilela (2011)

Quando tratamos de cultura reparamos que um mais um nem sempre é dois. A cultura resultante nunca é exatamente o resultado das fusões de duas outras, ela traz sempre elementos que são criados na mistura ou na subtração delas e que escapam ao domínio de uma e outra matriz. A própria música popular e folclórica brasileira nos mostra isso.

Considerando o testemunho da geração de músicos que apareceram a partir de 22, Camargo Guarnieri foi um de seus principais representantes, tendo sido o maior desenvolvedor do projeto estético-musical de Mário de Andrade (ALMEIDA, 2000). Para Carpeaux (2005, p. 443-444), Camargo Guarnieri, “apesar das suas origens, não tem lastro de música italiana. É brasileiro brasileiríssimo; e, aconselhado por Mário de Andrade, enveredou pelo caminho da música de arte à base folclórica, para não o abandonar mais...a inspiração folclórica de Camargo Guarnieri não é de origem geralmente brasileira, mas especificamente paulista”.

Em 1929, o pianista Sá Pereira observara que Guarnieri, “desde os seus primeiros ensaios de composição, já escrevia espontaneamente música brasileira. O que mais desperta e seduz em sua música é o forte ambiente brasileiro que ele evoca”(SILVA, 2002, p. 21).O crítico Caldeira Filho (1968, p. 66) escreveu em 1968 – “diante da música brasileira, Camargo Guarnieri comporta-se como criador, não como citador de temas folclóricos”. Guarnieri trazia o germe da cultura popular vivenciada na infância e na adolescência em Tietê (SP), no seu convívio com cantadores, com as festas populares e com a música folclórica em geral. Nada mais é tão próprio de Guarnieri, sua marca registrada, como escreve Rodrigues (2001, p. 36), que o uso de melodias em terças paralelas, o que se convencionou chamar de “terças caipiras” (procedimento associado à vivência do compositor no interior paulista)

Havia, na verdade, nas décadas de 1920 e 1930, um grupo de compositores entre eles Francisco Mignone, Clorinda Rosato, Francisco Casabona, também paulistas como Camargo Guarnieri, críticos e musicólogos liderados por Mário de Andrade, como Andrade Muricy, Luiz Heitor Correia de Azevedo, que lutavam pela consagração da estética nacionalista.

Nesse mesmo sentido de valorização do folclore, ao iniciar suas atividades como pesquisador, o compositor nascido na cidade de Petrópolis, no Rio de Janeiro, Guerra-Peixe em 1914, julgava que a pesquisa folclórica daria um maior embasamento aos compositores de uma maneira geral e no caso específico dos compositores paulistas havia material popular mesmo nos limites da cidade de São Paulo, era apenas uma questão de pesquisar:

Tudo isso vem confirmar o quanto seria oportuno que de quando em vez o compositor fizesse alguma pesquisa folclórica, para se orientar conscientemente pelos caminhos surpreendentes do regionalismo musical em lugar de pretender adivinhar como trabalhar material popular de uma região que desconhece. E o compositor paulista nem precisa sair dos limites da Capital se quiser tomar contato com o folclore.. (GUERRA-PEIXE, 2007 p. 174)

II –O REPERTÓRIO DE PIANO NAS SALAS DE CONCERTOS DA CIDADE DE SÃO PAULO

No início da década de 1930 os espaços existentes para a música de concerto estavam divididos entre a música de tradição europeia e a música nacionalista composta pelos compositores seguidores do projeto de nacionalismo concebido por Mário de Andrade. Os professores, regentes e críticos tradicionais continuavam a ocupar seus espaços no ensino, na imprensa e no mundo dos concertos, defendendo a tradição musical europeia. Por outro lado, a geração nacionalista encontrou espaço no governo para seu projeto de criação de uma música erudita nacional, pois este coincidia com o projeto geral que orientou o governo Vargas no período de 1930-1945, de criação de um Estado moderno consolidando uma identidade nacional (EGG, 2007).

O Ministério da Educação foi criado no Brasil em 14 de novembro de 1930 com o nome de Ministério da Educação e Saúde Pública. Sua criação foi um dos primeiros atos do Governo Provisório de Getúlio Vargas, que havia tomado posse em 3 de novembro decidindo realizar uma ampla reforma no ensino superior incluindo a área musical. Deve-se destacar a atuação de Gustavo Capanema que chefiou o Ministério da Educação por um longo período, de 1934 a 1945, marcado pela presença de intelectuais, atuando como consultores, formuladores de projetos, defensores de propostas educativas ou autores de programas de governo.

Um dos momentos mais ricos da educação musical no Brasil foi o período que compreendeu as décadas de 1930/ 40, quando se implantou o ensino de música nas escolas em âmbito nacional, com a criação da Superintendência de Educação Musical e Artística (SEMA) por Villa-Lobos, a qual objetivava a realização da orientação, do planejamento e do desenvolvimento do estudo da música nas escolas, em todos os níveis. A perspectiva pedagógica da SEMA foi instaurada de acordo com os princípios: disciplina, civismo e educação artística (Esperidião, p. 196). Com a evolução do ensino de canto orfeônico em todo o território nacional, foi criado o Conservatório Nacional de Canto Orfeônico (CNCO), em 1942, com a finalidade de formar professores capacitados a ministrar tal matéria, constituindo-se numa notável realização a favor do ensino da música. A docência de canto orfeônico, a partir de 1945, passou a ser possível somente com o credenciamento fornecido pelo CNCO ou por outra instituição equivalente (FUCCI AMATO, 2006, p. 151)

Durante toda a sua gestão, Capanema contou com a fidelidade do poeta Carlos Drummond de Andrade como seu chefe de gabinete, e recebeu também a colaboração de Mário de Andrade, Heitor Villa-Lobos e Manuel Bandeira, entre outros representantes da cultura, da literatura e da música nacionais.

Qual foi o impacto desse projeto na música tocada nas salas de concerto na cidade de São Paulo? Todo esse aparato teórico, pensado por Mário de Andrade, convenceu o gosto das plateias paulistanas? Essa é a questão que nos ocupa neste capítulo.

Para avaliarmos com maior precisão essa questão, pretendemos acompanhar serialmente a incorporação dos compositores nacionais, suas composições e temáticas populares e nacionalistas na produção musical erudita brasileira, tomando como estudo de caso o repertório que era tocado pelos pianistas na cidade de São Paulo no período de 1925 a 1965.

No período indicado, os jornais do Grupo Folha de São Paulo costumavam publicar os programas dos concertos e recitais para piano da cidade. Uma vez que esses repertórios eram apresentados em grande quantidade e eram repetidos nos jornais do grupo, fizemos a coleta nos anos 1925, 1935, 1945, 1955 e 1965 apenas no jornal “Folha da Manhã”, utilizando-se como estratégia as palavras “piano e concerto”. As informações obtidas possibilitaram a construção de uma base de dados contendo quais pianistas tocavam nesses recitais, o que tocavam e em que salas de concerto se apresentavam. A partir daí, discutiremos o repertório praticado, acentuando-se as questões relacionadas com o peso da tradição europeia na escolha do mesmo.

II. 1. NACIONAL E ESTRANGEIRO NO REPERTÓRIO DOS RECITAIS PARA PIANO

Foram os anos 20 que conduziram à oficialização do fazer música nacionalista, circunscrito a parâmetros do pensar nacional e do aplicar ritmos, contornos melódicos e terminologia nativos.

Os nacionalistas defendiam a criação de uma linguagem brasileira de composição baseada no folclore substituindo a preferência pelo repertório europeu do século XIX, por um gosto pela música feita pelos compositores nacionalistas brasileiros seguindo os preceitos do principal formulador teórico do que seria uma música erudita nacional: Mário de Andrade. Reiterando, em seu livro *Ensaio sobre a música brasileira*, de 1928, defendia o estudo do folclore musical para

que pudesse ser construída uma música nacional servindo de base para muitos compositores nacionalistas.

Dentro do próprio meio musical erudito o projeto nacionalista encontrava resistências, por exemplo, entre os professores do Instituto Nacional de Música ou do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Os instrumentistas preparavam-se para executar música do repertório tradicional europeu (clássico-romântico), sendo avessos tanto às inovações da vanguarda europeia do século XX como às experiências dos modernistas brasileiros, baseadas numa rítmica oriunda das músicas das classes populares. Com os espaços conquistados no regime Vargas, o nacionalismo musical conseguiu aos poucos uma posição predominante no repertório de concerto do Rio de Janeiro e São Paulo. Mas esbarrava na falta de intérpretes preparados, devido à completa inexistência de uma pedagogia musical nacionalista que formasse instrumentistas, regentes e até compositores. (EGG, 2007b)

No entanto, mais tarde, nos anos trinta, o governo Vargas no que se refere às reformas promovidas no âmbito da produção e difusão de música erudita, limitou-se ao fortalecimento do canto orfeônico de cunho ideológico, tornando-se este parte das matérias obrigatórias no ensino público. As transformações bem como investimentos visando a criação de um mercado nacional efetivo de música erudita não foram feitas. As reformas promovidas pelo governo Vargas no sistema de produção e difusão de música erudita eram superficiais. O ensino de música também é colocado na berlinda padecendo do conservadorismo dos professores vitalícios, que preferiam ensinar o repertório pianístico tradicional e a contribuição que poderiam dar os professores estrangeiros – para elevar o nível técnico e fornecer a base para criar o ensino nacional, era impedida, pois o Estado Novo proibira os professores estrangeiros. Mas mesmo os professores estrangeiros que aqui residiam, não colocavam no programa de piano, seguido pelos alunos, peças de compositores brasileiros, como critica Mário de Andrade (1933) em Campanha contra o TRUST dos comerciantes de música:

A mentalidade dos nossos professores de música e compositores é de mesquinhez tão inenarrável que eles mesmos se combatem de modo feroz. No Rio de Janeiro isso inda está mais ou menos disfarçado por uma elegância tradicional e mais ou menos fingida entre patricios. Em São Paulo nem essa delicadeza exterior existe. Professores estrangeiros há que declaram positivamente não adotar músicas brasileiras.

Com vistas a identificar o repertório de piano tocado em recitais e concertos na cidade de São Paulo, não se pode deixar de ressaltar a contribuição do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, nas atividades musicais da cidade de São Paulo especialmente nos anos de 1925 e 1935. Podemos observar que, primeiramente, a grande maioria dos pianistas eram alunos do Conservatório e, logo, que a grande maioria destes estudantes de piano eram mulheres. No periódico pesquisado, inúmeras vezes são publicadas notícias da formatura de alunos, o que pode apontar para a aceitação positiva, a importância e para o interesse que a escola provoca na cidade. Em um primeiro momento, acreditamos que a preferência do público feminino pelo piano nos remete à grande valorização do instrumento já consolidada no século XIX e começo do século XX, reiterando, como parte fundamental da boa educação feminina e inicialmente como prática amadora dentro do ambiente familiar.

Em São Paulo, a elite cafeeira, estabelecida nos bairros de Higienópolis e Cerqueira César, inspirou-se nos modelos culturais e artísticos da burguesia ilustrada francesa, firmando a sua identidade sócio-cultural e política em salões nas mansões das famílias Almeida Prado, Penteado, Freitas Valle. Um exemplo desse tipo foi a Villa Kyrial, nos anos 20:

Freitas Valle fixa residência na Vila Mariana e a partir dos encontros ali promovidos exerce sua influência política – como senador – e cultural, por meio do mecenato artístico e de suas atividades como professor. Os protocolos exigidos para a frequência em seus salões iam da erudição e conhecimento da arte clássica, que garantiam a inclusão do sujeito na lista de convidados, até sua ascensão à elite, a requintes frívolos, tais como variar a língua oficial das tertúlias entre o francês e o espanhol, de acordo com a temática do encontro, conhecer bons vinhos e a boa mesa com igual apreço ao que se dedica à poesia e música erudita e, até mesmo, submeter a cor dos trajes àquela determinada na cor dos convites impressos para os saraus. (MENEZES, ATTÍÊ, 2002, p. 25)

Era hábito, portanto, na cidade de São Paulo, a existência de saraus, reuniões familiares onde não podia faltar a presença do piano, seja como instrumento solo ou como acompanhamento para árias e duetos vocais ou ainda récitas de poesias. O repertório costumeiro dos programas de saraus demonstra o forte interesse que havia pela música europeia, em especial pelas árias famosas das óperas italianas, executadas em suas versões para canto e piano ou em transcrições para piano solo bem como peças do repertório dos compositores consagrados como Chopin e Beethoven. Na pesquisa junto à Folha da Manhã, foram achados muitos eventos que eram

realizados em casas particulares dos professores do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo e anunciados nas páginas de arte do periódico, Folha da Manhã, como por exemplo “Vida Artística”.

Vida artística

AUDIÇÃO NA RESIDENCIA DA PROFESSORA VICTORIA SERVA PIMENTA

A sra. Victoria Serva Pimenta, considerada professora de piano nesta capital, apresentará, na tarde de 29 do corrente, em sua residência, á rua S. Vicente de Paulo n. 72, a sua discipula senhorita Lydia Simões.

Esse recital intimo, dedicado exclusivamente á imprensa, terá inicio ás 16 horas.

MARCELLO TUPINAMBA' NO RIO

Está marcado para o dia 7 de outubro vindouro, no Theatro Phenix, o primeiro recital de canções brasileiras de Marcello Tupinambá, que ha dias se encontra na capital da Republica, em companhia do barytono Sylvio Vieira.

O reaparecimento do querido compositor paulista está despertando interesse na sociedade carioca.

“Flãndeira”, David de Souza; “Eterna Canção”, Antonio Vianna.

Tercera parte — “L'amico Fritz”, “Son pochi fiori”, Mascagni; “Mignon”, “Non conosco il bel suol”, Ambroise Thomas; André Chenier; “Racconto di Maddalena, U. Giordano.

Numerosos bilhetes foram adquiridos, encontrando-se os restantes na portaria do Conservatorio.

✱

OS NOSSOS AMADORES DE MUSICA — O CONCERTO DA “PHILARMONIA”.

O exemplo que a Sociedade “Philharmonia” ainda hontem nos deu, demonstrando uma discretissima unidade num concerto symphonico, em cujo programma figuravam peças de indiscutível responsabilidade, veio capacitar-nos de que muito se poderá esperar das possibilidades aqui existentes, esparsas e inaproveitadas, em sua maioria, dos nossos amadores de musica.

Figura 1 - Recorte da Seção Vida Artística – Folha da Manhã

Acrescente-se que os saraus caracterizavam-se por ser uma atividade desenvolvida durante o romantismo europeu, e eram organizados regularmente ou em ocasiões especiais, exemplificando, na chegada de algum artista ou musicista proeminente, quando seriam recebidos nas casas das famílias de destaque da cidade.

Frise-se que na época do florescimento dos saraus, concomitante ao conhecimento da arte do bordado e do conhecimento da língua francesa, o estudo da música e o piano em especial eram fatores primordiais da esmerada educação feminina. A prática musical amadorística era atividade

altamente considerada, devido a vários fatores, entre eles o status de que gozava o piano nesta época, por um lado símbolo de refinamento e portador de costumes europeus, e por outro lado símbolo da qualidade da formação pessoal da mulher, a quem caberia a responsabilidade pela educação familiar. Durante os saraus, as moças poderiam demonstrar seus dotes artísticos, quer seja através do piano, do canto, ou da declamação, sendo então o momento adequado para que pudessem brilhar socialmente, posto que as atividades musicais praticadas nestes ambientes não estavam associadas ao profissionalismo, mas se constituíam em atividades amadoras que simbolizariam a boa educação da qual eram portadoras. Era um fato de relevante importância social, pois representava a oportunidade das moças conhecerem rapazes do seu meio, tendo em vista futuras núpcias (CAMARGOS, 2001).

Cumprir destacar que a atividade musical profissional não era bem aceita pela sociedade vigente, contrariamente à atividade amadorística. No caso da cidade de São Paulo anterior à fundação do Conservatório Dramático e Musical, apresentar-se num sarau era extremamente valorizado, como foi exemplificado nas atividades da Villa Kyrial, da família Freitas Valle e outras famílias de renome. Embora estimuladas a estudar música, havia uma desvalorização do trabalho, especialmente para as mulheres, pensamento ainda muito próximo da herança escravocrata, admitindo-se apenas atividades intelectuais (CAMARGOS, 2001).

Sob outro aspecto, ao fazer-se música nos saraus familiares, ratificava o poder dos patriarcas que os realizavam, solidificando ainda mais a presença do professor, o veículo indispensável que possibilitava o resultado cultural, que restringia-se a ensinar compositores sacralizados tais como Chopin, Bach, Beethoven, desvalorizando o compositor nativo (MARTINS, 1993).

Àqueles que da segunda metade do século XIX às primeiras décadas deste permaneciam no magistério, preparando gerações igualmente enraizadas, divulgavam um repertório circunstancial, transitório, sacralizado no gênero e fragilizado na Europa, propiciando à classe dominante a ilusão da cultura europeia. Os programas dos saraus ou das apresentações públicas de professores e alunos permeiam repertório importado, no qual raros são os nomes de compositores que permaneceram pela qualidade, assim como uma produção nativa e essencialmente do modismo. Frise-se, muitos dos professores que corroboraram a edificação de um ensino musical no Brasil eram originários da Europa, aqui aportando como integrantes de troupes de teatro musical, que se fixavam nas cidades na medida das tournées prolongadas pelas urbes brasileiras (MARTINS 1993).

. Constatamos que a maior parte do público que se matriculava no Conservatório, demonstrando interesse em estudar piano, eram as mulheres. O Conservatório Dramático e Musical auxiliou de forma determinante nas alterações ocorridas no que se referia à valorização social das práticas musicais, sobretudo estimulando as alunas a exercer atividades na área musical profissionalmente.

É evidente que o Conservatório não se destina à formação de elites musicais refinadíssimas, porém à popularização da música. Compreendeis certamente o que significam estes enxames sonoros de diplomados que o Conservatório solta anualmente sobre o corpo do nosso Estado...Não me orgulha ter saído das salas conservatorianas um Francisco Mignone, por exemplo...O que me orgulha sois vós, senhores diplomandos, é o exame. O que me orgulha é a professorinha anônima do Bexiga ou da Moóca, a mulher de Taquaritinga ou Sorocaba, que ensina seu Beethoven ou, dormidos os filhos, inda soletra aos ouvidos da rua algum noturno de Chopin (ANDRADE, 1935).

Figura 2 Casa Di Franco, 1926 - Sarau.

Quanto à opção pelo piano como elemento de análise para este estudo deu-se em virtude de sua marcada presença na sociedade de São Paulo nas primeiras décadas do século XX, da rede de

significações a ele associadas e do fato de que a grande maioria dos alunos que buscavam o ensino escolhia o piano como instrumento para a aprendizagem da música. Decidiu-se então utilizar o repertório musical executado em concertos públicos de pianistas como base dos estudos dada sua importância como veículo de ideias estéticas, uma vez que os concertos revelam o gosto das diversas épocas estudadas.

Após a escolha do repertório de piano como fonte de dados, procedeu-se à coleta das obras pianísticas executadas pelos diversos pianistas quer brasileiros ou estrangeiros em recitais públicos nos anos de 1925 1935, 1945, 1955, e 1965.

Tendo-se em conta que existia uma visão da música já instituída socialmente, deve-se ressaltar a atuação dos intermediários culturais (Vovelle, 1991) que exerceram um papel preponderante na cidade de São Paulo e foram responsáveis pela instituição de uma nova visão, tanto da atuação profissional do músico, dos compositores principalmente, como do repertório executado.

Para Vovelle (1991), intermediário cultural é um indivíduo que estabelece uma mediação entre o produtor e o consumidor de bens culturais ,um especialista que ocupa uma posição excepcional e privilegiada mas dúbia também, na medida que pode ser visto tanto como defensor das ideologias dominantes, como dos que a elas se opõem, podendo exercer a função de interligação de públicos distintos.

Caracterizam-se como intermediários culturais os professores e pianistas Antônio Leal de Sá Pereira (1888-1966) e Mário de Andrade (1893-1945) desenvolvedores de um trabalho inestimável na cidade de São Paulo, especialmente por trazerem inovadores valores culturais, no sentido de uma remodelação do repertório musical adotado na cidade, antes preso a um repertório sacralizado, introduzindo estudos teóricos que auxiliariam na técnica e interpretação pianística bem como no fortalecimento da vida artística, intensificando as apresentações de músicos, em concertos e recitais.

Acrescente-se que, ambos se preocupavam com a criação de uma perspectiva de profissionalização junto aos estudantes de música, pois como já mencionado, as práticas musicais estavam totalmente ligadas ao amadorismo.

Na capital paulista, Sá Pereira entrou em contato com os principais nomes do modernismo brasileiro, em especial, Mário de Andrade, com quem manteria uma amizade duradoura. Com o intelectual paulista, Sá Pereira manteria uma correspondência que revelaria as inquietações e

opiniões acerca de muitos dos problemas da música brasileira, além de toda a admiração e o respeito que existiu entre esses dois grandes pensadores da música no Brasil.

A forte ligação com Mário de Andrade e a importância deste relacionamento na concepção do ideário estético de Sá Pereira podem ser confirmadas em um artigo de 1943, onde o músico baiano homenageia o amigo.

De ideias que nem pólen aos quatro ventos, Mário de Andrade fecundou o pensamento de toda uma geração. [...] De mim para mim, confesso que foi Mário de Andrade, no nosso país, o escritor de quem mais ensinamentos recebi, e cujas ideias mais me preocupam [...] pois sempre me empolga com alguma ideia nova e excitante. [...] mas da ação que teve e continua tendo sobre os músicos, compositores ou executantes que sejam, desta sou testemunha há muitos anos, e se algum dentre eles me disser que dele nada recebeu na sua formação, só poderei me apiedar do infeliz, porque seus olhos, cegos, não viram a grande luz. (SÁ PEREIRA, 1943, p. 21-22)

II. 2. UMA GEOGRAFIA DA MÚSICA ERUDITA NA CIDADE DE SÃO PAULO

A julgar pelas informações obtidas nos jornais da época, a prática pública da música para piano na cidade de São Paulo podia ser feita em alguns lugares específicos: no Conservatório Dramático e Musical, nas salas de concerto, nos teatros da cidade, além dos saraus organizados em casas particulares.

Na verdade, há lugares que permanecem por décadas como espaços onde o piano era executado, como é o caso do Teatro Municipal, outros têm fases de apogeu até chegar ao declínio e simplesmente desaparecer em decorrência de variadas razões. É o que se demonstra pela análise da tabela de nº 1.

Tabela 1: Lugar – Ano a Ano

ONDE TOCA	1925	1935	1945	1955	1965	Total
A HEBRAICA	0	0	0	0	7	7
ACM RUA SANTA ISABEL Nº 3	5	0	0	0	0	5
AUDITORIO DA FOLHA DE SÃO PAULO	0	0	0	0	5	5
AUDITORIO DA SEDE SOCIAL DA UNIÃO CULTURAL BRASIL ESTADOS UNIDOS	0	0	0	0	6	6
AUDITÓRIO DO MUSEU DE ARTE	0	0	0	7	0	7
AUDITÓRIO-CAETANO DE CAMPOS	0	0	10	11	0	21
ESCOLA LIVRE DE MUSICA -RUA SERGIPENº 271	0	0	0	12	0	12
GALERIA DE ARTES BARÃO DE ITAPETININGA Nº273	0	0	3	0	0	3
GRANDE AUDITORIO DO TEATRO DE CULTURA ARTISTICA	0	0	0	2	0	2
SALA DE ARTE DE SÃO PAULO RUA LIBERO BADARÓ Nº 30	0	4	0	0	0	4
SALA SCHWARTZMANN – AV IPIRANGA 1267	0	0	0	67	0	67
SALÃO DA CURIA METROPOLITANA	0	1	0	0	0	1
SALÃO DA SOCIEDADE ESCANDINAVA RUA NESTOR PESTANA Nº 21	0	17	0	0	0	17
SALÃO DO CONSERVATÓRIO	59	26	0	0	0	85
SALÃO DO TROCADERO	0	0	10	0	0	10
TEATRO MUNICIPAL	30	47	61	1	30	169
TEATRO SÃO PAULO	0	0	0	18	0	18
TODOS	94	95	84	118	48	439

Nas primeiras décadas do século XX, os espaços culturais estavam todos localizados no centro da cidade e somente o Teatro Municipal oferecia recitais com certa estabilidade. Há referências de recitais realizados na sede da Associação Cristã dos Moços, situada à Rua Santa Isabel nº 3, cuja fundação ocorreu no ano de 1902. Alguns espaços, tal como o Teatro São Paulo, desapareceram, demolidos diante da expansão da cidade de São Paulo. Este teatro, inaugurado em 1911 no Largo São Paulo, atual Praça Almeida Júnior, funcionava mais como cinema do que como teatro propriamente, voltando a ser esporadicamente só teatro nas últimas décadas de sua utilização

Figura 3— Localização aproximada dos espaços culturais na cidade de São Paulo (1925-1965), sobre mapa de 1924

Figura 4- Cine-Teatro São Paulo (anos 20) na Liberdade

Na verdade, excluindo o repertório dos saraus que são difíceis de cobrir por meio dos jornais, fica claro que nos anos 20, os recitais para piano estão basicamente restritos ao Teatro Municipal e ao Conservatório Dramático e Musical, duas instituições criadas no curso do processo de modernização pelo qual passou a cidade na Primeira República.

O Conservatório Dramático e Musical foi fundado em 15 de fevereiro de 1906, por Pedro Augusto Gomes Cardim e João Gomes Araújo. Inicialmente, localizava-se em uma casa alugada, a antiga casa da Marquesa de Santos, situada à Rua Brigadeiro Tobias esquina com a Rua Santa Efigênia, e em 1909 mudou-se definitivamente para a Avenida São João, onde já havia o Salão Steinway, tradicional sala de concertos (AZEVEDO, 2006). Eram oferecidos cursos de bacharelado em Música em canto, composição, regência e instrumento, e um curso de três anos de Arte Dramática.

Posteriormente à fundação do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, observou-se a continuidade das atividades de promoção de concertos públicos em teatros e salas de concerto, bem como de reuniões musicais em clubes ou residências particulares. Muitas destas atividades, no entanto, passam a ser promovidas pela própria escola, que, ao lado das atividades

pedagógicas próprias do ensino de música, toma para si a tarefa da realização de concertos, proporcionando a vinda à cidade de artistas de renome nacional e internacional.

O Teatro Municipal foi construído diante da necessidade de uma cidade que prosperava com a indústria e o café, que perdera o Teatro São José em um incêndio ocorrido em 1898. O arquiteto Ramos de Azevedo e os italianos Cláudio Rossi e Domiziano Rossi iniciaram a construção em 1903 e, em 12 de Setembro de 1911, o Teatro Municipal foi inaugurado (BRUNO, 1991)

No ano de 1935 tanto o Salão do Conservatório Dramático e Musical como o Teatro Municipal continuam como espaços importantes de recitais e concertos de piano, surgindo outros locais, como a Sala de Arte de São Paulo, situada à Rua Libero Badaró nº 30, 6º andar, sala nº 8; o Salão da Sociedade Escandinava, situada à Rua Nestor Pestana nº 21 e o Salão da Cúria Metropolitana, situado à Rua Santa Tereza nº 17, todos no centro da cidade.

Se hoje é difícil explicar para as pessoas como era diferente a região das Praças da Sé e Clóvis Beviláqua, imagina então tentar explicar como eram os prédios que existiam por ali, especialmente nas Ruas Irmã Simpliciana e Santa Tereza. Nessas ruas e algumas vizinhas, havia construções de todos os tipos e gostos que faziam do centro uma área condensada e de rica arquitetura. Eram prédios como o Palacete Santa Helena, o Edifício Mendes Caldeira e, menos conhecido, o prédio da Cúria Metropolitana de São Paulo. Inaugurado com muita pompa em 22 de abril de 1920, o então novíssimo prédio da Cúria Metropolitana de São Paulo foi projetado e construído pelo arquiteto Abelardo Soares Caiuby. O empreendimento vinha suprir a necessidade de expansão da Cúria, que já existia na mesma rua e que cujas instalações mostravam-se já insuficientes para atender o público e o expediente cotidiano. Concluído nos primeiros dias do mês de abril daquele ano, o prédio da cúria estava localizado no então número 17 da Rua Santa Tereza. O imóvel apresentava dois pavimentos, além de um sótão. Na entrada havia dois pórticos, sendo que um era de uso exclusivo do arcebispo metropolitano e o outro para a população e funcionários da cúria em geral. Ao entrar no prédio as pessoas se deparavam com um hall magnífico e uma decoração de muito bom gosto...No térreo funcionavam as principais atividades administrativas do prédio, como a contabilidade, arquivo histórico e eclesiástico, gabinete do procurador e demais escritórios. Havia também neste piso um salão chamado de “sala das associações” que comportavam cerca de 1000 pessoas (NASCIMENTO, 2014)

Figura 5- Cúria Metropolitana situada à Rua Santa Tereza

Nos anos de 1945, muitos pianistas se apresentaram em recitais no auditório do Instituto de Educação Caetano de Campos, entretanto não consta nenhuma referência a ele nos anos de 1955 e 1965. Este teatro foi inaugurado em abril de 1941, na época do então governador do Estado de São Paulo, Adhemar de Barros. Na verdade, ele foi antecedido por um pequeno anfiteatro inaugurado juntamente com o Instituto de Educação Caetano de Campos em 1894, na Praça da República, que em 1939 foi demolido e substituído pelo o que aparece na pesquisa.

Neste mesmo ano de 1945, encontramos recitais na Galeria de Artes Itapetininga situada à Rua Barão de Itapetininga nº 273, e no Salão do Trocadero conhecido como Palácio do Trocadero, de arquitetura neoclássica, situado à Rua Conselheiro Crispiniano com a Praça Ramos de Azevedo. Este edifício, inaugurado em 29 de julho de 1934 teve uma trajetória interessante e diversificada. Inicialmente foi propriedade do São Paulo Futebol Clube, no ano de 1935 e posteriormente do Centro do Professorado Paulista em 1936. Utilizado pela Câmara Municipal até ser fechada pelo Estado Novo em 1937, foi demolido em 1957.

Em 1955 surgem novos locais na cidade de São Paulo tais como o MASP, Museu de Arte de São Paulo que foi idealizado por Assis Chateaubriand, empresário e jornalista, e Pietro Maria Bardi, jornalista e crítico de arte italiano. Inaugurado em 2 de outubro de 1947, foi instalado a princípio em uma sala de mil metros quadrados no segundo andar do Edifício Guilherme Guinle,

na Rua Sete de Abril nº 230, centro de São Paulo, sede dos Diários Associados. Concebido como centro difusor de conhecimento e cultura, além da pinacoteca contava com uma sala de exposição sobre a história da arte, duas salas para exposições temporárias e um auditório com cem lugares.

A Sala Schwartzmann, situada à Av. Ipiranga nº 1267 foi um lugar prestigiado pela cidade de São Paulo, pois na pesquisa do ano de 1955 há muitas referências de pianistas que se apresentaram em suas dependências em detrimento de outros espaços, mas curiosamente, não há mais nenhuma citação de sua utilização no ano de 1965.

Um pouco mais distante do centro surge um novo espaço situado à Rua Sergipe nº 271, chamado Escola Livre de Música (Grêmio Béla Bartók), onde se apresentam ainda em 1955 vários pianistas e no mesmo ano, segundo a pesquisa realizada no periódico, o Teatro Cultura Artística, pertencente à Sociedade de Cultura Artística. Fundada em 1912 por um grupo da elite paulistana composto de poetas, artistas e advogados, esta Sociedade realizava inúmeros recitais e concertos. Cumpre ressaltar que o referido teatro, situado à Rua Nestor Pestana, teve sua inauguração realizada em duas noites, nos dias 8 e 9 de março de 1950, a cargo de Heitor Villa-Lobos e Camargo Guarnieri, que se revezaram na regência da Sinfônica de São Paulo, ocasião em que apresentaram suas obras (WERNET, 2009, p. 102)

Um pouco mais da metade dos recitais de 1955 foram realizados na Sala Schwartzmann, que curiosamente desaparece nos anos subsequentes. Um fenômeno parecido se deu com o Salão do Conservatório que, nos anos 1925 e 1935, realizava um número considerável de recitais, o que deixa de acontecer nas décadas seguintes. Embora não tenhamos acompanhado os dados posteriores a 1965, fica evidente a instabilidade desses lugares dedicados ao piano e, muito provavelmente, à música erudita.

Do final do século XIX até os anos 30, foi enorme, por exemplo, o número de teatros construídos ou adaptados que surgiram em São Paulo. Onde, até 1900, havia dois edifícios dedicados às artes cênicas, sucederam-se dezenas de prédios, sobretudo quando o cinema veio participar dos espetáculos oferecidos ao público sempre ávido por distração (Azevedo, s/d, p. 522-83). Prova disso foi o interesse despertado pela “praça” de São Paulo em grandes empresários do Rio de Janeiro do setor de diversões que investiram na cidade, abrindo e mantendo diversos estabelecimentos. O mais importante dentre eles foi Paschoal Segreto, conhecido como “Ministro das Diversões” e que, entre 1901 e 1920 (ano de sua morte), arrendou diversas casas de diversão em São Paulo, apresentando, sobretudo, mas não só, o chamado teatro ligeiro (AZEVEDO, 2006, p. 218-9)

Em alguns casos observados, fica evidente que os espaços não eram dedicados somente à música para piano. De fato, o caso da Galeria de Artes Itapetininga é exemplar. Em 20 de Dezembro de 1945, ela oferecia o recital para piano de Isolda Bassi, uma exposição de quadros do artista “Barros, o mulato”, e uma exposição de arte decorativa incaica³

Em 20 de março de 1955 foi lançada a pedra fundamental da construção da sede da Sociedade Hebraica de São Paulo, um clube “A Hebraica”, voltado às famílias judaicas de São Paulo. Inaugurado em 22 de dezembro de 1957 na Rua Hungria nº 1000, Pinheiros, o espaço tinha, além das dependências usuais de um clube, o Teatro Arthur Rubinstein e o Teatro Anne Frank. Há citações de recitais e concertos realizados nos seus teatros no ano de 1965 no periódico pesquisado.⁴

Criada em 1938, a União Cultural Brasil Estados Unidos, localizada à Rua Mário Amaral nº 209, Paraíso, sendo uma fundação sem fins lucrativos, objetivava aproximar as culturas dos dois países, preocupando-se em promover eventos culturais. No ano de 1965 encontramos citações de vários recitais realizados em seu auditório bem como no Auditório da Folha de São Paulo, localizado à Alameda Barão de Limeira nº 425, Santa Cecília.

³ Folha da Manhã, Seção de Artes, página 8

⁴ Associação Brasileira “A *HEBRAICA*” de São Paulo

II. 3. O REPERTÓRIO DOS RECITAIS

Analisemos, portanto, os dados obtidos. Os dados compilados no **gráfico de nº 1** e na **tabela de nº2** descrevem o lugar conferido às obras de compositores brasileiros, marcadamente em cinco momentos principais.

Acreditamos que em um primeiro momento, no ano de 1925, tal valorização do repertório brasileiro possa ser creditada a uma influência do clima modernista brasileiro e das ideias estéticas de Mário de Andrade, relativas à importância da execução de autores brasileiros e da cristalização de uma escola de composição nacional.

O segundo momento, no ano de 1935, a porcentagem de obras nacionais caem aproximadamente pela metade da década anterior, uma oscilação pontual que não se verifica nas décadas seguintes.

Em 1945 volta a subir atingindo o patamar de 21%, o momento coincide com a atuação de Villa-Lobos no governo de Getúlio Vargas, que propõe também uma valorização da música brasileira, mantendo-se o mesmo índice de 21% em 1955 e subindo um pouco, atingindo 23% em 1965, período da ditadura militar. O que há de mais importante a ressaltar nesses dados é que o repertório cultivado é primordialmente estrangeiro, com uma forte estabilidade na porcentagem ocupada pela composição nacional.

Tabela 2 - Compositores Brasileiros

	<i>1925</i>	<i>1935</i>	<i>1945</i>	<i>1955</i>	<i>1965</i>	<i>Total</i>
Desconhecidos	0	0	2	0	0	2
Estrangeiros	73	84	64	93	37	351
Brasileiros	21	11	18	24	11	85
Todos Grupos	94	95	84	117	48	438
% Compositores Brasileiros	22%	12%	21%	21%	23%	19%

Gráfico 1. Número de Compositores nos Programas Analisados

Em 1925, o primeiro ano analisado, observamos (Quadro nº1) que o compositor mais executado foi Chopin (1810-1849), ícone máximo da escola romântica europeia, seguido por Liszt e por Heitor Villa-Lobos. Se, por um lado, o dueto Chopin e Liszt sugere um repertório extremamente conservador para a época, por outro lado a presença de Villa-Lobos, um compositor brasileiro jovem, indicaria certo grau de inovação. Outro compositor brasileiro que aparece nas listas é Henrique Oswald. Além desses, nota-se a única compositora brasileira citada no ano de 1925: Dinorá de Carvalho.

Em 1935 a escolha de repertório tradicional permanece, e o compositor mais tocado é Bach seguido por Chopin aparecendo um novo compositor brasileiro em sexto lugar: Camargo Guarnieri. Percebe-se então a importância do trabalho de modernização do repertório musical, desenvolvido por Mario de Andrade. Os concertos promovidos pelo Conservatório eram importantes então para a formação do público, e o repertório ali executado se torna um elemento disseminador de critérios estéticos, proporcionando a cristalização de um determinado gosto para o público que frequenta a sala de concertos da escola. A única compositora brasileira citada neste ano é Clorinda Rosato, que era figura muito próxima de Mário de Andrade, havendo cartas suas endereçadas ao mesmo no acervo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.

Quadro 1: Compositores apresentados nos recitais por ano

1925	1935	1945	1955	1965
CHOPIN 14	BACH 8	BEETHOVEN 12	BACH 13	MOZART 4
LISZT 6	CHOPIN 8	BACH 6	BEETHOVEN 9	VILLA-LOBOS 4
VILLA-LOBOS 6	BEETHOVEN 5	CAMARGO GUARNIERI 6	CHOPIN 8	BACH 3
BEETHOVEN 5	DEBUSSY 5	MOZART 5	MOZART 8	AARON COPLAND 2
SCHUMANN 5	LISZT 5	CHOPIN 4	DEBUSSY 7	BEETHOVEN 2
DEBUSSY 3	SAINT SAENS 5	DESCONHECIDO 3	CAMARGO GUARNIERI 6	CHOPIN 2
HENRIQUE OSWALD 3	CAMARGO GUARNIERI 3	FRANCISCO MIGNONE 3	LISZT 6	HAYDN 2
MENDELSSOHN 3	SCARLATTI 3	LISZT 3	BRAHMS 5	RAVEL 2
BACH 2	BRAHMS 2	VILLA-LOBOS 3	VILLA-LOBOS 5	SCHUBERT 2
DE FALLA 2	DE FALLA 2	DEBUSSY 2	FRANCISCO MIGNONE 3	SCHUMANN 2
FRANCISCO CASABONA 2	FRUCTUOSO VIANNA 2	ERNANI BRAGA 2	SCHUBERT 3	BRAHMS 1
GRANADOS 2	KREISLER 2	FAURE 2	BARROSO NETTO 2	BRANCA BILHAR 1
MOSKOWSKY 2	MENDELSSOHN 2	SCARLATTI 2	CARLOS GOMES 2	BRASÍLIO ITIBERÊ 1
MOZART 2	MOZART 2	WEBER 2	GERSHWIN 2	CAMARGO GUARNIERI 1
PADEREWSKY 2	RACHMANINOFF 2	AARON COPLAND 1	KABALEWSKY 2	CLAUDIO SANTORO 1
RACHMANINOFF 2	SCHUBERT 2	ALBERTO GINASTERA 1	LORENZO FERNANDEZ 2	CORELLI 1
RAMEAU - GODOWSKY 2	SCHUMANN 2	ALEXANDRE LEVY 1	PROKOFIEV 2	DEBUSSY 1
SCHUBERT 2	SCRIABIN 2	BARBER 1	SCHUMANN 2	EUNICE KATUNDA 1
DESCONHECIDO 1	ALBENIZ 1	BORODINI 1	ALBERTO NEPOMUCENO ALEXANDRE LEVY 1	GERSHWIN 1
ALEXANDRE LEVY 1	ALESSANDRO LONGO 1	BUSONI 1	BIZET 1	HAENDEL 1
ALBERTO NEPOMUCENO 1	BÉLA BARTOK 1	CHAVEZ 1	BOSKOFF 1	KABALEWSKY 1
ALFREDO BELARDI 1	BORTKIEVZWICZ 1	DE FALLA 1	BUSONI 1	LISZT 1
BACH-BUSONI 1	BOSKOFF 1	FRANCISCO CASABONA 1	CESAR FRANK 1	LORENZO FERNANDEZ 1
BUSONI 1	BUSONI-CHOPIN 1	GABRIEL BALDI 1	DE FALLA 1	MANUEL INFANTE 1
CHOPIN-GODOWSKY 1	CARLOS MESQUITA 1	HENRIQUE OSWALD 1	DELIBES 1	PROKOFIEV 1
CHOPIN-LISZT 1	CESAR FRANK 1	HALFFTER 1	DOHNANYI 1	PURCELL 1
COUPERIN 1	CLORINDA ROSATO 1	HARRIS 1	FEDERICO MOMPOU 1	RACHMANINOFF 1
DANDRIEU 1	CORELLI 1	HAYDN 1	FRONTINI 1	SCARLATTI 1
DINORA DE CARVALHO 1	FRANCISCO CASABONA 1	HONEGGER 1	GRIEG 1	SCRIABIN 1
ERNANI BRAGA 1	FRANCISCO MIGNONE 1	JEANNE BEHREND 1	HENRIQUE OSWALD 1	SOUZA LIMA 1
FERREIRA PENA 1	GODOWSKY 1	LIA CIMAGLIA ESPINOSA 1	HAENDEL 1	STAMITZ 1
FRANCESCO QUARANTA 1	GOTTSCHALK 1	LORENZO FERNA NDEZ 1	HUGUE 1	STRAVINSKY 1
GOTTSCHALK 1	GRIEG 1	MANUELINFANT E 1	MACDOWELL 1	VIVALDI 1
HAENDEL 1	HENRIQUE OSWALD 1	MENDELSSOHN 1		

...continuação

1925		1935		1945		1955		1965
JOAO SEPPE	1	HAENDEL	1	MOSSOLOW	1	FRANCISCO MANUEL DA SILVA	1	
MACDOWELL	1	HELLER	1	PALMER	1	MARTUCCI	1	
MUSSORGSKY	1	LULLY	1	ROLDAN	1	MENDELSSOHN	1	
MARCELLO TUPYNAMBA	1	MACDOWELL	1	SCHUBERT	1	MUSSORGSKY	1	
OLE OLSEN	1	MUSSORGSKY	1	SCHUMANN	1	PADEREWSKY	1	
PH. EM. BACH	1	PAGANINI	1	SHOSTAKOVICH	1	POULENC	1	
RAMEAU	1	POULENC	1	TCHAIKOVSKY	1	RAVEL	1	
SCARLATTI	1	PULMGREN	1	VIVALDI	1	RUBINSTEIN	1	
SCRIABIN	1	R. BATON	1	WAGNER	1	SAMUEL BARBER	1	
TCHAIKOVSKY	1	RAMEAU	1			SATIE	1	
TH. SZANTO	1	RUBINSTEIN	1			SCARLATTI	1	
WAGNER	1	RUYAWLAK	1			SCRIABIN	1	
WIENIAWSKY	1	STRAVINSKY	1			SGAMBATI	1	
		TAUSIC	1			VON SYDOW	1	
		VILLA-LOBOS	1			WEBER	1	
		W. F. BACH	1					
		WIENIAWSKY	1					
TOTAL	94		95		84		118	48

No ano de 1945, os compositores mais tocados são Beethoven (Ciclo das Sonatas) Bach e Camargo Guarnieri aparecendo em terceiro lugar, ficando evidenciado o prestígio que começa a ter este compositor brasileiro. Cumpre ressaltar a presença de uma compositora americana Jeanne Behrend e a compositora argentina Lia Cimaglia-Espinosa.

No ano de 1955 mais uma vez a trilogia Bach-Beethoven e Chopin, e Camargo Guarnieri em sexto lugar e nenhuma compositora, quer brasileira quer estrangeira!

No ano de 1965 em primeiro lugar Mozart seguido de Villa-Lobos, aparecendo duas compositoras brasileiras: Branca Bilhar citada juntamente com Brasilio Itiberê, Camargo Guarnieri, Cláudio Santoro e Eunice Katunda.

Ao pesquisar o repertório executado, observamos que houve uma repetição pontual de compositores e de obras do repertório pianístico. Pode-se justificar tal escolha pelo acesso ao mercado de edições musicais e sua disponibilidade bem como pelo fato dos instrumentistas serem preparados para executar música do repertório tradicional europeu e não de repertório de vanguarda incluindo peças musicais dos compositores brasileiros.

Na análise do repertório evidencia-se a preferência pelas obras do primeiro romantismo europeu, e o século XIX se pautou pelo notável florescimento da literatura pianística. Acrescente-se que foram escritas muitas obras para piano, que em sua maior parte, eram peças curtas, livres, de caráter improvisado, nomeadas com títulos evocativos, como fantasia ou prelúdio. Em muitas ocasiões, essas peças eram reunidas em séries sob um título comum como *Álbum para a Juventude*, *Cenas Infantis*, de Schumann ou como coleções de danças, como as *Valsas*, *Mazurcas e Polonaises* de Chopin. Até o estudo, originalmente composto como peça didática, passou a ser considerado música de concerto e recitais. E no final do século XIX, o piano, graças às suas importantes inovações técnicas, passou a ser o instrumento musical por excelência. Justifica-se então a escolha e o interesse por este repertório.

Por outra parte, o repertório executado pelos artistas é significativo no sentido de demonstrar a qualidade da recepção que se poderia esperar do público paulista. O compositor Debussy é citado em todas as listas de todos os anos e referencia a hipótese da cultura musical que desfrutava a cidade, possibilitando a apreciação deste tipo de repertório.

Talvez a explicação seja a escolha de Debussy como uma espécie de meio termo estético com a inclusão nos concertos deste compositor contemporâneo tendo em vista a possibilidade de reconhecimento pelo público presente nos recitais, devido ao fato de ser um compositor francês, uma vez que a cultura francesa sempre se manteve como sinônimo de bom gosto na sociedade e por ser herdeiro direto da tradição romântica. Deve-se salientar que as informações encontradas nos programas, trazem dados que provavelmente poderiam ajudar na aceitação pelo público de um repertório diferente do habitual e esteticamente mais complexo.

Analisando-se o repertório escolhido para os recitais pelos pianistas, este revela não só a preocupação do artista em ser bem aceito pelo público, mas também o pensamento estético da época, um diálogo entre todas as práticas musicais de um determinado contexto social, no caso em tela, da cidade de São Paulo, no período pesquisado.

Ressalte-se que a grande maioria dos compositores tocados nos recitais eram exímios pianistas, e ao compor, tinham em mente as dificuldades intrínsecas do instrumento, o que auxiliaria os pianistas executantes de suas obras. Diferentemente, as peças do repertório

para piano de Villa-Lobos, são de difícil execução, talvez pelo fato do mesmo ter sido violoncelista e não pianista.

Houve uma certa frequência na escolha do repertório dos recitais no que se refere às peças para piano dos seguintes compositores brasileiros :

A Lenda do Caboclo, A Dança do Índio Branco, Polichinelo (A prole do bebê nº 1), Prelúdio e Ária das Bacchianas Brasileiras, Impressões Seresteiras (Villa –Lobos);

Il Neige (Henrique Oswald);

Dança Brasileira, Dança Negra, Toada (Camargo Guarnieri)

Lenda Sertaneja (Francisco Mignone).

Tabela 3 - Gênero versus Nacionalidade

<i>Nacionalidade</i>	<i>Feminino</i>	<i>(%)</i>	<i>Masculino</i>	<i>(%)</i>	<i>Indefinido</i>	<i>Ambos</i>	<i>Todos</i>
Desconhecidos	2	-	0	-	0	0	2
Estrangeiros	238	80%	89	79%	17	7	351
Brasileiros	56	19%	23	21%	4	2	85
Todos	296	100%	112	100%	21	9	438

Cruzando os dados que denotam gênero e nacionalidade da música, **construímos a Tabela de nº 3**, que exemplifica as relações existentes entre quem é que toca mais os compositores estrangeiros e brasileiros, se pianistas do sexo feminino ou masculino. Pela análise dos dados obtidos no periódico, demonstrou-se haver muito mais pianistas do sexo feminino se apresentando. Mas havendo um equilíbrio no tocante à porcentagem da escolha do repertório, uma independência de gosto em relação ao gênero do pianista.

Tabela 4: Lugar versus Nacionalidade

<i>ONDE TOCA</i>	<i>ESTRAN- GEIRO</i>	<i>BRASI- LEIRO</i>	<i>(%)</i>	<i>DESCO- NHECIDO</i>	<i>TOTAL</i>
GALERIA DE ARTES BARÃO DE ITAPETININGA Nº273	1	0	0%	2	3
GRANDE AUDITORIO DO TEATRO DE CULTURA ARTISTICA	2	0	0%	0	2
SALÃO DA CURIA METROPOLITANA	1	0	0%	0	1
SALÃO DO TROCADERO	10	0	0%	0	10
SALÃO DA SOCIEDADE ESCANDINAVA	16	1	6%	0	17
ESCOLA LIVRE DE MUSICA -RUA SERGIPE N. 271	11	1	8%	0	12
A HEBRAICA	6	1	14%	0	7
AUDITÓRIO-CAETANO DE CAMPOS	18	3	14%	0	21
SALÃO DO CONSERVATÓRIO	69	16	19%	0	85
SALA SCHWARTZMANN – AV IPIRANGA 1267	53	13	20%	0	66
ACM	4	1	20%	0	5
TEATRO MUNICIPAL	134	35	21%	0	169
SALA DE ARTE DE SÃO PAULO	3	1	25%	0	4
TEATRO SÃO PAULO	13	5	28%	0	18
AUDITORIO DA SEDE SOCIAL DA UNIÃO CULTURAL BRASIL ESTADOS UNIDOS	4	2	33%	0	6
AUDITORIO DA FOLHA DE SÃO PAULO	3	2	40%	0	5
AUDITÓRIO DO MUSEU DE ARTE	3	4	57%	0	7
TODOS	351	85	19%	2	438

O mesmo não se dá quando analisamos os repertórios em relação aos lugares dos recitais (**tabela de nº4**). Enquanto que em alguns desses lugares, como a Galeria de Artes Barão de Itapetininga ou o Salão da Sociedade Escandinava, a presença da música nacional é diminuta, no Auditório da Folha de São Paulo e no do Museu de Arte, veremos uma distribuição mais equilibrada entre nacional e internacional. Além disso, em nenhum dos locais foram tocados mais compositores brasileiros do que estrangeiros, o que corrobora a

tese de uma forte inércia do repertório. Cabe lembrar que muitas vezes os intérpretes buscam identificar as obras dominantes no gosto do público com o objetivo de reafirmá-las em suas atuações, buscando garantias de reconhecimento e configurando a reprodução do gosto dominante em detrimento da renovação estética. Assim, repetem-se Chopin, Bach, Beethoven até mesmo nos dias atuais.

Tabela 5 - Lugar versus Gênero

<i>ONDE TOCA</i>	<i>Femi- nino</i>	<i>%</i>	<i>Mascu- lino</i>	<i>Indefi- nido</i>	<i>Ambos</i>	<i>TOTAL</i>
A HEBRAICA	7	100%	0	0	0	7
AUDITORIO DA FOLHA DE SÃO PAULO	5	100%	0	0	0	5
AUDITORIO DA SEDE SOCIAL DA UNIÃO CULTURAL BRASIL ESTADOS UNIDOS	6	100%	0	0	0	6
GALERIA DE ARTES BARÃO DE ITAPETININGA Nº273	3	100%	0	0	0	3
SALA DE ARTE DE SÃO PAULO	4	100%	0	0	0	4
SALÃO DA SOCIEDADE ESCANDINAVA	17	100%	0	0	0	17
SALÃO DO TROCADERO	10	100%	0	0	0	10
SALÃO DO CONSERVATÓRIO	79	93%	4	0	2	85
AUDITÓRIO DO MUSEU DE ARTE	6	86%	1	0	0	7
ESCOLA LIVRE DE MUSICA -RUA SERGIPE N. 271	7	58%	0	0	5	12
TEATRO MUNICIPAL	95	56%	74	0	0	169
TEATRO SÃO PAULO	10	56%	7	0	1	18
SALA SCHWARTZMANN – AV IPIRANGA 1267	36	54%	18	12	1	67
AUDITÓRIO-CAETANO DE CAMPOS	11	52%	0	10	0	21
GRANDE AUDITORIO DO TEATRO DE CULTURA ARTISTICA	1	50%	1	0	0	2
ACM	0	0%	5	0	0	5
SALÃO DA CURIA METROPOLITANA	0	0%	1	0	0	1
TODOS	297	68%	111	22	9	439

Quanto à análise do lugar versus gênero, analisado na **tabela de nº 5**, predomina a apresentação de pianistas do sexo feminino nos diversos locais elencados, havendo um equilíbrio no tocante ao Teatro Municipal, Sala Schwartzmann, Escola Livre de Música, Teatro São Paulo, Auditório Caetano de Campos e Grande Auditório do Teatro de Cultura Artística.

Tabela 6 - Gênero – Ano a Ano

GENERO	1925	1935	1945	1955	1965	TOTAL
FEMININO	74	57	65	62	39	297
MASCULINO	19	37	19	27	9	111
INDEFINIDO	0	0	0	22	0	22
AMBOS	1	1	0	7	0	9
TOTAL	94	95	84	118	48	439

Gráfico 2 - Pianistas por gênero

Fica evidenciado e comprovado, a partir da leitura da tabela de nº 6 e do gráfico de nº 2, um grande predomínio do sexo feminino entre os pianistas nas apresentações nos diversos espaços da cidade de São Paulo. Enquanto que em muitas salas, as mulheres são maioria, como é o caso da Hebraica (100%), do Salão do Trocadero (100%), ou, do Auditório do Museu de Arte (86%), em outras, a questão de gênero é razoavelmente equilibrada. Este é o caso do Teatro Municipal (56%), do Cultura Artística (50%) ou do

Teatro São Paulo(56%). Somente em dois casos, a ACM e o Salão da Cúria Metropolitana, os homens são maioria. Grosso modo, essa predominância feminina se mantém em cinco décadas nunca estando abaixo da casa dos 50%.

No início do século, a situação feminina na sociedade vigente era mais restritiva em seus direitos, e o tocar piano fazia parte da boa educação. Isso talvez justifique o fato de não encontrarmos as pianistas que aparecem nos levantamentos das primeiras décadas tocando profissionalmente nos anos subsequentes. No caso das pianistas dos anos 1955 e 1965, algumas continuaram tocando profissionalmente. Este foi o caso das musicistas Anna Stella Schic, Clara Sverner, Sônia Muniz, Eunice Katunda, e Eny da Rocha.

Consequentemente, a visão desta sociedade frente à prática musical profissional feminina se converteu em aceitação, valorização e também desejo, existindo por parte das famílias dos alunos a intenção de que estes possam alcançar sua profissionalização também como artistas, apresentando-se em recitais e concertos, criando-se um círculo virtuoso, pois havendo mais alunos interessados no ensino de piano ao assistir as apresentações, haverá maior interesse por parte das pianistas em conciliar a carreira de concertista e a função de professoras de piano.

III–PIANISTAS E COMPOSITORES NA CIDADE DE SÃO PAULO (1925-1965)

Neste capítulo, apresentamos as trajetórias dos compositores brasileiros tocados pelos pianistas na cidade de São Paulo no período analisado no capítulo II. Primeiramente, de uma maneira breve são expostos os conceitos formulados por Raymond Williams, Maria Elisa Cevasco e a seguir elencamos os compositores, suas biografias e ao final é apresentado um quadro demonstrando as similaridades nas trajetórias dos compositores.

Segundo Travassos (2000), quando se relata a história da música no Brasil existem duas linhas de força que se tencionam, que se manifestam regulamente desde o século XIX. A primeira delas diz respeito à alternância entre reprodução dos modelos europeus e a descoberta de um caminho próprio. A segunda questão que importaria seria a divisão entre o erudito e o popular.

Um grupo de artistas, originário da elite e da burguesia de São Paulo e do Rio de Janeiro, procurou em 1922, na Semana da Arte Moderna, estabelecer um novo modo de se relacionar com as culturas do povo lutando contra a estética romântica na música e pelo parnasianismo, na poesia. Passada a fase combativa, segue-se uma segunda fase, preocupada com a realidade brasileira, introduzindo o tema da nação nos debates culturais e estéticos, o que seria o nacionalismo.

Para Raymond Williams (2011) sempre houve uma grande preocupação em compreender os processos de mudança social a partir do estudo da arte e da literatura, isto é, como os artistas, a um só tempo, modelaram tais transformações em termos estéticos e deram uma forma, algum tipo de organização e sentido às novas experiências e percepções que emergiam no bojo daquelas modificações que atingiam, em algum grau, as estruturas da sociedade.

Visando compreender melhor quem eram os compositores brasileiros tocados pelos pianistas na cidade de São Paulo, e como era o cenário paulistano na época pesquisada, foram elaboradas pequenas biografias, atendo-se a pesquisadora com mais cuidado aos compositores paulistas que faziam parte do círculo de Mário de Andrade ou que embora tivessem nascido em outro Estado do Brasil, tiveram sua vida profissional desenvolvida em São Paulo e ao analisarmos as trajetórias dos compositores paulistas, veremos que as relações familiares predispunham a valorização das artes, especialmente a música.

III. 1 –CONCEITO DE CULTURA E ESTRUTURAS DE SENTIMENTOS

Preocupado com a mudança do significado do termo “cultura”, Williams através de uma reconstituição dos discursos sobre a cultura na tradição britânica vai realizar uma profunda reflexão sobre uma determinada tradição: a dos debates sobre as relações entre cultura e sociedade. Tal estudo aprofundado vai dar origem ao livro *Cultura e Sociedade*, concluído em 1956 e publicado em 1958, iniciando-se da seguinte forma o capítulo denominado “Arte e Sociedade”:

Uma hipótese essencial no desenvolvimento da ideia de cultura é que a arte de um período está íntima e necessariamente relacionada com o “modo de vida” prevalecente naquele período e, além disso, que, conseqüentemente, os juízos estéticos, morais e sociais estão também intimamente inter-relacionados. Essa hipótese é hoje aceita tão amplamente, como uma questão de hábito intelectual, que nem sempre é fácil lembrar que ela é, essencialmente, um produto da história intelectual do século XIX (WILLIAMS 2011)

Para ele, os artistas teriam maiores condições de oferecerem respostas, alguma reação, às mudanças determinadas na organização social. Para apreender tal resposta que aparece sob dada formulação estética – de artistas, em geral, e literatos, em particular, Williams elabora e desenvolve a noção de “estrutura do sentimento”, a partir da qual procura articular a experiência intelectual e sua prática concreta.

A noção de estruturas de sentimento, tal como elaborada por Raymond Williams, é uma tentativa de apreender processos de emergência de experiências típicas que constituem um certo quadro geracional. Nas palavras do autor, "é uma qualidade particular da experiência social e das relações sociais, historicamente diferente de outras qualidades particulares, que dá o senso de uma geração ou de um período" (WILLIAMS, 1979, p. 134).

Dois aspectos merecem ser destacados nessa definição: o primeiro é o reconhecimento de que tais experiências têm um caráter social e não apenas pessoal; o segundo diz respeito ao fato de que são experiências pré-emergentes, elas estão

acontecendo, não tomaram forma fixa, não se institucionalizaram, mesmo assim, exercem influência. Trata-se de uma:

consciência prática de um tipo presente, uma continuidade viva e inter-relacionada. Estamos então definindo esses elementos como uma estrutura: como uma série, com relações internas específicas, ao mesmo tempo engrenadas e em tensão. Não obstante, estamos também definindo uma experiência social que está ainda em processo, com frequência ainda não reconhecida como social, mas como privada, idiossincrática, e mesmo isoladora, mas que na análise (e raramente de outro modo) tem suas características emergentes, relacionadoras e dominantes, e na verdade suas hierarquias específicas. Essas são, com frequência, mais reconhecíveis numa fase posterior, quando foram (como ocorre muitas vezes) formalizadas, classificadas e em muitos casos incorporadas às instituições e formações (WILLIAMS, 1979, p. 134).

É por essa razão que, do ponto de vista metodológico, "uma 'estrutura de sentimento' é uma hipótese cultural, derivada na prática de tentativas de compreender esses elementos e suas ligações, uma geração ou período, e que deve sempre retornar, interativamente, a essa evidência" (WILLIAMS, 1979, p. 134). Essa hipótese, acrescenta Williams, tem relevância especial para a arte e para a literatura.

As estruturas de sentimento podem ser definidas como experiências sociais em solução, distintas de outras formações semânticas sociais que foram precipitadas e existem de forma mais evidente e imediata. Nem toda arte, porém, se relaciona com uma estrutura contemporânea de sentimentos. As formações efetivas da maior parte da arte presente se relacionam com formações sociais já manifestas, dominantes ou residuais, sendo principalmente com as formações emergentes (embora com frequência na forma de modificações ou perturbações nas velhas formas) que a estrutura de sentimento, como solução, se relaciona (WILLIAMS, 1979, p. 134).

O sentimento de pertencimento a uma dada nação, o conjunto de valores e características cristalizado como típico de um determinado grupo, também pode ser compreendido como uma estrutura de sentimento, ou resultante de uma disputa entre estruturas de sentimento, que tenderá a se institucionalizar. As identidades individuais e coletivas não são fixas e imutáveis. Formam-se e transformam-se a partir de estruturas de sentimentos que, por sua vez, estão profundamente ligadas aos processos sociais. A

"fixação" de uma identidade nacional resulta da preponderância - muitas vezes obtida com o uso da força ou outras formas de violência - de determinadas características e valores em detrimento de outras. Sua permanência no quadro de referência comportamental dependerá das disputas que ocorrerão dentro da própria sociedade em seu permanente processo de transformação no qual se articulam o passado, o presente e o futuro.

III. 2 – OS GRUPOS CULTURAIS:

Em seu clássico *BloomsburyFraction*, Raymond Williams (1999) alertava que todo grupo intelectual possui um corpo de práticas e um *ethos* em comum que, muito provavelmente, vai se chocar contra as práticas e o *ethos* de um ou mais grupos distintos. Por isso, muitas vezes analisar um artista implica analisar o grupo do qual faz parte, levando em conta as ideias e as atividades manifestas e também as ideias e posições implícitas dos demais artistas do mesmo grupo, isto é, torna-se relevante debruçar-se sobre os laços de amizade e os relacionamentos constituídos entre os participantes.

Neste ensaio especificamente, Williams ressalta a importância de se fazer uma análise sociológica de grupos culturais e no caso em tela focaliza o grupo Bloomsbury, especificamente sobre o que realizaram, e no que os modos de realização podem nos dizer sobre as sociedades com as quais foram estabelecidas relações. Esse grupo, cuja formação ocorreu na Inglaterra, em 1905, portanto nas primeiras décadas do século XX, era formado pelos seguintes integrantes: Vanessa Bell, Virginia Wolff, Leonard Wolff, Adrian Stephen, Karin Stephen, Lytton Strachey, Clive Bell, Maynard Keynes, Duncan Grant, Morgan Foster, Saxon Sydney-Turner, Roger Fry, Desmond MacCarthy, Molly MacCarthy, Julian Bell, Quentin Bell, Angelica Bell, e David (Bunny).

O Grupo de Bloomsbury era formado por egressos de Cambridge, amigos de Virginia Woolf. Para muitos historiadores o Grupo de Bloomsbury é considerado responsável pelo movimento da vanguarda modernista na Inglaterra, nas primeiras décadas do século XX. Foi nesta época de crise existencial, política e social que os frequentadores do endereço dos irmãos Stephen – Vanessa, Thoby, Virginia e Adrian –, em Bloomsbury, no número 46 da Gordon Square, bairro da classe média-alta, próximo à Universidade de Cambridge e do

Museu de História Natural, promoveram discussões e buscaram uma revisão da tradição herdada do século anterior (ROE, 2000, p. 09-10).

No Brasil, ano de 1921, o grupo modernista, que nascera e se desenvolvera em São Paulo, na literatura, era formado por Mário de Andrade, Menotti Del Picchia, Guilherme de Almeida, Agenor Barbosa, Plínio Salgado, Oswald de Andrade, Cândido Mota Filho, Sérgio Milliet, nas artes plásticas por Anita Malfatti, Di Cavalcanti, Vicente do Rego Monteiro, John Graz e Victor Brecheret, pelo arquiteto Antonio Moya e Armando Pamplona, cujo foco de interesse era o cinema, agregando-se mais tarde ao grupo o escritor Graça Aranha. Segundo Neves (1977), os grandes temas de discussão do grupo liderado por Mário de Andrade, eram a renovação, o modernismo, atualização dos recursos técnicos e revisão dos conceitos estéticos e principalmente a difusão nacional de suas idéias. A este grupo de artistas vai ser estabelecido contato com o músico Heitor Villa-Lobos, que era igualmente criticado pela ala conservadora, despertando o mesmo tipo de reação que causara a pintora Anita Malfatti quando inaugurara sua exposição em 12 de dezembro de 1917.

No mesmo compasso de Williams, ao analisar grupos de intelectuais, embora de maneira mais matizada, caminham as interpretações de Maria Elisa Cevasco (2001, p. 153). Segundo ela, o mais usual é que as respostas dos artistas sejam reunidas como “característica de um grupo ou formação”. E tais respostas individuais são compartilhadas por um mesmo grupo, pois não deixam de traduzir formas comuns de enxergar o mundo – há que considerar, é claro, as origens sociais, os pertencimentos (de classe, por exemplo), as trajetórias escolares e intelectuais próximas dos artistas. De acordo com a leitura de Williams empreendida por Cevasco, isso ocorre quando certas convenções e instituições não mais conseguem expressar ou satisfazer aspectos importantes da vida, o que leva, na prática, à criação de novas convenções, experimentações e formas estéticas e fazendo-se um paralelo, foi o que ocorreu com o advento da Semana de Arte Moderna e posteriormente com a propagação das ideias do que seria “a música nacional” para Mário de Andrade, no âmbito da música erudita.

III. 3 – TRAJETÓRIAS: HISTÓRIAS DE VIDA

Escrever sobre todos esses compositores não é uma empreitada fácil. A leitura de livros, artigos e periódicos sobre a vida desses compositores, esmiuçada por inúmeros estudiosos de renome, nos fez despertar a curiosidade de aprofundar o conhecimento e compreender melhor o que se passou na História da Música no Brasil. Dificuldades que precisaram superar, para conseguirem executar seus projetos nos diferentes campos de possibilidades que encontraram, reveladas nas leituras da bibliografia numerosa, despertaram uma imensa admiração e mostram que todos os compositores foram sempre ativos na construção dessas trajetórias. É difícil exercer o ofício de compositor no Brasil!

A análise dos repertórios publicados nos jornais nos permitiu delinear como estava organizado o campo musical na época, ou seja, o conjunto dos músicos que atuavam, os espaços em que trabalhavam e, sobretudo, o gosto musical defendido por eles. Não se trata de um estudo exaustivo, uma vez que ele não cobre todas as atividades musicais da época, mas caracteriza com alguma precisão uma fração desse campo composta pelos compositores nacionais, que defenderam uma música composta por brasileiros munidos do discurso de Mário de Andrade. Apesar de serem bem conhecidos, já vimos que, no período, eles ocuparam espaço diminuto nos recitais. Além dos que fizeram parte de uma geração precursora do Nacionalismo como Brasílio Itiberê (1848-1913), Henrique Oswald (1852-1931), Alexandre Levy (1864-1892) e Alberto Nepomuceno (1864-1920) cujos nomes apareceram na pesquisa junto ao periódico, o grupo mais atuante era formado pelos seguintes compositores: Villa-Lobos, Francisco Mignone, Camargo Guarnieri, Lorenzo Fernandez, Ernani Braga, Frutuoso Vianna, Dinorá de Carvalho, Clorinda Rosato, João de Souza Lima que eram também pianistas, excetuando-se Villa-Lobos que era violoncelista.

Geralmente estavam com eles os seguintes musicistas: Antonio Munhoz, Guiomar Novaes, Antonietta Rudge, Magdalena Tagliaferro entre outros. Como o objeto da pesquisa limita-se à análise do repertório de piano que se tocava na cidade de São Paulo, não foi possível estender-se sobre as biografias dos compositores brasileiros. Cumpre ressaltar que nada foi encontrado sobre os compositores João Sepe e sobre Alfredo Belardi, apenas algumas citações.

Analisando as trajetórias dos compositores, vê-se que o traço biográfico mais decisivo, em primeiro lugar, era o fato do pai dos compositores ser músico, mesmo que

fosse amador. Em muitos casos, tanto o pai como a mãe ou irmãos mais velhos eram músicos ou cantores o que poderia facilitar ainda mais o desenvolvimento artístico do compositor. Em segundo lugar, o ambiente no qual o compositor nasceu poderia ajudar ou não a desenvolver melhor suas aptidões artísticas, obrigando-o muitas vezes a se deslocar do local de nascimento em direção a outros centros culturais, onde teriam contato com outros grupos sociais⁵.

BRÁSÍLIO ITIBERÊ (1848-1913)

No caso específico de Brasília Itiberê da Cunha, nascido aos 8 de setembro de 1848, na cidade litorânea de Paranaguá, Paraná, era oriundo de uma família musical onde se destacavam pai, tio, irmãos, sobrinho. Um dado curioso era que filho de João Manuel da Cunha e de Maria Lourenço Munhoz da Cunha, seu pai derivou seu primeiro nome do país, e o próprio Brasília teria sugerido a adição do nome indígena Itiberê, rio afluente do Paranaguá (MARIZ, 1994, p. 116). Estudou violino, mas foi ao piano, cujas primeiras lições lhe ministrou a irmã Maria Lourença (CASTAGNA, 2008, p. 10), que Brasília Itiberê se tornou conhecido como virtuoso e compositor. Aos 20 anos, ingressou na Faculdade de Direito de São Paulo onde teve, como colegas, personalidades como Rui Barbosa, Rodrigues Alves, Afonso Pena e Castro Alves, encontrando estímulos para a busca de um nacionalismo no ambiente acadêmico.

Mas bem antes do aparecimento das primeiras obras, claramente filiadas à estética nacionalista, o diplomata Brasília Itiberê da Cunha (1848-1913) mostraria o caminho a ser seguido. Este compositor, que foi na verdade um diletante, sentia o desejo de nacionalizar a expressão musical, e isto através da utilização, como base temática, de elementos da música popular. É o que ele realiza na rapsódia *A Sertaneja* para piano, composta em 1860 e editada em 1869, que tem como tema central a canção gaúcha *Balaio*, tema que será depois usado por muitos compositores (NEVES, 1977).

Ao viajar para o Rio de Janeiro, conheceu Dom Pedro II que, ao ouvi-lo tocar, ofereceu-lhe ajuda para aperfeiçoar seus estudos de música. Entretanto, devido à formação

⁵Não foi possível fazer um estudo do grupo de compositores nos moldes da teoria sociológica de Pierre Bourdieu, utilizando os conceitos de *habitus*, *campo* e *trajetória* (Bourdieu 1996), o que muito provavelmente ajudaria a compreender como essas similaridades e diferenças, presentes em suas trajetórias, impactaram nas escolhas de vida desses músicos e nas posições ocupadas por eles no campo da música nos anos subsequentes.

acadêmica de Brasília Itiberê, este auxílio acabou se traduzindo em um cargo oficial no corpo diplomático, a convite da Princesa Isabel em 1870 (CASTAGNA, 2008, p. 10) o que lhe facilitou o trânsito no meio musical. Faleceu em 11 de agosto de 1913 em Berlim, pouco antes de sua transferência como diplomata para os Estados Unidos (MARCONDES, 1998, p. 225).

Portanto este compositor possuía capital cultural o que lhe permitiu uma opção extremamente confortável, pois trabalhou como diplomata, o que lhe permitiu ter relações de amizade com alguns dos maiores pianistas de seu tempo, como Anton Rubinstein, Sgambatti e Lizst, e não deixou de compor.

HENRIQUE OSWALD (1852-1931)

No final do século XIX, após a libertação dos escravos em 1888, instaurou-se no país uma política de estímulo à imigração, trazendo não só imigrantes europeus para trabalharem nas lavouras de café, como também famílias oriundas de classes sociais intermediárias, que possuíam capital suficiente para estabelecer-se, sendo responsáveis pelas primeiras fábricas e comércios de pequeno porte. Inseridos nesta classe encontravam-se os Oswald⁶ que haviam residido anteriormente na Suíça, Itália, Turquia e Argélia e o pai de Henrique Oswald, Jean Jacques Oswald, vislumbrando uma possibilidade de prosperidade em um novo país, decidiu vir para cá em 1850, estabelecendo-se inicialmente na cidade do Rio de Janeiro onde Henrique nasceu aos 14 de abril de 1852. A família mudou-se para São Paulo no ano seguinte e após algumas tentativas de empreendimentos que resultaram infrutíferas, Jean Jacques passou a dedicar-se ao comércio de pianos. Provavelmente foi o primeiro a comercializá-los na cidade de São Paulo, o que trouxe à família prosperidade financeira tendo em vista que na época toda família paulista abastada possuía um piano, o que simbolizava status e poder social. (MONTEIRO, 2000, p. 57)

Sua esposa, Carlota Cantagallique era uma pianista italiana, que sempre auxiliou no orçamento da casa dando lições de piano, chamando alunos por anúncios colocados no Correio Paulistano. Nesse ambiente tão estimulador para a descoberta do som do piano,

⁶ O avô do compositor possuía o sobrenome Hoschwald, simplificando-o ao omitir o *H* inicial. Posteriormente seu filho suprimiu o *ch*, ainda na Europa, chegando à grafia que fora adotada pela família: Oswald (Monteiro, 2000)

Oswald recebeu de sua própria mãe as lições iniciais de música bem como esta ensinou-lhe francês e italiano. Havia um ambiente propício para o desenvolvimento musical do compositor especialmente pelo contato com músicos estrangeiros, como o regente de orquestra francês Gabriel Giraudon, que tornou-se seu professor. E em 4 de abril de 1864, Giraudon organizou um espetáculo no Teatro do Pátio do Colégio, importante espaço cultural na época, com seus alunos, dentre eles apresentando-se aos doze anos Henrique Oswald.

Em 1868, por sugestão de seu professor que via naquele adolescente um futuro promissor, Oswald necessitava continuar seus estudos em algum centro onde o ambiente cultural não fosse tão acanhado. Para tanto, foi organizado um espetáculo em seu benefício, como auxílio às despesas de viagem, no palco do prestigiado Teatro São José. Até o fim deste ano, tendo o pai liquidado seus negócios, partiram Oswald e sua família para a Europa. Portanto, em 1868, quando contava com apenas dezesseis anos de idade, pôde estudar por vários anos em Florença, onde poderia desenvolver suas potencialidades musicais.

Figura 6- Teatro do Pátio do Colégio⁷

⁷A Casa da Ópera do Pátio do Colégio era uma construção rudimentar para uma casa de espetáculos, com três portas no rés do chão e três janelas no primeiro andar. Trazia no interior, à altura do saguão, duas escadas, que davam uma para o camarim governamental e outra aos 28 camarotes, divididos em três ordens. Na platéia havia bancos simples. A iluminação era feita por velas de cera e candeeiros de azeite doce. Na fotografia acima, do Pátio do Colégio, a igreja e o colégio, tendo à esquerda, o prédio da Casa da Ópera, em 1861 (LEE-MEEDI, 2008).

Figura 7- Teatro de São José, 1876.

Figura 8- Teatro de São José, 1909⁸

Após a morte do pai, a família enfrentou dificuldades financeiras, só reequilibrando-as com a concessão de uma bolsa de estudos recebida de D. Pedro II, para que continuasse

⁸ Em 1864, no local onde é hoje a Praça João Mendes, nos fundos da catedral da Sé, é aberto o Teatro São José, o mais famoso teatro que a cidade já tinha visto até a inauguração do Teatro Municipal, em 1911. Com o incêndio do Teatro São José, em 1898, um novo prédio é feito no Morro do Chá, onde o teatro é inaugurado em 1909. Dos velhos teatros paulistanos apenas o Teatro Municipal sobreviveu até os dias atuais, os outros tiveram os seus prédios demolidos ou incendiados, ou simplesmente desapareceram, engolidos pelo tempo e pela história.

seu aprimoramento musical na Itália o que ocorrera igualmente com Brasília Itiberê, que recebera também um auxílio por parte do imperador.

Em 1881, casou-se com Laudomia Gasperini, cantora lírica, mãe dos cinco filhos de Oswald, companheira até o final de sua vida. Havia um ambiente familiar voltado à música e este fato pode ter certamente auxiliado o compositor a não se afastar do piano. Na década de noventa voltou ao Brasil, para apresentações de suas obras com expressivo sucesso de crítica, mas com a proclamação da República perdeu a subvenção dada pelo Imperador.

Nomeado chanceler do Brasil, continua a compor e em 1902 a sua peça para piano *Il neige* ganhou o primeiro prêmio do concurso patrocinado pelo jornal francês *Le Figaro*, repercutindo favoravelmente no Brasil. Convidado para assumir a direção do Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro em 1903 optou pela música e em outubro de 1911 recebeu a nomeação para a cátedra de piano do Instituto Nacional de Música, passando a residir com sua família no Rio de Janeiro, até sua morte em 1931.

Contribuiu para a formação de vários compositores como Luciano Gallet, Lorenzo Fernandez e Fructuoso Vianna, sendo que seus recitais e reuniões particulares recebiam a presença de grandes artistas nacionais como Alberto Nepomuceno, Barroso Neto, Francisco Braga, Villa Lobos, Magdalena Tagliaferro, Guiomar Novaes e estrangeiros.

Segundo Mário de Andrade (1976, p. 169):

Henrique Oswald foi incontestavelmente mais completo, mais sábio, mais individualistamente inspirado que Alberto Nepomuceno, por exemplo; porém a sua função histórica não poderá jamais se comparar com a do autor da *Suíte Brasileira*. Eis porque eu o considerava teoricamente um inimigo. Digo mais: um inimigo de que eu tinha, teoricamente rancor. Porque reconhecendo a grande força e o grande prestígio dele, eu percebia o formidável aliado que perdíamos, todos quantos trabalhávamos pela especificação da música nacional. Umas poucas de vezes, Henrique Oswald fez música de caráter brasileiro. E a delícia da Serrana e do segundo dos Três Estudos, mostram bem a importância da colaboração que ele poderia nos dar, sem no entanto abandonar coisa nenhuma das suas qualidades individuais.

CARLOS DE MESQUITA (1864-1953)

Outro compositor pesquisado foi Carlos de Mesquita nascido no Rio de Janeiro, em 23 de maio de 1864, e falecido em Paris, em 1953. Na sua longa vida, atuando no Brasil e na França, tornou-se um dos principais pontos de referência para os brasileiros que se dirigiam à Europa e para os europeus que desejavam orientações sobre o Brasil. Empenhou-se pela divulgação da música brasileira na Europa (BISPO, 2007). Provavelmente sua família valorizava os estudos musicais, pois iniciou seus estudos de piano e violoncelo muito cedo, aperfeiçoando-se na França, onde realizaria grande parte de sua carreira. Em 1877, no Conservatório de Paris, com apenas 13 anos, obteve a primeira medalha em solfejo. Teve aulas com renomados professores, entre eles Antoine-François Marmontel (1816-1898), Émile Durand (1830-1903), Jules Massenet (1842-1912). Em órgão, foi aluno de César Franck (1822-1890), atuando também como organista auxiliar da igreja Santa Clotilde, em Paris.

Em 1887, com a proteção da Princesa Isabel, desenvolveu no Rio de Janeiro um programa artístico-cultural para difusão de obras novas e correntes estéticas contemporâneas, criando a "Sociedade dos Concertos Populares". Digno de maior atenção nesse contexto é o fato de Carlos de Mesquita ter incluído elementos da música popular brasileira na sua obra. Assim, entre outras, escreveu um *Fandango brasileiro*, para piano, uma valsa brilhante sobre motivos brasileiros de título *Les Élégantes* (op. 86 n° 4), sendo importante o papel desempenhado por este músico na divulgação da valsa brasileira na França e as relações que se manifestam entre as valsas de Émile Durand, seu professor, e a valsa brasileira da época (BISPO, 2007).

Por ser expressamente designada como *Valse brillante sur des motifs brésiliens*, documenta uma das primeiras tentativas de utilização de material considerado como caracteristicamente brasileiro numa composição originada na Europa. Outro conjunto de obras que merecem atenção nesse contexto são as *Six Valses Romantiques pour Piano a quatre mains*. Na primeira dessas valsas, que abre a série e determina o cunho geral do conjunto, Mesquita volta à valsa brasileira. Como em outros exemplos conhecidos do repertório de salão, a música característica surge com conotações femininas: *La Brésilienne*. Lecionou no Conservatório Imperial de Música e posteriormente no Instituto Nacional de Música harmonia e contraponto, contribuindo para a formação de vários

compositores. Passou assim às gerações posteriores elementos técnicos e de estilo que absorvera em Paris com Durand e Massenet (BISPO, 2007).

Figura 9- Página Interna de Partitura e Dedicatória

Figura 10- Capa de Partitura

ALBERTO NEPOMUCENO (1864-1920)

Outro compositor encontrado nos recitais de piano foi Alberto Nepomuceno, cearense de Fortaleza, nascido aos seis de julho de 1864. Iniciou seus estudos musicais de piano e violino com seu pai, que era violinista, professor, mestre da banda e organista da Catedral de Fortaleza. Em 1872 transferiu-se com a família para Recife, ante o interesse do pai em dar ao filho melhores condições educacionais. Em 1882, torna-se diretor de concertos do Clube Carlos Gomes, prestigiada associação musical pernambucana, realizando eventos em prol da abolição da escravatura, e dos ideais republicanos, fato que posteriormente o impediu de obter bolsa de estudos para estudar na Europa, junto à família imperial. Recebeu uma formação intelectual totalmente influenciada pela Faculdade de Direito de Recife onde fervilhavam ideais de vanguarda o que foi fundamental na concepção musical de Nepomuceno.

No Rio de Janeiro, em 1886, tornou-se professor de piano da academia do Clube Beethoven, e tendo lhe sido negado por duas vezes o apoio imperial para que pudesse viajar à Europa e aperfeiçoar seus estudos, realizou uma série de concertos em 1888 com o intuito de angariar fundos para sua viagem. Apresentou-se primeiro em São Paulo e, posteriormente, seguiu para Fortaleza e Recife. No ano anterior à abolição da escravatura, compôs *Dança de Negros* (1887), uma das primeiras composições que utilizou motivos étnicos brasileiros. A primeira audição dessa obra, que mais tarde se tornou *Batuque*, da *Série Brasileira*, foi apresentada pelo autor no Ceará. Em Roma matriculou-se na Academia Santa Cecília e posteriormente estudou em Berlim, Viena, Paris, não só piano como órgão, vindo a conhecer o compositor nacionalista norueguês Edvard Grieg. Esta amizade foi fundamental para que Nepomuceno elaborasse um ideal nacionalista e, sobretudo, se definisse por uma obra atenta à riqueza cultural brasileira. (PEREIRA, 2007).

Nepomuceno possuía um capital cultural considerável, o que lhe permitiu assumir o cargo de professor de órgão do Instituto Nacional de Música e depois como diretor até 1916, ter sua gestão marcada por uma série de reformas institucionais como, por exemplo, a atenção dispensada na divulgação e estímulo do canto em português contrariando diretamente aqueles que afirmavam que a língua portuguesa era inadequada para o *bel canto*. A polêmica tomou conta da imprensa e Nepomuceno travou uma verdadeira batalha

contra o crítico Oscar Guanabara, defensor ardoroso do canto em italiano, afirmando: "Não tem pátria um povo que não canta em sua língua". Preocupou-se com a criação do Curso Preparatório, no qual se ministrava o ensino de português, francês e italiano, noções de geografia, história, sobretudo, do Brasil, e aritmética visando ampliar a formação de músico (PEREIRA, 2007).

Incentivador dos talentos nacionais, atuou para editar as obras de um controvertido compositor que surgia na época: Heitor Villa-Lobos. Responsável pela tradução do *Tratado de Harmonia* de Schoenberg, tentou, em 1916, implantá-lo no Instituto, mas encontrou forte oposição do corpo docente. Seu último concerto no Teatro Municipal aconteceu em 1917. Muito doente e enfraquecido, faleceu em 1920, aos 56 anos de idade.

ALEXANDRE LEVY (1864-1892)

Alexandre Levy, compositor, pianista, regente e crítico musical, nasceu em São Paulo, na capital, em 10 de novembro de 1864 e faleceu prematuramente na mesma cidade em 17 de janeiro de 1892. Era filho do clarinetista francês Henri Louis Levy, radicado em São Paulo desde 1860 e fundador da Casa Levy, um dos principais comércios de música da época. Luís Henrique Levy, seu irmão três anos mais velho, e seu pai foram seus iniciadores na música.

Teve como professor de piano o pianista francês radicado em São Paulo Gabriel Giraudon, que fora professor também de Henrique Oswald, portanto todos faziam parte de um meio musical restrito. Dada a importância da Casa Levy⁹ e a popularidade de seu pai, teve contato direto com todos os músicos paulistas renomados, e com aqueles que se apresentavam na cidade de São Paulo. Aos dezenove anos era diretor do Clube Haydn, importante sociedade paulista de concertos. Em 1887, viajou para a Europa, tendo estudado em Paris com Émile Durand, o mesmo professor de Carlos de Mesquita e Vincenzo Ferroni, professor de Francisco Mignone. Ao final deste mesmo ano, retornou a São Paulo, onde iniciou trabalho de crítico musical na imprensa. Levy interessava-se pela temática

⁹Fundada em 1860 por Henrique Luiz Levy (pai de Alexandre Levy), instalou-se primeiramente na rua XV de Novembro (então rua da Imperatriz). Na década de 1920 mudou-se para a rua Barão de Itapetininga (região central de São Paulo) e lá ficou até 1947, quando se deslocou para a rua da Consolação, onde teve três lojas. Ficou na rua Aspicuelta (Pinheiros) de 1974 a 1994, quando se transferiu para a rua Girassol, na Vila Madalena, onde permanece até hoje. (MARCONDES 1998; BARBURY, 2006)

nacional, compondo as *Variações sobre um Tema Brasileiro* originalmente para piano e depois orquestrada. Estas variações baseadas na canção infantil *Vem cá Bitu*, são a primeira obra nacionalista brasileira depois da *Sertaneja* de Bráslcio Itiberê. Suas composições desta época, já seguem clara tendência nacionalista, pelo uso de temas do folclore e do populário urbano e rural (NEVES, 1977).

João Gomes de Araújo, um dos fundadores do Conservatório Dramático e Musical, colega de Levy na época de sua estada em Paris, conta a preocupação nacionalista deste compositor e de sua consciência da necessidade de estudar seriamente a música folclórica para que seu emprego fosse correto e eficaz:

Discorria sobre a arte dos sons, dizendo que cada nação tinha a sua música característica e que o Brasil um dia haveria de revelar a sua. Afirmava que para escrever musica brasileira era preciso estudar a musica popular de todo o Brasil, sobretudo a do Norte do país (AZEVEDO, 1956)

Figura 11-Casa Levy-1860

Figura 12- Casa Levy-1870

BARROSO NETTO (1881-1941)

Joaquim Antonio Barroso Netto nasceu na cidade do Rio de Janeiro, aos 30 de janeiro de 1881. Seus primeiros estudos de música foram feitos com o objetivo de ser violinista, mas seu mestre, não encontrando no aluno qualidades que o fizessem um bom instrumentista, aconselhou-o que preferisse o piano. Vendo seus pais que o menino possuía verdadeira vocação para o teclado, confiaram seus estudos a um professor bastante competente, Frederico Malho. Sua técnica se desenvolveu com surpreendente rapidez, e o pendor para a composição também se manifestou com precocidade, compondo aos nove anos, uma *gavota*¹⁰.

Visando aperfeiçoar os estudos e completar sua educação musical, ingressou Barroso Netto no Instituto Nacional de Música, estudando teoria e solfejo com Arnaud Gouveia e Porto Alegre, piano com Alfredo Bevilacqua e harmonia com Frederico Nascimento. Com Alberto Nepomuceno estudou contraponto, fuga, composição e órgão, destacando-se com tanto brilhantismo nesses cursos que mereceu a medalha de ouro como

¹⁰ Gavota: composição instrumental com as características de antiga dança popular francesa semelhante ao minueto

prêmio, por proposta de Artur Napoleão. Com 19 anos, já estava Barroso Neto apto a enfrentar as platéias. Apresentando-se em concertos com grande sucesso, suas composições foram recebidas sempre com êxito e entusiasmo, até na Europa, onde efetuou várias tournées de propagação da nossa música. Em 1906, ingressou Barroso Neto no Instituto Nacional de Música, como professor de piano, exercendo esse cargo com excepcional talento, onde imprimiu em sua didática pianística uma seleção de repertório, que o conduziu paralelamente à composição de obras para seu instrumento, marcando o início de sua contribuição na história da criação musical no Brasil.

Foi um dos pioneiros do canto coral no Brasil (1932), estimulado pelo movimento do Canto Orfeônico, sob a liderança de Villa-Lobos, nas escolas da Prefeitura do Rio de Janeiro, onde promoveu os memoráveis concertos do *Coral Barrozo Netto*, no Salão Leopoldo Miguez da EM da Universidade do Brasil, e a apresentação, em um desses concertos, da *Suite Vozes da Floresta para coro, solistas e orquestra* de sua autoria (CARPEAUX, 1977)

Segundo o musicólogo Mariz (1981) foi um dos primeiros compositores brasileiros a escrever para cinema. Usava o compositor o pseudônimo de William Gordon, quando compunha músicas de um cunho mais popular (ALBIN 1995). Nas primeiras décadas do século XX formou com Humberto Milano (violino) e Alfredo Gomes (violoncelo), um trio que realizou concertos divulgando o repertório de música de câmara de compositores brasileiros. Porém, onde a força do seu talento mais se expandiu foi em suas composições. Ele se compenetrava dos motivos de nossa terra e os transformou em melodias transbordantes de poesia e riquezas sonoras. Faleceu na cidade do Rio de Janeiro em 1941 (MONTALVÃO, 1965).

O mais velho dos nacionalistas da geração de Villa-Lobos é Barroso Netto, que foi professor de piano e responsável pela revisão de grande quantidade de obras para este instrumento (estudos e peças do repertório, para uso dos alunos dos conservatórios) Quase toda a sua música está escrita para piano e revela a fina sensibilidade do compositor, sua maneira particular e eficaz de escrever para este instrumento, e o caráter superficial e leve da sua concepção nacionalista, ainda essencialmente romântica. Algumas de suas obras são frequentemente executadas em programas de concertos, destacando-se *Minha Terra*, *Choro* e *Cachimbanda* (NEVES, 1977).

BRANCA BILHAR (1886-1928)¹¹

Esta compositora que aparece na listade compositores tocados no ano de 1965, Branca Lopes de Alcântara Bilhar, nasceu em Crato, Ceará, provavelmente em 1886, filha de Joaquim Lopes de Alcântara Bilhar e Cândida Candéia de Alcântara Bilhar e sobrinha de Sátiro Bilhar¹². Aos 8 anos começou a estudar piano e e violino e sua tia e madrinha Ana Bilhar era Diretora do Colégio Nossa Senhora de Lourdes, em Fortaleza, pertencendo à uma família com capital cultural. Em 1909 seguiu para o Rio de Janeiro, para continuar o aprendizado no Instituto Nacional de Música, onde ingressou em 1911, viajando a Paris para se submeter a um exame de piano. Em 8 de maio de 1916 faz seu primeiro concerto no salão nobre do “Jornal. do Comércio”. Em 1922 a revista “O Rio Musical” a coloca ao lado de Guiomar Novais e Antonieta Müller como uma das grandes pianistas nacionais. Foi professora de Eunice Katunda, outra compositora, no pensionato para estudantes de música que pertencia à Dona Anna Bilhar. Segundo relato de Katunda apud Kater (2001) em seu texto de 1954 “Riquezas da Tradição”:

Foi lá que aprendi a amar e apreciar, em todo o seu valor, certos aspectos da música popular brasileira. Branca era sobrinha do grande Sátiro Bilhar, o boêmio e seresteiro, conterrâneo de Catulo da Paixão Cearense, de quem era amigo. Sátiro era extraordinário violonista, compositor e poeta.

Deixou numerosas composições de sua autoria, entre as quais *Samba Sertanejo*, uma de suas peças mais tocadas. Seu último concerto foi no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, falecendo aos 22 de dezembro de 1928.

¹¹As informações biográficas de Branca Bilhar foram retiradas do Portal da História do Ceará

¹²Uma das figuras mais conhecidas e queridas no meio musical pertenceu à geração antiga de chorões como Heitor Villa-Lobos, Donga, João Pernambuco, Quincas Laranjeiras e Catulo da Paixão Cearense.

VILLA-LOBOS (1888-1959)

Quanto a Heitor Villa-Lobos, cujas composições apareceram em todos os anos pesquisados, nasceu à Rua Ipiranga, nº 7, no bairro das Laranjeiras, no Rio de Janeiro. Filho e neto de músicos, pois seu avô materno era compositor de música popular, viveu em ambiente musical, na cidade do Rio de Janeiro embora sua mãe preferisse que seguisse a carreira de médico, talvez pela dificuldade em viver da música no Brasil, mas o estímulo do pai prevaleceu.

Mariz (2005) conseguiu elucidar a primeira grande dúvida em relação à data exata de nascimento, que Villa-Lobos pretendia ignorar e a situava entre 1881 e 1891. Após algumas visitas à igreja de São José, onde foi batizado, o musicólogo encontrou a certidão de batismo da irmã Carmen, do compositor em 1888, na qual existe anotação de que na mesma data foi batizado o menino Heitor, nascido aos 05 de março de 1887. Villa-Lobos ficou visivelmente contrariado com essa descoberta, pois eliminava uma fonte de debates e especulações.

Villa- Lobos é um iceberg: emerge pouquíssimo em relação ao que está escondido. Nenhum trabalho de fundo foi até agora realizado sobre ele, sequer seu catálogo crítico foi estabelecido. E é preciso desejar muita paciência para quem se propuser a fazê-lo, pois o próprio Villa- Lobos se encarregava de falsificar dados com um desplante sem par. (COLI apud TONI, 1987).

Foi justamente o pai quem iniciou o pequeno Heitor (ou Tuhú, como era chamado pelos familiares) nos primeiros acordes. Queria que o filho aprendesse violoncelo, mas como aquele era um instrumento muito grande para uma criança, adaptou uma viola. Então, aos seis anos, com o incentivo do pai, Villa-Lobos iniciaria sua trajetória de vida ligada à música aprendendo também clarinete, sendo este seu primeiro professor.

Na casa dos Villa-Lobos, todos os sábados, nomes respeitados da época reuniam-se para tocar até altas horas da madrugada. Esse hábito, que durou anos, influenciou decisivamente na formação musical de Villa-Lobos que, logo cedo, portanto, iniciou-se na música. Abandonando o instrumento de sopro dedicou-se ao violão e teve aulas posteriormente com

o violoncelista Benno Niederberger, instrumento ao qual estudou com certa dedicação (TONI, 1987)

Em 1893, Heitor Villa-Lobos foi com a família para o interior de Minas Gerais, onde teve contato com a música do sertão, modas de viola e parte do folclore musical brasileiro que, mais tarde, viria a universalizar-se através de suas obras. Aos 12 anos, o músico perdeu o pai, tornando-se um autodidata. Diante da necessidade de sobreviver, começou a tocar em cafés e teatros aproximando-se cada vez mais do gênero popular conhecido como "choro". Como músico popular foi companheiro de Sátiro Bilhar, tio de Branca Bilhar, entre outros, o que influenciou diretamente sua música, ampliando seu contato com este gênero musical ao conhecer Ernesto Nazareth.

Fascinado por temas regionais, Villa-Lobos quis conhecer a fundo as tradições e costumes do país, transformando-se num verdadeiro andarilho, garimpando a cultura popular. Atuando como músico de salão, ainda adolescente, Villa Lobos fez quatro grandes viagens pelo Brasil percorrendo na primeira; Espírito Santo, Bahia e Pernambuco; na segunda, os estados do Sul detendo-se certo tempo em Paranaguá; na terceira esteve em São Paulo, Goiás e Mato Grosso e na quarta, demorando cerca de três anos nos Estados do Norte, chegou até Belém do Pará.

Em 1912 fixou residência no Rio de Janeiro, em 1912, estreando como compositor profissional em 1915, entretanto o concerto não foi bem visto, pelo fato de utilizar sempre combinações inusitadas de instrumentos, uso de percussão popular, harmonia excessivamente livre e imitação dos sons da natureza, principalmente dos pássaros, o que causava um pouco de estranheza entre os críticos.

Sua participação na Semana de Arte Moderna de São Paulo, em 1922, ensejou o conhecimento pessoal de vários intelectuais da época que o apoiariam, sobretudo Mario de Andrade, que o encaminhou para a música nacionalista baseada no folclore que ele anteriormente havia abordado, embora sem exclusividade. Quanto a participação de Villa-Lobos na Semana da Arte Moderna em 1922, ele fazia questão de deixar claro uma coisa: "Não sou fruto da Semana da Arte Moderna. Eu fui convidado e fui pago pelo Graça Aranha" (Mariz, 1977).

Viajou para a França por duas vezes, em 1923, e em 1927 graças à ajuda de diversos patronos que se uniram para ajudá-lo, estadias estas fundamentais no processo

composicional de Villa-Lobos e no seu desenvolvimento como músico e depois como educador.

A primeira estada de alguns meses em Paris foi para ele um deslumbramento, não só porque teve oportunidade de lá apresentar obras suas, como também pôde ouvir em concertos trabalhos de alta significação de compositores que pouco conhecia e que o impressionaram muito, como Debussy e Stravinsky. Conviveu com vários compositores da escola de Paris, críticos e músicos de vanguarda na época (MARIZ, 1977).

Três anos depois (1930), às vésperas da Revolução Paulista, voltou para o Brasil, passando a residir em São Paulo, criando um projeto para a realização de caravanas musicais pelo interior do Estado em 1931, com os pianistas Guiomar Novaes, Souza Lima e Antonieta Rudge, outros instrumentistas e sua esposa Lucília. Surgiram depois suas famosas atividades no terreno do ensino do canto orfeônico, desenvolvidas na cidade de São Paulo e no Rio de Janeiro, pois a convite da Secretaria de Educação do Rio de Janeiro, assume em 1932 a direção da SEMA (Secretaria de Educação Musical e Artística) quando foi instituído o ensino obrigatório do canto orfeônico nas escolas. O poeta Carlos Drummond de Andrade lembrava-se comovido:

Quem o viu um dia comandando o coro de 40. 000 mil vozes adolescentes, no estádio do Vasco da Gama, não pode esquecê-lo nunca. Era a fúria organizando-se em ritmo, tornando-se melodia e criando a comunhão mais generosa, ardente e purificadora que seria possível conceber.

A partir de 1946, Villa-Lobos passou a viajar intensamente pela Europa e Estados Unidos, chegando mesmo até Israel. Dirigiu as orquestras mais importantes do mundo com obras suas e de outros compositores brasileiros com notável sucesso, falecendo em 1959, no Rio de Janeiro.

ERNANI BRAGA (1888-1948)

A trajetória de Ernani Braga foge um pouco do usual, porque diferentemente dos outros compositores não tinha o estímulo dos pais, que o preferiam comerciante. Porém, encontrou no ambiente escolar ajuda para o seu desenvolvimento musical fazendo sua trajetória de uma maneira independente, não se fixando por muito tempo nos diversos locais onde atuou como pianista e professor.

Nascido no Rio de Janeiro em 10 de janeiro de 1888, filho de próspero comerciante português e de dona de casa, seu pai só permitia o estudo de música às filhas, impedindo os rapazes, por achar que tal interesse os desviaria de estudos mais sérios, e pensava em educar Ernani para sucedê-lo na profissão, pois julgava que o estudo da música não lhe traria sucesso financeiro. Apesar da proibição paterna e controle materno, sua irmã Zaíra, repassava ao irmão as aulas que tinha com seu professor (BRITO, 2008).

Após a morte do pai em 1904, trabalhou no comércio, e simultaneamente estudava piano com Manuel Faulhaber, renomado professor, que o orientou no sentido de ingressar no Instituto Nacional de Música em 1910. Neste Instituto teve aulas com Alberto Nepomuceno, Francisco Braga, Arthur Napoleão, Alfredo Bevilacqua e Agnello França, compositores reconhecidos no meio cultural e acadêmico, com um excelente desempenho, culminando com a contemplação de uma bolsa de estudos na França, para estudar na França, em 1913, onde conheceu sua esposa Eponina D'Atri, filha do adido cultural do Brasil na França. Alessandro D'Atri. Finda a bolsa e estudos e com a Europa em plena guerra, Ernani Braga voltou para o Brasil e para o Instituto Nacional de Música no Rio de Janeiro em 1914, onde deu continuidade aos seus estudos com o professor Bevilacqua, finalizando-os em 1916, brilhantemente (PEREIRA, 1986).

Em 1919 tornou-se livre docente de piano e em 1921 tornou-se catedrático do Instituto Nacional de Música além de compor, ministrar aulas particulares e dar recitais. Por meio de contatos no meio musical, Ernani Braga travou conhecimento com Villa-Lobos, estreitando relações, aproximados pela música e pelo fato de que suas esposas eram pianistas.

Embora fosse professor catedrático, com excelentes contatos, poderia ter se estabelecido no Rio de Janeiro permanentemente, mas pela dificuldade de se submeter às normas rígidas de uma escola que ainda seguia os preceitos dos tempos do Império, decidiu

traçar um outro caminho. Levado pelo espírito investigador e aventureiro optou por fixar residência em São Paulo, de 1921 a 1927 durante o qual ocupou a cátedra do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo.

Os compositores ao mudarem de cidade, são obrigados a entrar em novos espaços de relações. Se essa mudança não houvesse acontecido, provavelmente não teriam conhecido outros professores e músicos mais competentes, que por sua vez possuíam um círculo de amigos intelectuais, com os quais os compositores tiveram contato ampliando as possibilidades de desenvolvimento de suas respectivas carreiras.

Estudos de aperfeiçoamento na Itália e França eram recorrentes, poucos não foram para a Europa, observando-se em todas as trajetórias essa transitoriedade de espaços. Inicialmente, os músicos se encaminhavam para o Instituto Nacional de Música, no Rio de Janeiro e com a crescente importância do Conservatório Dramático Musical, passam a deslocar-se para São Paulo.

Podemos constatar que havia uma rede de contatos interligando os músicos e compositores, sendo os centros culturais as cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo.

Ao mudar seu campo de atuação, teve contato com o grupo de jovens intelectuais que preparavam uma proposta de renovação cultural que se revelaria na Semana de Arte Moderna de 1922, em São Paulo.

Segundo Travassos (2000) dos músicos participantes da Semana da Arte Moderna, apenas Villa- Lobos passou à posteridade, os demais como os pianistas Guiomar Novaes e Ernani Braga, foram convocados por sua reputação como intérpretes, sendo nomes associados à tradição clássico- romântica e ao século XIX, que valorizava o status dos virtuosos.

O professor e maestro Ernani Braga, depois de um período de estabilidade como professor no Conservatório Dramático e Musical, conheceu por meio de Marcelo Tupynambá, o futuro compositor Camargo Guarnieri a quem orientou musicalmente. Havia por parte de Ernani Braga uma grande preocupação em elevar o nível de ensino da música, através da educação musical, fundando o Conservatório de Recife em setembro de 1930 (PEREIRA, 1986). Trabalhou em várias cidades, até mesmo no exterior, na cidade de Buenos Aires, onde assumiu a direção do Programa de Intercâmbio Cultural Brasil- Argentina, com o apoio do Instituto Brasileiro do Café IBC, onde ficou de janeiro de 1942 a junho de 1944.

Foram anos positivos, repletos de trabalho, mas com a morte do diretor do IBC, não foi renovado o contrato, culminando com o retorno de Ernani Braga e família para o Rio de Janeiro (BRITO,2008).Sem conseguir posições mais estáveis, reiniciou suas excursões musicais, trabalhando em períodos curtos em Porto Alegre, Curitiba, e em 1946 retornou a São Paulo, com a saúde e finanças debilitadas, conseguindo poucos contratos.

Apresentou-se no Teatro Municipal, em 1947 e 1948, convidado por Camargo Guarnieri, que era diretor do Departamento Municipal de Cultura, seu antigo aluno, que ainda conseguiu colocação para o antigo professor lecionar música em uma escola do município. Com convites para apresentações de obras suas pelo Instituto Nacional do Rio de Janeiro, ficou estabelecida a data de 17 de setembro de 1948 para a apresentação. Camargo Guarnieri teve a informação de que o amigo ausentara-se de suas aulas e preocupado foi até sua casa quando o encontrou inconsciente, em meio uma grave crise hepática. Ernani Braga veio a falecer aos 17 de setembro de 1948 sendo velado no Foyer do Teatro Municipal, este compositor que teve uma intensa atuação musical (GROVERMANN, 2011).

MARCELLO TUPYNAMBÁ (1889-1953)

Marcello Tupynambá ou Marcelo Tupinambá era o pseudônimo do compositor, pianista e violinista, cujo nome verdadeiro era Fernando Álvares Lobo. Nascido aos 29 de maio de 1889 na cidade de Tietê era filho e sobrinho de músicos portugueses. Seu tio era Elias Álvares Lobo, autor da primeira ópera escrita em português no Brasil, *A noite de São João*. Já seu pai, Eduardo Lobo, regente da banda Santíssima Trindade, em Tietê regeu a orquestra que recepcionou D. Pedro II no interior paulista. Sua mãe era D. Maria Rodrigues de Azevedo Lobo, que exercia na época a função de professora.

Figura 13 - Marcello Tupynambá ao piano

O que exalta a música de Marcello Tupynambá é a linha melódica. Muito pura e variada. O compositor encerra nela a indecisão heterogênea de nossa formação racial. Ora tem o espreitamento do quase branco das cidades, ora a melancolia do nosso interior. Às vezes é dum fatalismo desesperado, duma saudade imensamente nostálgica, que faz mal ouvir, como nesse extraordinário Matuto, canção cearense que atinge aquela tristeza dorida de certas melodias russas...Nunca a melancolia cabocla se viu tão bem expressada por músico de nome assinado...é atualmente entre os nossos melodistas de nome conhecido, o mais original e perfeito (ANDRADE, 1933).

A convivência com a música começou bastante cedo, ainda nos primeiros anos da infância. Aprendeu a tocar piano de ouvido e estudou violino com Savino de Benedictis. Quando tinha cinco anos, a família mudou-se para Itapetininga. Em 1904, foi matriculado no Ginásio São José, de Pouso Alegre, Minas Gerais, executando diversos instrumentos e dando seus primeiros passos em seus estudos de regência. Entre seus colegas estava o futuro poeta Menotti Del Pichia. Demonstrando vocação para a música, com a idade de 16 anos, acompanhou ao piano Pattápio Silva, conhecido flautista fluminense, quando este excursionava pelo interior do Estado de São Paulo. Tupynambá dominava a execução de diversos instrumentos de metal, de cordas e piano, chegando a integrar, e algum tempo

depois a dirigir, a banda de música de Pouso Alegre (FIUZA, 1957 apud ALMEIDA, 1993: 167 e ALBIN, 1995: 788).

Ao que parece, Marcello Tupynambá se destacava entre os artistas e intelectuais pela liderança exercida, criatividade e talento musical. A facilidade e domínio de diversos instrumentos permitiram que assumisse funções de diretor e maestro. Atuou na juventude, portanto, em regência, composição e interpretação musical. Em 1911 inicia o curso de engenharia civil na primeira escola de Engenharia do Estado de São Paulo, Escola Politécnica de São Paulo que havia sido fundada em 1893.

Na ocasião, optou por adotar um pseudônimo para assinar suas composições, pois o diretor daquele estabelecimento de ensino era radicalmente contrário ao fato de haver ali estudantes que quisessem ser músicos. Segundo o livro "A canção no tempo", o Diretor Paula Souza o teria chamado a seu gabinete e dito: "Não permito que aluno meu ande fazendo maxixes. Quem vai confiar num engenheiro que faz maxixes? Se quer continuar a ser compositor deve deixar a escola ". Então, decide-se pelo pseudônimo de Marcello Tupynambá em 1914, fazendo ao mesmo tempo uma referência ao personagem da ópera *La Bohème*, de Puccini e aos indígenas brasileiros (MENEZES, 1980)

Como Marcello Tupinambá abraçou a carreira musical e como Fernando Álvares Lobo tornou-se engenheiro civil, formando-se em 1916. A partir daí, o nome de batismo Fernando Lobo não será mais utilizado para assinar as músicas que produz e sim o pseudônimo Marcello Tupynambá. Só voltará a utilizar Fernando Lobo na década de 1940, aconselhado por filhos. As causas para a mudança do nome, segundo a bibliografia consultada, seriam, além da desaprovação do diretor da Escola Politécnica, o engenheiro Paula Souza, em saber que o compositor assinava as produções artísticas com o mesmo nome de aluno da Escola ou a necessidade do artista em omitir a autoria das músicas dentro da própria família (OLIVEIRA, apud ALMEIDA, 1993, 149).

O fato é que a adoção do pseudônimo, a partir de 1914, por pressão de terceiros ou decisão íntima, ofuscou o nome de batismo por quase toda a carreira artística do compositor, tal foi a importância da música para a vida de Fernando Lobo. A adoção de pseudônimos era comum na época e na análise das trajetórias, percebe-se que era uma opção para poder atuar como músico geralmente na música popular, ou mesmo a escolha de

um nome interessante que chamasse atenção do público para o consumo de partituras e discos.

Teve ativa participação durante a Semana da Arte Moderna; foi amigo e colaborador das rodas literárias e artísticas onde conviveu com Villa-Lobos, Menotti Del Picchia, Guilherme de Almeida, Mário de Andrade, entre outros. Foi ao lado de Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazareth e Pixinguinha, fundamental na edificação de um estilo de composição que se tornaria paradigma na identificação de uma música verdadeiramente nacional.

Parceiro de Vicente de Carvalho, Guilherme de Almeida, Manuel Bandeira, Olegário Mariano, Coelho Neto, teve como intérpretes Francisco Alves, Gastão Formento, Vicente Celestino, Patricio Teixeira, Abigail Maia, Bidu Saião etc. Tupynambá ficou conhecido como compositor de melodias de inspiração sertaneja. Compôs 264 músicas nos mais variados ritmos: cateretês, valsas, maxixes, tangos e algumas peças de caráter erudito gravadas por artistas como Pixinguinha, Francisco Alves, Inezita Barroso, Eudóxia de Barros e Guiomar Novaes.

Em um trecho conclusivo do artigo da Revista Ariel, Mário de Andrade afirma, quase que profeticamente:

Não se ouve mais o Matuto, ninguém mais se lembra de, Ao Som da Viola. Mas é possível que um dia os compositores nacionais, conscientes da sua nacionalidade e destino, queiram surpreender a melodia mais bela e original de seu próprio povo. As músicas de Marcello Tupynambá serão nesse dia observadas com admiração e amadas com mais constância. Elas o merecem e o artista que as compôs, será lembrado, como um dos que melhor e primeiramente souberam surpreender os balbucios da consciência nacional nascente (1924).

Faleceu em 1953 na cidade de São Paulo. Desde 2011, o Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) da USP abriga a Coleção Marcello Tupynambá, composta por edições de épocas, manuscritos inéditos do autor e documentos.

FRANCISCO CASABONA (1894-1979)

Paulistano de nascimento, o compositor Francisco Casabona, nascido aos 16 de outubro de 1894, iniciou os estudos de música no Brasil, transferindo-se para a Itália onde estudou no famoso Conservatório de Nápoles, diplomando-se em 1917. Foi ativíssimo como professor e diretor do Conservatório Dramático de São Paulo, onde trabalhou por quase 25 anos. Foi um dos fundadores da Sociedade Sinfônica de São Paulo, diretor da Rádio Educadora Paulista, membro do Conselho de Orientação Artística do Estado de São Paulo e destacado participante do movimento do canto orfeônico. Como compositor escreveu duas óperas, música sinfônica, camerística, instrumental e vocal. As óperas (escritas em italiano) *Godiamo La vita* e *Principessa dell'atelier* foram estreadas na Itália, respectivamente em Roma, em 1917 e em Nápoles, em 1918. Escreveu três poemas sinfônicos: *Crepúsculo sertanejo*, de 1916, *Nero*, de 1915 e *Noite de São João*, de 1924. Faleceu na cidade de São Paulo, em 1979.

A Sociedade de Cultura Artística realizou ontem mais um concerto sinfônico, sob a regência cuidadosa do maestro Mehlich...Não apenas os compositores brasileiros executados ontem são muito moços, como três deles quase que estreantes no trabalho sinfônico. Me refiro a Dinorá de Carvalho (*Sertaneja*), Chagas Júnior (*Batepé*) e Frutuoso Viana (*Prelúdio*) Mas ainda a outra peça brasileira do programa, *Noite de São João*, de Casabona, está quase nas mesmas condições, tão poucas são as vezes em que este compositor, infelizmente, se tem ouvido, executado em orquestra...Ora, os compositores brasileiros de ontem, interessantíssimos todos os quatro e valiosos, apesar de não prometerem tanto em genialidade como um Beethoven ou Verdi, têm contra si dois elementos terríveis. Não existe uma forma tradicional brasileira que possam seguir. Isto é, têm de ser arquitetos do nada. Em segundo lugar, não têm orquestra tradicional nenhuma. Nem internacional, nem muito menos nacional... (ANDRADE, 1993)

Observe-se que nessa crítica de Mário de Andrade, faz comentários sobre as composições de Dinorá de Carvalho, Francisco, Casabona e Frutuoso Viana, três compositores que se encontram no repertório de piano tocado nos recitais no período pesquisado.

DINORÁ DE CARVALHO (1895-1980)

Uma das poucas compositoras da lista, Dinorá de Carvalho nasceu em Uberaba em 1º de junho de 1895 e faleceu em São Paulo em 1980. A data exata do nascimento da pianista e compositora, estava envolta em dúvidas, que deliberadamente esta não queria esclarecer, pois preferia ocultar sua verdadeira idade.

Para esclarecer de vez essa questão, resolvemos pesquisar os arquivos do Cartório de Registro Civil de Uberaba, Minas Gerais, onde nasceu Dinorá. Desta forma, encontramos no livro 5, folha 79, registro 104, a confirmação de que Dinorá, filha de Vicente Gontijo e D. Júlia Gontijo, nascera naquela cidade no dia 1º de junho de 1895. Foi batizada então Dinorah Gontijo de Carvalho sendo que, artisticamente, simplificou para Dinorá de Carvalho, nome que doravante utilizaremos neste trabalho (CARVALHO, 1996)

Começou cedo seus estudos de piano, estimulada pelo seu pai, Vicente Gontijo, que era músico amador. Com a morte do pai, em 1904, a família transferiu-se para a cidade de São Paulo, para que pudesse ter uma melhor formação musical, quando foi matriculada no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo iniciando seus estudos com Maria Lacaz Machado, passando depois para a classe do professor Carlino Crescenzo. Diplomou-se aos 21 anos em 1916 pelo Conservatório Dramático e Musical, onde tinha como colega Mário de Andrade, que mais tarde seria um grande incentivador de suas composições, apresentando-se com sucesso nas principais cidades do Brasil. Em 1921 recebe do Ministério da Cultura uma bolsa de estudos em Paris, onde estudou com Isidor Philip (1863-1958) professor e pianista, dedicando-se ao aperfeiçoamento do estudo de piano, não estudando composição, mas nesse período compôs uma peça *Reverie*, fazendo apresentações por várias capitais da Europa. (BARONCELLI, 1987)

Volta ao Brasil em 1924 e Mário de Andrade que era seu entusiasta, apresentou-a a Lamberto Baldi, com quem Dinorá de Carvalho a partir de 1929 estuda harmonia, composição, contraponto e fuga. Após a mudança de Baldi para o Uruguai passa a ter aulas com Martin Brawnviesser, Ernest Mehlich e posteriormente com Camargo Guarnieri. Em 12 de novembro de 1934, a Sociedade de Cultura Artística realizou um concerto, incluindo em seu repertório uma peça sinfônica *Sertaneja* da compositora. No Diário de São Paulo em 13

de novembro desse mesmo ano, em sua coluna *Música*, Mário de Andrade analisa o concerto, ressaltando o nacionalismo latente que apresentava a compositora.

O desencadear das massas orquestrais, num fortíssimo que não vai sem alguma monotonia, traz uma tal ou qual confusão em que as linhas da polifonia se perdem muito. Há certamente muito dispêndio para pouco efeito. Num meio termo cuidadoso estarão Dinorá de Carvalho e Frutuoso Viana. Também ambos estão nitidamente dentro do experimentalismo sinfônico atual...Dinorá de Carvalho, mais corajosa, mais generosamente moça mesmo, com melodia mais longa e mais incontestavelmente nacional (ANDRADE, 1993)

Teve suas obras executadas por grandes músicos do cenário musical internacional e nacional. Primeira mulher a ser aceita na Academia Brasileira de Música, primeira maestrina brasileira, fundando uma orquestra só de mulheres, a Orquestra Feminina de São Paulo, na década de 1930. Nomeada Inspetora de Ensino Superior, exerceu esse cargo junto ao Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, onde se aposentou.

Exerceu a atividade de professora de piano, montando uma escola de piano em sua casa por onde iniciaram seus estudos grandes nomes da música brasileira, como o compositor Almeida Prado, os pianistas Flávio Varani, Maria Regina Luponi entre outros devido à excelência de seu método de ensino, inovador para a época. Foi uma das raras compositoras a compor para instrumentos solistas; corais; coral e orquestra; conjuntos de câmara; piano e orquestra; orquestra sinfônica; teatro e balé. Entusiasta da música brasileira, sempre a divulgou por onde passou. Exercendo a função de crítica de arte musical, trabalhou para muitos jornais e revistas na cidade de São Paulo, tais como revista *Vanitas*, *Folha da Noite*, os *Diários Associados* etc. Sua criatividade não cessou até sua morte, falecendo a compositora e pianista na cidade de São Paulo em 1980.

FRUCTUOSO VIANNA(1896 - 1976)

Há uma constância de fatos nas trajetórias dos compositores brasileiros, geralmente são multi-instrumentistas e estudaram na Europa, normalmente com auxílio financeiro, inicialmente da família imperial, depois de mecenas, mudam-se da cidade do nascimento, muitos estudaram no Instituto Nacional de Música no Rio de Janeiro, ou no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, atuando primeiramente como alunos dessas instituições, depois como professores.

Frutuoso Vianna fez parte do seleto grupo de Villa-Lobos, sendo um de seus intérpretes, em várias ocasiões, como no famoso recital privado para Artur Rubinstein, com obras do mestre, em 1920, e na Semana de Arte Moderna, em 1922. Vianna, que nascera em 1896, em Itajubá, Minas Gerais, aos 6 de setembro de 1896, mãe musicista, iniciou os estudos de piano na sua cidade natal, aos oito anos de idade, transferindo-se, mais tarde, para o Rio de Janeiro, onde estudou com Henrique Oswald no então Instituto Nacional de Música. Começou a compor em 1920 e a lecionar piano no ano seguinte. Começou a escrever suas principais músicas nesta época como *Corta-Jaca*, *Dança de Negros* e *Homenagem a Sinhô*, que influenciaram outros compositores brasileiros. Em 1923, Frutuoso viaja para a Europa para aprimorar suas habilidades. Retorna ao Brasil três anos depois. Foi professor de piano do Conservatório Mineiro de Música e no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Muito ligado a Mario de Andrade, foi regente do Coral Paulistano, fundado pelo grande musicólogo brasileiro. e nomeado professor do Instituto de Música e Teatro. Em 1941 vai morar no Rio de Janeiro, exercendo a função de professor de piano do Colégio Metodista Bennet. Escreveu música especialmente para piano e para canto e piano. Usava o pseudônimo de “Colossinho do Paissandu”.Faleceu no Rio de Janeiro em 1976 (MUNIZ, 1984).

FRANCISCO MIGNONE (1897 -1986)

Francisco Paulo Mignone nasceu em São Paulo aos 3 de setembro de 1897, e morreu no Rio de Janeiro, em 1986. Durante sua vida, teve diversas atividades musicais, tais como: compositor, regente, pianista e professor, destacando-se fortemente na composição e

regência. Aproximadamente aos 6 anos de idade, começou os estudos musicais com seu pai, Alfério Mignone, que lhe ensinou flauta e algumas noções de violoncelo, trompa e piano. O pai estudara flauta e violino em sua cidade natal, Castellabate, próxima a Salerno, na Itália, e aos 11 anos já tocava profissionalmente na Orquestra da Ópera de Salerno. Mais tarde, casou-se com Virgínia Mignone e mudou-se para São Paulo, em 1896. Alfério Mignone teve quatro filhos – Domingos, Guilherme, Filomena e Francisco e todos os meninos se tornaram músicos profissionais. A única filha, Filomena, não seguiu a carreira profissional de musicista, apesar de ter estudado música.

Francisco Mignone começou a estudar piano aos 8 anos de idade, com o professor italiano Sílvio Motto, em São Paulo. Principiou precocemente a escrever músicas populares e atuar profissionalmente como músico, para auxiliar na manutenção de sua casa, haja vista seu pai não possuir recursos financeiros suficientes, sendo imigrante italiano de origem pobre e lutando com muita dificuldade para criar seus filhos. Aos 13 anos, Francisco Mignone começou a tocar piano e reger pequenas orquestras em bailes e nos cinemas de São Paulo. Estudou harmonia com o professor italiano Savino de Benedictis por seis meses e aos 15 anos, em 1912, começou a estudar no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Cinco anos depois, em 1917, formou-se em flauta, piano e composição.

Tocava também flauta em grupos seresteiros e de vez em quando em orquestras. Acompanhou cantores e violinistas até o fim da vida. Realizou trabalhos como copista de música e orquestrador de canções populares tocadas nos bailes, bem como a ilustração musical dos filmes. Além de executar as músicas daquele período, sob o pseudônimo de Chico Bororó compôs diversas músicas populares: canção sertaneja, cateretê, foxtrote, maxixe, *one-step*, samba, tango, entre outras. O pseudônimo foi sugerido pelo segundo impressor de suas obras, Antonio di Franco, para driblar o preconceito que existia na época em relação ao compositor que escrevia música popular. Naquele tempo, escrever músicas populares assinando o próprio nome era considerado ato degradante, como registrou Mignone: “É que naquelas priscas eras do começo do século, escrever música popular era coisa devassa e desqualificante mesmo” (KIEFER, 1983)

O período de atuação de Chico Bororó se inicia por volta de 1914, anodo concurso de música popular promovido pela revista *A Cigarra* e a editora Casa Levy que premiou a valsa *Manon* e o tango *Não se Impressiona*, e perdura até pouco depois de 1920, ano da partida de Mignone para a Itália, pois mesmo de lá, ele ainda enviou algumas peças para

serem editadas em São Paulo. Segundo o próprio compositor, a última peça em que se utilizou do pseudônimo, foi *Mandinga Doce*, canção sertaneja com letra de Décio Abramo e, que mais tarde, em 1942, foi aproveitada na composição do balé *Iara*. Aliás, muitas das composições de Chico Bororó foram mais tarde aproveitadas em outras obras de Mignone, que as considerava “suas primeiras músicas nacionalistas”.

A música popular sempre me interessou, escrevi muita música popular, mas com o pseudônimo de Chico Bororó, porque naquele tempo, escrever com o nome verdadeiro, era vergonha. Música popular era música de baixa classe, então assinava Chico Bororó e ainda hoje guardo muitas dessas músicas. (MIGNONE, 1991, p. 2)

Segundo Ikeda (1986), o motivo principal da aproximação de Mignone com a música popular foi de ordem econômica, já que, embora ainda sem a divulgação alcançada mais tarde com o desenvolvimento do rádio e da indústria fonográfica, esse tipo de composição tinha boa aceitação e vendagem, havendo grande interesse dos editores em publicá-las

No ano de 1914 ganhou o primeiro lugar em um concurso de música erudita, com a obra *Romance em Lá Maior*. Seu contato com os grupos seresteiros, que executavam e improvisavam valsas e choros, juntamente com as composições populares contribuíram para o caráter nacionalista de suas obras eruditas.

Durante seus estudos no Conservatório, continuou estudando flauta com seu pai e piano, harmonia, contraponto e composição com o professor italiano Agostino Cantú. Durante o curso no Conservatório, foi colega de Mário de Andrade, que o ajudou a se preparar em estética e acústica. Mais tarde, a estética nacionalista defendida por Mário de Andrade nas artes se tornou evidente nas composições de Mignone. Depois de sua graduação no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, continuou compondo e preparando obras orquestrais para concertos. Após sua formatura, estreou no Teatro Municipal de São Paulo como pianista, regente e compositor, no dia 16 de setembro de 1918. Devido ao grande sucesso dessa primeira apresentação, recebeu uma bolsa concedida pela Comissão do Pensionato Artístico de São Paulo para estudar na Europa e o senador José Freitas Valle, que era um mecenas das artes, proprietário da Villa Kyrial e amigo de Alfério Mignone, pai do compositor, favoreceu para que esta situação acontecesse.

Ele queria estudar em Paris, mas devido a sua formação italiana, decidiu ir para Milão, que também era um dos centros mundiais da música. Em Milão, estudou no Conservatório Giuseppe Verdi, onde teve aulas de composição, harmonia e contraponto por dois anos com Vincenzo Ferroni, que também havia sido professor do compositor e pianista brasileiro Alexandre Levy (1864-1932). Vincenzo Ferroni foi colega do compositor brasileiro Francisco Braga (1868-1945) em Paris, onde ambos foram alunos do compositor francês Jules Massenet.

Foi sob a orientação de Vincenzo Ferroni que compôs a ópera em três atos *O Contratador dos Diamantes* (1921), baseada no libreto de Gerolamo Bottoni. A origem da idéia dessa ópera remonta ao fato de ter participado como regente de uma cena do drama de Afonso Arinos de Mello Franco, apresentado em São Paulo no ano de 1917, representando um episódio histórico colonial brasileiro ambientado em Minas Gerais. Essa ópera incluiu a famosa *Congada*, um balé com personagens negros, no segundo ato, em que o compositor aproveitou e combinou magistralmente um tema do lundu da coleção *Brasilianische Volkslieder und Indianische Melodien*, publicada por J. B. Von Spix e G. F. P. von Martius, com outro tema original composto por ele.

Entre 1927 e 1928, viveu na Espanha, onde escreveu algumas canções, a *Suíte Asturiana* (1928) e a ópera *L'Innocente* (1927), com libreto italiano de Arturo Rossatto. Quando essa ópera, baseada numa novela espanhola da romancista Concha Espina, foi encenada no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em 1928, a imprensa o apontou como o sucessor de Carlos Gomes, elogiando a obra por sua característica vigorosa, densidade sinfônica e a perfeita ambientação da história. Mas a ópera foi mal recebida por Mário de Andrade, que estimulava Mignone a escrever música nacionalista.

Em 1929, Mignone voltou ao Brasil e ingressou como professor de harmonia no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Esse foi um período muito importante para a afirmação do estilo nacionalista em suas obras, bastante encorajado pelo reencontro com Mário de Andrade. Nesse período fortemente nacionalista, compôs, em 1929, a *Primeira Fantasia Brasileira para piano e orquestra*, apresentada em 1931 pelo pianista Souza Lima (1898-1982)

A sua musicalidade abundante, a facilidade quase prodigiosa, o brilho, a vivacidade intelectual, o poder de apropriação, e, mais psicologicamente, o amor do aplauso, a serenata italiana que lhe resoava nas cordas das veias, o gosto de viver, a sensualidade, tudo eram forças tendenciosas que o podiam tornar o nosso Leoncavallo, ou, na melhor das hypotheses, o Saint-Saens entre as palmeiras... (ANDRADE, 1976: 309-10)

Figura 14 - Mário de Andrade, Liddy Chiaffarelli, Francisco Mignone e “Tucho” (Renato Mignone)

Segundo Luiz Heitor Corrêa de Azevedo (apud Mignone, 1947: 19), a —fase negra, com utilização intensa dos elementos afro-brasileiros, foi encerrada após a composição do bailado *Leilão*. Porém, o caráter melódico e os ritmos exuberantes da música negra continuaram em muitas obras posteriores, pois essa característica foi profunda, e não superficial. Sendo assim, Mário de Andrade avaliou posteriormente que, se Mignone continuasse a compor na linha afro-brasileira, naturalmente sentiria estar se repetindo.

Comentou também que, terminada a fase negra, outra fase menos particularizada no caráter afro-brasileiro alcançaria uma maior projeção nacional.

A música brasileira à base folclórica tem muitos matizes diferentes...É diferente a personalidade artística do nacionalista Francisco Mignone (1897), co-determinada pelo lastro da sua hereditariedade italiana e pela preferência acentuada para os elementos africanos do folclore musical brasileiro (CARPEAUX, 2005: 442).

Em vários artigos de jornais e livros de música brasileira, Mário de Andrade elogia Mignone, que seguindo seus conselhos tornou-se um dos compositores mais representativos da América Latina. Mais tarde, Mignone afirmaria:

Em geral, condeno toda minha musica atonalista. Continuo dentro do nacionalismo, tão forte quanto antes, porque nele ha uma mensagem de riqueza, de variedade, de ambiente e de cor local. E nosso..Mário me mostrou a importância do que é nosso, dizendo aquela célebre frase: compositor brasileiro que não escrever música nacionalista é uma reverendíssima besta. (MIGNONE, 1977)

LORENZO FERNANDEZ (1897-1948)

Em um ambiente totalmente favorável para o desenvolvimento de talentos musicais, nasceu no Rio de Janeiro aos 4 de novembro de 1897, filho de imigrantes espanhóis, comerciantes de iguarias ibéricas, Oscar Lorenzo Fernandez, que desde criança conviveu com a música. Seus pais frequentemente organizavam saraus musicais em casa, ocasiões em que sua mãe entoava zarzuelas e canções típicas flamencas, com sua irmã Amália ao piano. Lorenzo Fernandez aprendeu a tocar piano de ouvido e ainda rapaz começou a tocar nas festas dançantes do Centro Galego. Passava horas improvisando e a família logo percebeu seu talento de harmonizador. Passou então a estudar teoria musical com a irmã, aluna de piano de Henrique Oswald e mais tarde, aluna premiada no curso de canto no Instituto Nacional de Música. Segundo Vasco Mariz (2002), a produção musical de Lorenzo Fernandez divide-se em três períodos: universalismo, brasileirismo e novamente um “universalismo não rigoroso”. (MARIZ, 2002, p. 84).De certa maneira, o compositor confirma a divisão proposta por MARIZ, na seguinte afirmação:

Na infância meu ídolo foi Beethoven e na juventude entusiasmei-me por Wagner. Ao concluir os estudos, na Escola Nacional de Música, era Debussy que me fascinava com a sua nova mensagem misteriosa e sutil. Depois comecei a sentir dentro de mim as canções de nossa terra, os seus anseios bárbaros, por vezes, o seu lirismo nostálgico. Creio que foi nessa época que me encontrei, ao procurar fixar no pentagrama a minha integração com a terra e com o meio ambiente. Agora, amadurecido, virá, naturalmente, a superação. Meus pensamentos procuram expandir-se, universalizando-se e a imensa figura de Johann Sebastian Bach surge no horizonte, como um farol, guiando o meu frágil barco veleiro no tempestuoso mar da arte moderna. (BIBLIOTECA NACIONAL, 1993).

Neste contexto de mudanças do início do modernismo nacionalista, Oscar Lorenzo Fernandez insere-se como figura peculiar, pois alia uma sólida formação musical à observação cuidadosa das tradições populares brasileiras e ao contato com as práticas musicais urbanas e com os cantos familiares espanhóis. Além disto, reúne um temperamento algo introspectivo a uma personalidade forte, capaz de congregiar pessoas em torno das causas nacionalistas, firmando-se também como teórico e homem público ligado aos assuntos culturais do Estado. Era um homem multifacetado: compositor, regente, instrumentista, professor e poeta.

Segundo Renato Almeida (apud Correa, 1992, p. 20), Lorenzo chegou a compor “alguns tangos e sambas”. Escreveu certa vez, por volta de 1917, um samba carnavalesco com ritmo de marcha no qual a letra, escrita por seu irmão, apresentava charge contra as “reformas de empréstimos” preconizadas pelo então presidente Wenceslau Brás.

O contato com a música fez-se de forma natural e despreziosa, diletante mesmo. O objetivo do jovem Lorenzo era cursar Faculdade Nacional de Medicina. Entretanto, um distúrbio nervoso o impediu de prosseguir em seus planos e uma “terapia musical” lhe foi então receitada. Em 1917, matriculou-se oficialmente no Instituto Nacional de Música, ao mesmo tempo em que frequentou o curso do pianista e compositor Henrique Oswald, considerado, segundo o historiador Eurico Nogueira França (1950, p. 17) o maior técnico daquela geração.

Em 1920 funda a Sociedade de Cultura Musical onde ocupa vários cargos. Poucos anos depois de ingressar no Instituto Nacional de Música, em 1923, Lorenzo Fernandez já assume a cátedra de harmonia nesta instituição, substituindo seu mestre Frederico Nascimento. Lorenzo Fernandez também conviveu com o compositor Alberto Nepomuceno

(1864-1920) que, em seus últimos anos de vida, já adoentado, hospedou-se em casa do amigo Frederico Nascimento. Lorenzo Fernandez frequentava assiduamente os dois mestres, juntamente com o amigo Luciano Gallet. Alberto Nepomuceno, além de familiarizá-lo com a harmonia de Schoenberg, certamente contribuiu para a construção de sua estética nacionalista. Nepomuceno defendia a utilização do folclore pelos músicos de formação musical tradicional e colecionava melodias populares coletadas em várias partes do país. Lutou pela afirmação do canto em português, escrevendo as primeiras canções em vernáculo sobre poemas de poetas brasileiros.

A convite de Graça Aranha, idealizador da Semana da Arte Moderna de 22, Lorenzo Fernandez acompanhou como assistente e ouvinte os eventos da semana, travando relações com Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Di Cavalcanti, Francisco Mignone, e naturalmente Villa-Lobos. Em 1922 compõe a canção Toada p'ra você, com letra de Mário de Andrade.

Lourenço Fernández é, no momento, uma das figuras mais altas da música brasileira. No seu grupo de geração, já caracteristicamente especificador da musicalidade artística nacional, grupo que contem ainda Villa-Lobos e Luciano Gallet, ele representa, mais que os outros, o lado conhecimento técnico, o lado por assim dizer “acadêmico”, desde que se tire desta palavra a significação odiosa...Assim suas obras se apresentam sempre dentro duma extrema garantia de técnica, desprezando o imprevisto. Mas talvez mesmo isto ainda seja uma espécie de sabedoria, porque os imprevistos depois de pouco uso se tornam tão pouco imprevistos...Mas o melhor do concerto de ontem me pareceu o Reisado do pastoreio. É a obra mais rica de invenção e mais aventureira de instrumentação que Lourenço Fernández já criou pra orquestra.. (ANDRADE, 1993).

Uma de suas maiores realizações foi a fundação, em 1936, do Conservatório Nacional do Rio de Janeiro, do qual foi diretor e grande incentivador de uma moderna pedagogia musical. Lorenzo Fernandez conseguiu o respeito por seu trabalho como compositor, regente e conferencista no Brasil e também no exterior. Empreendeu turnês por vários países da América Latina, divulgando, além de suas obras, as de autores brasileiros, como Villa-Lobos, Alberto Nepomuceno e Henrique Oswald. Lorenzo Fernandez faleceu em 27 de agosto de 1948, em pleno sono, após o concerto comemorativo do primeiro centenário da Escola Nacional de Música.

SOUZA LIMA (1898-1982)

João de Souza Lima, nascido em São Paulo aos 21 de março de 1898 e falecido na mesma cidade em novembro de 1982, foi um conceituado pianista, compositor, maestro e professor brasileiro. Iniciou os estudos de piano com seu irmão, José Augusto e para que tivesse aulas com maior regularidade, a família decidiu procurar um professor particular. Selecionado mediante audição, desde 1910 Souza Lima passou a estudar com Luigi Chiaffarelli, que considerou o jovem muito talentoso e ofereceu-lhe aulas gratuitas.

Na classe deste professor foi colega de Gilda Carvalho e Antonieta Rudge com as quais praticava música de câmara (piano a quatro mãos) e acompanhava solistas que visitavam a cidade para concertos de violino, violoncelo, canto e flauta, e tocava em cinemas, prática comum na época do cinema mudo.

Foi indicado por Chiaffarelli para estudar harmonia, contraponto, fuga e composição com o professor Agostino Cantù, recém chegado de Milão. Este foi também professor de Francisco Mignone e Savino de Benedictis. Suas primeiras composições foram danças de salão e peças de música popular. Uma dessas peças, o tango *Amor avacalhado*, foi usado por Darius Milhaud em seu balé *Le boeuf sur le toit*. Em um concurso de composição promovido pela revista A Cigarra e patrocinado pela Casa Levy, ganhou o primeiro prêmio na categoria "tango" e o segundo na categoria "valsa", sendo Mignone o vencedor nesta categoria. Foi apresentado por um amigo ao doutor José Estanislau do Amaral, pai da pintora Tarsila do Amaral, cuja casa passou a frequentar. Foi também frequentador da casa do Senador José de Freitas Valle, chamada de Villa Kyrial, e que foi um importante centro da vida cultural paulistana.

Por sua relação de amizade com o Senador, que também era presidente da Comissão do Pensionato Artístico do Estado de São Paulo, obteve uma bolsa de estudos como Francisco Mignone obtivera, mudando-se para Paris. Residiu em Paris naquela cidade entre 1919 e 1930. Estudou piano primeiro com Isidor Philipp, e depois ingressou por concurso no Conservatório de Paris, pertencendo à classe de Marguerite Long. A partir de 1921 também frequentou a classe de Música de Câmera com Camille Chevillard e de História da Música com Maurice Emmanuel. Passou também a substituir sua professora quando ela não podia dar aulas. Em 1922 recebeu o primeiro prêmio no concurso dos alunos de piano do Conservatório, o que fez com que passasse a ser notado pela imprensa especializada

parisiense. A partir deste ano iniciou uma carreira de concertista. Sua carreira como pianista incluiu recitais no Brasil, concertos em Paris, turnês pelo Norte da África, pela Itália e em Berlim. Depois da volta ao Brasil em 1930, participou das turnês de Heitor Villa-Lobos em Recife e no interior do Estado de São Paulo.

A partir de 1932 seguiu sua própria carreira de concertos no Brasil, apresentando-se em São Paulo, Rio de Janeiro, além de realizar uma turnê pelo Estado do Rio Grande Sul (que alcançou também Montevideu e Buenos Aires) e outra pelas cidades de Manaus, Belém, Fortaleza, Natal e Salvador. Villa-Lobos e Souza Lima tornaram-se amigos em Paris. Conheceram-se no atelier de Tarsila do Amaral, e Souza Lima foi responsável por apresentá-lo aos meios musicais parisienses, com um concerto em que o pianista tocou obras de Villa-Lobos na casa do crítico Henry Prunières, com a presença de Paul Dukas e Florent Schmidt.

Em 1935 passou a trabalhar, a convite de Mário de Andrade, no Departamento de Cultura do Município de São Paulo. Nesta instituição foi regente da orquestra e integrante do Trio São Paulo (piano, violino e violoncelo). A partir desta época atuou também como regente da Orquestra do Teatro Municipal de São Paulo. A convite de Assis Chateaubriand tornou-se diretor musical e regente da orquestra da Rádio Tupi. Exerceu a mesma função na Rádio Gazeta, a convite de Cásper Líbero, cuja orquestra também teve como regente o compositor Camargo Guarnieri. Nas décadas de 1940, 1950 e 1960 foi um dos mais ativos pianistas e regentes no Brasil. Sua obra como compositor ficou pouco conhecida. Outros dados relevantes da biografia deste músico foi o contato com grandes personalidades da música. Estudou a obra de piano de Claude Debussy com sua viúva. Estudou a obra para piano de Maurice Ravel com o próprio. Foi amigo de Darius Milhaud. No Brasil, além de amigo de Francisco Mignone e Villa-Lobos, foi também incentivador de suas composições e responsável pela estreia de várias delas em concerto.¹³

¹³SOUZA LIMA, João de. *Moto perpétuo. A visão poética da vida através da música. Autobiografia do maestro Souza Lima*. São Paulo: IBRASA, 1982.

CAMARGO GUARNIERI (1907-1993)

Conhecendo a biografia de Camargo Guarnieri, este compositor nascido na cidade de Tietê em 1907, mesmo que sucintamente é possível compreender melhor a influência de Mário de Andrade em sua obra, vital, para a sua formação musical. No final do século XIX seu avô emigrara da Sicília com a família, em 1895 e por um erro de um funcionário na chegada em Santos, a Guarnieri foi acrescentado um “i”, passando erroneamente a ser Guarnieri. Miguel, pai do compositor tinha onze anos na época. De São Paulo, foram para Parnaíba, onde havia perspectivas de melhores empregos. Um irmão mais velho fora para Tietê e depois de alguns anos, Miguel, já moço a este se juntou, para estabelecerem uma barbearia. Nessa cidade conheceu e se casou com Gêssia de Arruda Camargo Penteado, de família tradicional da cidade. Miguel era bom músico, tocava bem piano, flauta e contrabaixo e adorava óperas. Sua esposa também era pianista, valorizando a família as manifestações artísticas, e como homenagem deram aos filhos nomes de compositores: Mozart, Rossini, Bellini e Verdi este último falecido em tenra idade. Quando Camargo Guarnieri, teve consciência do significado do nome, passou a usar somente M. antes de Camargo. Bellini não seguiu a carreira artística, mas Rossini foi considerado um dos melhores escritores e poetas do Brasil. Entre as seis mulheres havia uma pintora, Maria Cecília: uma novelista e advogada, Rozina e a poetisa Alice, cujos versos aparecem em várias canções de Guarnieri.

Camargo Guarnieri iniciou seus estudos de piano com a mãe, descobrindo que gostava de improvisar, o que foi o início do seu desenvolvimento criativo, caracterizado pela fluência e espontaneidade. A partir dos dez anos de idade estudou com Virgínio Dias e para este professor dedicou sua primeira composição, a valsa *Sonho de artista* (1918). A obra foi desprezada pelo professor, mas seu pai julgou que a obra era fruto de promissor talento, pagando sua publicação em 1920, recebendo elogios de críticos locais.

Em 1922, Miguel Guarnieri decidiu mudar-se com a família para São Paulo a fim de proporcionar melhores condições de estudo da música ao filho. Sendo uma família de poucos recursos financeiros, Guarnieri trabalhou junto com o pai na barbearia e como pianista até 1925 mantendo vários empregos, tocando em cinemas, lojas de partitura e casas de baile da cidade, muitas vezes acompanhado por seu pai que tocava flauta ou contrabaixo. Este foi um período de adaptação, pois teve que se dividir entre o trabalho e os estudos

musicais, pois a vida para uma família numerosa se revelou economicamente difícil, acrescentando-se ser o filho mais velho de uma prole. Começou a receber aulas de piano, com Ernani Braga pianista e professor. Em 1925 seu pai obteve melhor emprego, o que permitiu a Guarnieri reduzir sua carga de trabalho e dedicar-se mais ao estudo da música. Durante nove anos, de 1923 a 1931, Sá Pereira manteve cursos de piano na capital do estado e em Santos. Nesta ocasião, em 1924, Sá Pereira descobriu e passou a orientar o jovem Camargo Guarnieri. Sá Pereira entusiasmou-se com o talento do jovem cujo potencial artístico começava a se manifestar e o apresentou a várias personalidades do meio musical, ajudando-o a impulsionar sua carreira como compositor. Esta era uma característica de Sá Pereira: um professor interessado no desenvolvimento musical de seus alunos, incentivador do esforço e da dedicação de seus orientandos.

Passou a ter aulas de piano com Antonio de Sá Pereira e, alguns anos depois, começou também a estudar harmonia, contraponto, orquestração e composição com o maestro Lamberto Baldi, recém chegado da Itália. Baldi veio para São Paulo como regente de uma companhia de ópera italiana, mas acabou transferindo sua residência para a cidade. Além de trabalhar como professor, Baldi foi regente da Sociedade Sinfônica de São Paulo e diretor musical da Sociedade Rádio Educadora Paulista. Em 1932 mudou-se para Montevideú, o que significou para Camargo Guarnieri a interrupção de seus estudos de composição sem que o jovem compositor se julgasse preparado.

O encontro com o musicólogo Mário de Andrade, ocorreu por iniciativa do pianista Antônio Munhoz, que morava no mesmo prédio onde residia Sá Pereira [...]. (Silva, 2001c p. 170).

Era meu hábito, sempre que saía da aula [de Sá Pereira], ir ao apartamento dele [de A. Munhoz] para conversar um pouco. Numa das vezes, entre outras coisas, contei-lhe que havia escrito duas novas composições: *Dança brasileira*, e a *Canção sertaneja*. Antônio Munhoz, como sempre fazia, insistiu para que eu tocasse aqueles trabalhos. Depois de ouvir, mostrou-se entusiasmado e me disse: você precisa tocar isso p'ro Máriode Andrade! Eu já conhecia esse nome. Sá Pereira e Lamberto Baldi sempre me falavam nele. Respondi ao Munhoz que teria imenso prazer, pois seria uma oportunidade para conhecê-lo pessoalmente. Munhoz prontificou-se a falar com ele e combinar a visita. Assim é que no dia 28 de março de 1928, à noite, com alguns manuscritos, encontrei-me diante da casa nº 106 (hoje nº 546) da Rua Lopes Chaves. Mário de Andrade já estava à nossa espera”. (GUARNIERI, apud SILVA, 2001c, p. 170-1)

Na manhã de 28 de março de 1928, portanto, data emblemática, Mário de Andrade aguardava Antonio Munhoz, que iria à sua casa acompanhado do jovem compositor Camargo Guarnieri, nessa época com 21 anos de idade, para que este mostrasse suas obras recém compostas *Canção Sertaneja* e *Dança Brasileira*. Mário de Andrade, escritor modernista, professor de História e Estética do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, era o porta-voz de um novo movimento pelas artes no Brasil e sua casa se tornara ponto de encontro de jovens intelectuais da cidade. Era a primeira vez que Guarnieri iria se encontrar com ele e o compositor se lembrava da ocasião:

Com a delicadeza e cordialidade tão próprias de seu espírito (que muito contribuíram para acalmar meus nervos) Mário nos fez entrar e logo começamos a conversar. Depois de algum tempo, pediu para eu tocar alguma coisa. Ouviu com a maior atenção e interesse. O que posso dizer é que daquele momento em diante, Mário de Andrade se colocou na defesa de minha obra nascente, me ajudando em tudo o que era possível.. (VERHAALEN, 2001)

Mário de Andrade ficou verdadeiramente atônito com o grau de consciência nacional revelado por essas obras. Imediatamente, identificou essa música com suas teorias e passou a apoiar o jovem compositor, tornando-se o seu mestre intelectual. A partir desse momento, formou-se o vínculo afetivo-musical que o tempo iria tornar mais forte (ABREU, 2001, p. 40) Guarnieri passou a frequentar a casa de Mário de Andrade, com quem discutia estética, cultura geral, ouvia obras musicais e tomava livros emprestados. Tendo cursado até então, apenas dois anos do curso primário, o contato com o escritor foi muito importante para a formação intelectual de Guarnieri, tornando-se uma grande amizade e também uma parceria artística. Baldi continuou a guiar a formação técnica do jovem até sua mudança para o Uruguai. Muitas das canções escritas por Camargo Guarnieri foram sobre textos de Mário de Andrade, incluindo a ópera Pedro Malazarte. Exercendo atividade como crítico musical na imprensa, Mário de Andrade foi um dos principais responsáveis pela aceitação e pela divulgação da obra de Camargo Guarnieri.

O aperfeiçoamento pianístico de Guarnieri ficou a cargo de Sá Pereira e em uma carta de 1935, quando aquele já fazia parte do quadro de docentes do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, declarou que tudo o que sabia e ensinava, em termos pianísticos, devia a esse mestre.

Estudei e completei meus estudos de piano com o professor Antônio de Sá Pereira que por alguns anos residiu em São Paulo. Com esse professor, (...) aprendi e aperfeiçoei tudo o quanto hoje, no magistério de piano, ensino. (GUARNIERI, 1935)

Sá Pereira e Guarnieri mantiveram laços de estreita amizade. Na correspondência entre o compositor e Mário de Andrade há várias menções ao nome do músico baiano, o que denota uma estreita amizade entre eles, “[...] um círculo de camaradagem vasto, músicos e amigos que se preocupavam uns com os outros [...] como Francisco Mignone, Souza Lima, Villa-Lobos e Sá Pereira” (SILVA, 2001, p. 192).

De 1935 a 1950, atuou como regente do Coral Paulistano, passando a reger a Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo, recebendo bolsas para estudar em Paris e depois, nos anos quarenta, nos EUA. Foi um período extremamente produtivo, compondo inúmeras obras, ressaltando-se a experiência ao participar da primeira Conferência Afro-Brasileira realizada na Bahia em 1937, onde coletou autênticos temas afro-brasileiros, mais de duzentos temas musicais que serviram de inspiração para inúmeros trabalhos. Em jornais da época (Diário da Noite, São Paulo, 1937, Guarnieri afirmava ter colhido “mais de duzentos temas musicais”.

A “Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil” foi uma carta escrita pelo compositor brasileiro Camargo Guarnieri em dezembro de 1950, enviada através do correio a diversas personalidades e instituições de ensino musical no Brasil. A carta foi depois publicada no jornal *O Estado de São Paulo* e em outros órgãos de imprensa, suscitando caloroso e polêmico debate na imprensa durante mais de um ano.

Na publicação desta polêmica Carta Aberta, na qual condena a técnica dodecafônica de composição, Guarnieri já era uma referência cultural importante, ao lado de Villa Lobos e Francisco Mignone. Interpelado sobre a mesma em 1982 no IDART disse:

Se eu fosse escrever a carta aberta hoje, não seria tão violento como naquela época. Foi uma atitude de desafogo, de repente eu dei um arranco e saiu tudo aquilo. Eu era contra o Koellreutter, contra o que ele estava fazendo, introduzindo a música atonal no Brasil entre a juventude. A prova é que todos eles deixaram de ser atonalistas. Santoro não escreve mais, o Guerra-Peixe não escreve mais atonalismo. O pessoal todo largou porque o atonalismo não é um meio para a gente se exteriorizar musicalmente (GUARNIERI, Idart 1982).

Entre janeiro de 1956 e janeiro de 1961 o compositor exerceu o cargo de Assessor Artístico-Musical do Ministério da Educação, durante a gestão de Clóvis Salgado, no governo de Juscelino Kubitschek. A década de 1950 também marca o início do que vai ficar conhecido como *Escola Paulista*. Camargo Guarnieri manteve um curso de Composição, com o intuito de formar artistas conscientes da problemática da música no Brasil quanto à estética, às formas, à linguagem e aos meios de realização, tornando-se um dos principais professores de composição no país. Com reputação internacional, em 1975 assumiu a direção da recém-criada Orquestra Sinfônica da Universidade de São Paulo, cargo que exerceu até 1993 quando faleceu. Recebeu pouco antes de sua morte o prêmio "Gabriela Mistral", sob o título de "maior compositor das Américas". Compôs mais de setecentas obras: obras para orquestra, óperas, missas e cantatas, obras para coro, para canto e orquestra, música de câmara, obras para violão, trilhas sonoras e obras para piano sendo o segundo compositor brasileiro mais executado no mundo, superado apenas por Villa-Lobos.

Camargo Guarnieri gostava de escrever grupos de peças tais como: cinquenta Ponteios, vinte Estudos, dez Improvisos, dez Valsas, dez Momentos. Seus primeiros anos de improvisação de valsas marcaram profundamente o estilo melódico de música brasileira na sua consciência. O espírito nostálgico das toadas, modas e modinhas afloram fácil e naturalmente em seu estilo melódico de compor. As terças paulistas ou terças caipiras aparecem e reaparecem em suas composições, seja em Concertos, seja em músicas para piano solo como nas Valsas para piano, sendo esta uma forma característica do interior do Estado de São Paulo. Ressalte-se porém que as terças caipiras utilizadas na elaboração de suas composições, são de uma maneira peculiar, poderiam até ser nomeadas de “*terças caipiras guarnerianas*”. (RODRIGUES, 2001). No arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros IEB - USP, pode-se encontrar o acervo pessoal do compositor (correspondência pessoal, partituras, discos, recortes de jornal, fitas cassetes, etc.).

CLORINDA ROSATO (1913-1985)

A compositora Clorinda Rosato nasceu em 1913 na cidade de São Simão, interior de São Paulo. Veio para São Paulo para estudar no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, onde era aluna de Mario de Andrade na classe de História da Música. Em 1934, sabendo do talento da aluna para a composição, ao qual dava todo incentivo, o professor pediu-lhe que escrevesse um *Noturno* de expressão brasileira, com duração de três minutos, para ser executado em recital na casa dele. Clorinda o escreveu no prazo de um mês, dedicando-o a Mário de Andrade. O interesse de Mário de Andrade em seu lado criativo levou-a a compor sua obra, densa, de marca nacionalista inegável, apesar de muito pessoal. Apesar de não afirmar categoricamente ter sido orientada por Mário de Andrade, no sentido de estudar composição, tendo escolhido Camargo Guarnieri e Martin Braunwieser como professores, tudo indica que a escolha desses mestres por Clorinda tenha sido sugerida por ele. Clorinda Rosato passou a compor não só peças para piano, como também para corais, com os quais tornou seu nome conhecido e se manteve na programação do Teatro Municipal durante cerca de trinta anos, no Coral Paulistano. Compôs também algumas peças de câmara, como o *Improviso para Trio* e *Quatros Estudos para Quarteto de Cordas*, mas foi o piano sua principal fonte de inspiração e apogeu de sua criatividade. Em recital que fez por meio da Divisão de Discoteca e Biblioteca de Música, nome com o qual a antiga Discoteca Pública Municipal existiu entre fins da década de 70 e 80, ela apresentou diversas obras suas, entre as quais uma Sonata.

Na década de cinquenta, ainda tentava continuar a carreira de pianista e intérprete das próprias obras, mas os eventos em que atuou foram esporádicos, até que cessaram. Seus familiares justificaram esse afastamento da vida artística ter ocorrido, em virtude da perda abrupta de Mario de Andrade, que se preocupava em estimular os novos talentos na área composicional. Este, mesmo depois de deixar o Departamento de Cultura e até deixar a cidade de São Paulo, continuava sempre incentivando a jovem musicista, com a qual mantinha correspondência, havendo algumas cartas arquivadas no acervo de Mário de Andrade no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo. Não consta na biografia da compositora nenhuma referência de estudos fora do Brasil. Clorinda Rosato veio a falecer em 1975, na cidade de São Paulo (BARONCELLI, 1987).

EUNICE KATUNDA (1915 -1990)

Eunice Katunda, pianista, compositora nasceu em 1915 na cidade do Rio de Janeiro sob o nome de Eunice do Monte Lima, Filha do gaúcho Rubens do Monte Lima e da pintora nativista cearense Maria Grauben Bomilcar, sua mãe era pianista amadora, assim como suas tias. Era a época do “pianismo”, todo mundo tocava um pouco. Seu pai, igualmente amador de música, tocava violino e chegou a participar da administração do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, sendo comum praticarem em casa música em conjunto, portanto o ambiente familiar era musical. Iniciou seus estudos com Mima Oswald, filha do compositor Henrique Oswald aos cinco anos de idade e aos nove anos passou a estudar com a pianista e compositora Branca Bilhar, sobrinha de Sátiro Bilhar, boêmio e seresteiro, no pensionato para estudantes de música que pertencia à Dona Anna Bilhar, tia de Branca. Este contato exerceu sobre a jovem uma marca profunda, pois fez com que conhecesse a música popular brasileira e passasse a apreciá-la. A fim de dar continuidade aos seus estudos, Branca Bilhar a conduzirá para Oscar Guanabara (1851-1937) pianista, crítico de arte, iniciando-se como solista em concerto à frente da Orquestra Municipal de Rio de Janeiro.

A partir da indicação de Guanabara, foi estudar com Fúrio Franceschini (1880-1976) músico italiano, em 1936, e teve pela primeira vez suas lições de teoria musical, como harmonia e contraponto (KATER, 2001). Em 1942 passa a ter suas primeiras aulas de composição com Camargo Guarnieri (1907-1993), compositor nacionalista e talvez o mais fiel seguidor dos ideais estéticos de Mário de Andrade e com ele estudou música brasileira e o texto nacional, adquirindo conhecimento sobre o Ensaio sobre a música brasileira (de 1928) e seu autor:

Aprende com o músico nacionalista o respeito pelo texto musical, a compreensão do „brasileiro” – isto é, da música brasileira como fenômeno original e autêntico – e a importância de Mário de Andrade, cujo Ensaio sobre a música brasileira torna-se fonte de referência constante.”(KATER. 2001, p. 16).

Podemos observar que, Dinorá de Carvalho, Clorinda Rosato e Eunice Katunda foram alunas de composição de Camargo Guarnieri.

Reconhecida como uma das melhores intérpretes de peças de compositores brasileiros, inclusive ao conhecer Villa-Lobos em 1944, recebeu elogios quando este a ouviu tocar suas composições, estreou peças inéditas no exterior, preocupando-se em tornar conhecidos vários compositores nos Estados Unidos e Europa. No ano de 1946, retornou para a cidade do Rio de Janeiro, pois desde seu casamento com o engenheiro e matemático Omar Catunda, de quem incorporou o sobrenome, em 1934, ela vivia na cidade de São Paulo. Foi, então, nesse ano, na cidade do Rio de Janeiro, que ela conheceu o compositor alemão Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005), fundador do grupo Música Viva.

O grupo Música Viva, criado em 1938, tinha como objetivo a divulgação da música contemporânea, e contando com a participação de inúmeros músicos o grupo realizou concertos, encontros, cursos, concursos e até um programa de rádio com intuito pedagógico, entre outros feitos. O grupo redigiu três *Manifestos*, datados dos anos de 1944, 1945 e 1946 que resumiam os propósitos do grupo de vanguarda e que segundo LUCAS (1997, p. 116), o de 1946 refletia alguns dos ideais análogos aos de Mário de Andrade: “A concepção utilitária da arte, o seu caráter funcional e coletivo na sociedade, são pontos de convergência com a proposta andradiana de “arte-ação” e arte baseada no “princípio de utilidade” , expressões citadas no manifesto de 1946”.

Entretanto o posicionamento de H. J. Koellreutter, líder do grupo e do manifesto Música Viva de 1946 fazia analogia ao discurso de Mário de Andrade, mas o entendimento do grupo era diferente da dos nacionalistas, criando-se a polêmica que disseminava a idéia de que o mentor do grupo Música Viva direcionava seus alunos a comporem a partir da técnica dodecafônica criada por Schoenberg (KATER, 2001).

Foi no ano do Manifesto 1946, uma “declaração de princípios”. como o próprio subtítulo nos evidencia, que Eunice Katunda entrou para esse círculo de músicos, atuando por um período curto, mas de forma expressiva. Além de participar como intérprete pianista do grupo, – função em que se destacou pelas numerosas primeiras audições que realizou, Eunice Katunda foi aluna de composição de H. J. Koellreutter e Guerra-Peixe, destacando-se logo também como compositora ao ganhar o Prêmio Música Viva para jovens compositores com a cantata para vozes femininas *Negrinho do Pastoreio*. No período em que Eunice Katunda esteve ligada ao grupo Música Viva, compôs sete peças com formações que vão desde piano e vozes mistas a pequenos grupos de câmara de sopros e percussão. Suas tendências naturais e, o contato com os outros compositores que buscavam

conjugar a técnica dodecafônica a elementos da música típica brasileira se refletem no estilo desta compositora: a estruturação básica usa elementos da técnica dodecafônica, mas o clima geral foge totalmente ao formalismo. As referências ao folclore brasileiro são de grande eficácia.

No ano de 1948, Katunda participou na Itália de um curso de regência dirigido por Hermann Scherchen, (1891-1966) antigo professor e amigo de H. J. Koellreutter, onde conheceu os compositores italianos Luigi Nono (1924 - 1990) e Bruno Maderna (1920 - 1973), com os quais idealizou um projeto de composição em conjunto. Nesse mesmo ano, foi publicado na revista *Música Viva* nº 16 o *Apelo*, redigido no Segundo Congresso de Compositores e Críticos Musicais em Praga. O *Apelo* reivindicava mudanças radicais para a música erudita, solicitando aos compositores de todo o mundo que se aproximassem mais do povo através da agregação de elementos mais “populares” em suas músicas, resultando assim numa elevação do nível da música popular e da maior aceitação e compreensão da música erudita pela massa. Os compositores do grupo, já inclinados à ruptura, se sentiram levados pela necessidade de compor de uma forma mais aproximada dos elementos populares da música brasileira.

Katunda chegou ainda a redigir uma carta a Cláudio Santoro exprimindo sua opinião, contrária à do colega, que participou do Congresso de Praga, mas depois, no ano de 1950, com o advento da *Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil*, de autoria de Camargo Guarnieri, ela deixa o grupo *Música Viva* e redige no ano de 1952 seu texto *Atonalismo, dodecafonismo e música nacional* (In: KATER, 2001), onde critica duramente o ensino e a composição de estrutura dodecafônica.

Acrescente-se que sua militância política no Partido Comunista Brasileiro, ao qual era filiada desde 1936, deverá também marcar o seu trabalho. As diretrizes estéticas do partido, na época, vinculavam a produção artística à construção da identidade nacional e à transformação social. A frase de Mário de Andrade é bem representativa dessa orientação: “*O critério atual da Música Brasileira deve ser não filosófico, mas social. Deve ser um critério de combate.*”

Desde sua saída do grupo *Música Viva* em 1950 por discordância de seus princípios, até o fim da década de 1960, Eunice Katunda dedicou-se a ministrar cursos de iniciação musical, regência de grupo coral e direção de programas de rádio, além de continuar compondo e apresentando-se cada vez mais durante as décadas de 1950 e 1960. Compôs

cinquenta peças, das mais variadas formações, como peças solo e de câmara, orquestrações, arranjos e versões reduzidas de suas próprias peças para a formação canto e piano.

Em 1964, Eunice se separa de Omar Catunda. A partir de então, ela passará a assinar Eunice Katunda, trocando o C pelo K, para dissociar-se do sobrenome do ex-marido. Foi no ano de 1968 que fez sua turnê pelos Estados Unidos, onde recebeu elogiosa crítica, como consta no livro de Kater, *Eunice Katunda, musicista brasileira*, (2001, p. 35) pela apresentação de peças de Villa-Lobos e pela composição de sua autoria *Sonatina* composta em 1946, cuja estreia ocorreu na cidade do Rio de Janeiro:

A pianista brasileira é uma virtuose completa, e ela escolheu um brilhante programa para demonstrar o fato. O “Rudepoema” de Villa Lobos é bastante para por à prova qualquer intérprete mas isso em nada atemorizou Miss Katunda, assim como não o fez a “Chaconne” de Bach-Busoni. Com os mais límpidos timbres, um perfeito legato e impecável dedilhado, ela percorria essas dificuldades como se fossem exercícios para os cinco dedos. Suas passagens elevavam-se, as sonoridades eram amplas e lindamente equilibradas. (...) Miss Katunda é também uma compositora e bem musical, como o demonstrou a sua Sonatina, uma obra irônica, lírica, bem elaborada, num estilo quase hindemitiano mas plena de lampejos individuais (Theodore Strongin, The New York Times, 28 de maio de 1968).

Eunice Katunda faleceu no dia 3 de agosto de 1990, na cidade de São José dos Campos, São Paulo. Deixou-nos obra musical de grande valor, mas pouco conhecida pelo público, fato justamente oposto ao que ela tanto se dedicou: a divulgação de obras inéditas e o apoio a jovens compositores.

CLÁUDIO SANTORO (1919-1989)

O compositor Claudio Franco de Sá Santoro consta na lista dos repertórios tocados no ano de 1965. Este compositor nasceu na cidade de Manaus aos 23 de novembro de 1919, primeiro filho de doze de Cecília Autran Franco de Sá, e de Giotto Michelangelo Santoro. Seu pai era oficial do exército italiano, dotado de grande intuição musical, tocava piano e cantava de ouvido qualquer música. Santoro teve portanto berço artístico: o pai amante da ópera, que cantava árias e tocava piano, e a mãe também formada em piano e que ensinava

pintura.

Dona Cecília Autran Franco de Sá, era professora de piano, que ensinava música aos jovens e animava as salas de cinema de Manaus. Em 1930, Santoro passou a estudar com o professor Avelino Telmo, violinista chileno radicado em Manaus. Após poucos meses de estudo, começa a tocar nos saraus que se realizam em sua casa, acompanhado ao piano por sua mãe. O Comandante Braz Dias Aguiar percebendo o talento do músico, além de financiar a viagem e a estada, encaminha-o ao renomado professor Edgardo Guerra no Rio de Janeiro. Mas problemas de relacionamento com a família que o hospeda fazem com que retorne. Aos quatorze anos após um concerto organizado por seu pai no Ideal Clube de Manaus, o governador Nelson de Mello assina, por decreto-lei, estipêndio do governo do Amazonas para que possa estudar no Rio de Janeiro e preparado pelo Professor Edgardo Guerra, ingressa no 7º ano do Conservatório de Música do Distrito Federal para o curso de violino. Realiza seu primeiro recital no Rio de Janeiro, para o Centro Musical, acompanhado pelo pianista Arnaldo Estrella e como solista do Concerto para violino op. 64 de Mendelsohn com a Orquestra da Pro-Arte do Rio de Janeiro, sob a regência de Alberto Lasoli. em 1936.

A formação de um músico é ouvindo música, e hoje, mais do que nunca, tenho a impressão de que o fato de ter passado horas na casa do Comandante Braz, ouvindo música, foi muito mais importante para a minha formação básica musical, do que todos os professores que tive na vida (SANTORO, in SOUZA, 2003)

Passa a ser considerado o maior talento surgido no meio musical do Rio de Janeiro e completado curso de graduação no Conservatório de Música do Distrito Federal em 1937, a professora Nadile de Barros o estimula a compor, impressionada com o seu extraordinário desempenho no curso de harmonia. Assume o cargo de professor assistente de violino no Conservatório de Música do Distrito Federal no ano de 1938.

Em 1940, é co-fundador e violinista da Orquestra Sinfônica Brasileira (OSB) no Rio de Janeiro. Nesse mesmo ano com H. J. Koellreuter, músico recém chegado da Alemanha, trabalha os métodos de composição de Hindemith e Schoenberg, Estética e Contraponto e com esses novos conhecimentos, consegue organizar em sua obra aquilo que imaginava, porém sem saber como. Toma parte na criação do *Grupo Música Viva*, responsável pela

divulgação da música de vanguarda e da revista *Música Viva*, publicando artigo criticando o nacionalismo ortodoxo e o academicismo reinantes.

A obra “Impressões de uma Usina de Aço” recebe o prêmio da Orquestra Sinfônica Brasileira. Seu Quarteto n° 1 recebe menção honrosa no Concurso Internacional promovido pela Chamber Music Guild, de Washington, em combinação com a RCA Victor, com um júri formado por Ernst Primrose, Wanda Landowska, Michael Piastro, Edgar Varèse, Germaine Tailleferre e Charles Seeger. A canção *A menina exausta*, sobre poema de Oneyda Alvarenga, recebe no Rio Grande do Sul o 1° Prêmio do Concurso Nacional Interventor Dornelles para o gênero lied, recebendo pelo conjunto de sua obra bolsa da Fundação Guggenheim dos Estados Unidos.

Por razões políticas, o visto do governo americano lhe é negado e por recomendação de Charles Münch recebe bolsa do governo francês. Trabalha composição com Nadia Boulanger, regência com Eugène Bigot, e frequenta curso especial de cinema na Sorbonne recebendo em Paris o prêmio anual para jovens compositores da Fundação Lili Boulanger de Boston, concedido por um júri composto por Stravinski, Koussevitzki, Walter Piston e Aaron Copland.

Cláudio Santoro participou, em 1948 do Segundo Congresso de Compositores e Críticos Musicais em Praga onde se reivindicavam mudanças radicais para a música erudita, quando os compositores deveriam se aproximar dos elementos populares de cada nação e usá-los em suas composições. Após dois anos, regressa ao Brasil, retirando-se para a fazenda do sogro na serra da Mantiqueira e decide pesquisar a fundo o folclore e música popular.

Diferentemente de Villa-Lobos, Santoro não queria usar claramente os temas populares, buscando um conteúdo baseado na música folclórica, mas que expusesse a luta da classe proletária, culminando com o abandono da sua orientação dodecafônica. Seu estilo musical passa por um período de transição que o leva ao nacionalismo, resultado de fatores emocionais, filosóficos, estéticos e políticos. Apresenta no Festival Berkshire de Boston a sua 3ª Sinfonia, sob a regência de Eleazar de Carvalho e a convite de Dias Gomes, assume a direção musical da Rádio Clube do Brasil. A década de 1950 reafirma em Santoro a característica cosmopolita: muda-se para São Paulo para trabalhar para a Multifilmes, recebendo a medalha de ouro da Associação de Críticos de Cinema no Rio de Janeiro, além de prêmios pelas suas partituras para os filmes "*A Estrada*" e "*Agulha no Palheiro*" e

segue para a Europa para reger em vários países socialistas durante sete meses no ano de 1955, por iniciativa do Partido Comunista.

Em carta enviada a Curt Lange¹⁴:

São Paulo, 5 de agosto de 1955

...Regi vários concertos na Tchecoslováquia, Polônia, Romênia, União Soviética, regi as principais orquestras desses países e também em pequenas cidades. Deveria reger em Berlim, Leipzig, Dresden e Budapest...Em Moscou gravei para disco minha Sinfonia em Coros e quase todas as minhas obras estão sendo editadas..., as críticas foram muito boas e todos os grandes compositores se expressaram de maneira elogiosa em favor de minhas obras (SANTORO, in SOUZA, 2003)

Em 1956 retorna ao Rio de Janeiro como maestro substituto da OSB e como diretor musical da Rádio MEC. Em 1957 realiza outra turnê pela União Soviética e depois passa uma temporada na Europa onde se apresenta em concertos, sendo um período fértil de composições. Em 1962, se fixa em Brasília para organizar o setor de música da Universidade de Brasília, a convite de Darci Ribeiro. Em 1970, assume o cargo de professor titular de regência na Escola Superior de Música de Heidelberg na Alemanha, dedicando-se a experiências com música eletroacústica. A convite do Reitor José Carlos de Azevedo, em 1978 volta à Universidade de Brasília como chefe do Departamento de Artes, ministrando aulas de composição e regência, tornando-se posteriormente regente titular da Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional. No dia 27 de março de 1989, às 10 horas, morre acometido por um enfarte enquanto ensaiava, com a Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional.

¹⁴Musicólogo alemão-1903-1997, diretor do Instituto Interamericano de Musicologia

Quadro 2. Resumo das Biografias dos Compositores

Compositor	Ano e Local de nascimento e morte	Família	Estudos	Locais em que viveu e produziu	Observações
BRASILIO ITIBERÊ	Paranaguá (PR):1848 – 1913: Berlim (Alemanha)	Pai, tio, irmão e sobrinho músicos; nome homenagem ao Brasil	1º estudo de violino e depois estudo de piano (com irmã)	Rio de Janeiro; Europa (diplomacia)	bacharel em Direito; diplomata – músico/compositor; compositor de <i>A Sertaneja</i> ;
HENRIQUE OSWALD	1852-1931 Rio de Janeiro	Pai: comerciante suíço Mãe: pianista italiana	Estudos em São Paulo (SP) com mestres europeus; Florença (Itália) – bolsista do Imperador	Rio de Janeiro	diplomata; vencedor concurso na França <i>Il Neige</i> ; professor de Lorenzo Fernandes e Fructuoso Vianna; não aderiu ao movimento nacionalista
CARLOS DE MESQUITA	Rio de Janeiro (RJ):1864 – 1953: Paris (França)		Estudos em França – aluno de Jules Massenet e César Franck - bolsista do Imperador	França e Rio de Janeiro	Multi-instrumentista Divulgador da música brasileira na França;
ALBERTO NEPOMUCENO	Fortaleza (CE):1864 – 1920: Rio de Janeiro (RJ)	Pai músico (violinista)	Estudos em Recife (PE) e Rio Janeiro (RJ) ;em Roma (Itália) ; Berlim (Alemanha) ; Áustria; Noruega; Paris (França) ;	Fortaleza (CE) ;Recife (PE) ; Rio de Janeiro (RJ)	Multi-instrumentista Clube Beethoven; amigo de Edvard Grieg; principal precursor do nacionalismo na música brasileira; peças cantadas em português;
ALEXANDRE LEVY	1864-1892 São Paulo (SP)	Pai músico francês (clarinetista) - fundador da Casa Levy (comércio de pianos)	Estudos na Europa – Paris (França) ;	RJ, SP, Buenos Aires, Europa	Club Haydn; compositor de <i>Variações sobre um Tema Brasileiro</i>

Continuação

BARROSO NETTO	1881-1941 Rio de Janeiro (RJ)		Estudos na Europa;	Rio de Janeiro, Europa	Professor de piano no Instituto Nacional de Música do RJ; compositor de música popular com pseudônimo <i>William Gordon</i> ; pioneiro do canto coral no Brasil; canto coral junto com Villa-Lobos
BRANCA BILHAR	Crato (CE):1886 – 1928: Rio de Janeiro (RJ)	Sobrinha de Sátiro Bilhar – chorões como Villa-Lobos	Estudos de piano e violino em Fortaleza e Rio de Janeiro – Instituto Nacional de Música; Paris (França)	Rio de Janeiro e Paris	Professora de Eunice Katunda; Compositora de <i>Samba Sertanejo</i>
HEITOR VILLA-LOBOS	1887-1959 Rio de Janeiro (RJ)	Filho e neto de músicos	Violoncelo, Violão e Clarinete;	Rio de Janeiro, São Paulo, Paris, Estados Unidos, Israel, etc	Semana da Arte Moderna – maior expoente da música do modernismo no Brasil; Pesquisa de Folclore <i>in loco</i> – viagem ao interior do Brasil; Fundação do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico
ERNANI BRAGA	1888-1948 Rio de Janeiro (RJ)	Filho de portugueses – irmã musicista (autorização paterna para o aprendizado musical apenas para as mulheres)	Bolsa de Estudos na França	RJ, SP, Recife, Curitiba, Rio Grande do Sul; Buenos Aires;	Pianista da Semana da Arte Moderna; Professor de piano de Camargo Guarnieri e do Conservatório Dramático e Musical – São Paulo; Fundação do Conservatório Pernambucano de Música;
MARCELLO TUPYNAMBÁ	Tietê (SP):1889 – 1953: São Paulo (SP)	Família de músicos	Piano e Violino	São Paulo,	Nome no registro civil: Fernando Álvares Lobo Engenheiro. Compositor de Revistas Musicais; composição de <i>O Matuto</i>
FRANCISCO CASABONA	1894-1979 São Paulo (SP)		Estudos em Nápoles Conservatório San Pietro a Majella (Itália)	Itália – Roma e Nápoles; São Paulo	Professor do Conservatório Dramático e Musical – São Paulo;
DINORA DE CARVALHO	Uberaba (MG):1895 – 1980: São Paulo (SP)	Pai era músico amador	Conservatório Dramático Musical – São Paulo; Paris (França)	São Paulo e França	Peça sinfônica <i>Sertaneja</i> ; 1ª maestrina brasileira; 1ª mulher aceita na Academia Brasileira de Música; criadora escola pianística

Continuação

FRUCTUOSO VIANNA	Itajubá (MG):1896 – 1976: Rio de Janeiro (RJ)		Estudos no Rio de Janeiro com Henrique Oswald no Instituto Nacional de Música; estudos na Europa	Rio de Janeiro, Minas Gerais, São Paulo, Europa	Semana da Arte Moderna; professor no Conservatório Mineiro de Música e no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo; regente do Coral Paulistano-pseudônimo <i>Colossinho do Paissandu</i>
FRANCISCO MIGNONE	São Paulo (SP):1897- 1986: Rio de Janeiro (RJ)	Pai flautista e todos os irmãos eram músicos profissionais ; pais italianos	Bolsista em Milão (Itália), estudos em Espanha	Itália, São Paulo e Rio de Janeiro	compositor de músicas populares com pseudônimo <i>Chico Bororó</i> ; professor do Conservatório Musical Dramático de São Paulo
OSCAR LORENZO FERNANDES	1897 -1948 Rio de Janeiro (RJ)	Família espanhola; mãe cantora e irmã pianista;	Aluno no Instituto Nacional de Música de Henrique Oswald;	América Latina	Fundador da Sociedade de Cultura Musical e do Conservatório Nacional do Rio de Janeiro;
JOÃO DE SOUZA LIMA	1898-1982 São Paulo (SP)	Estudos com o irmão Pianista	Conservatório de Paris; Estudos com o próprio Maurice Ravel	Paris (França) ;Norte da África, Itália e Berlim	Compositor de músicas populares; regente da Orquestra do Teatro Municipal de São Paulo.
CAMARGO GUARNIERI	Tietê (SP):1907 – 1993: São Paulo (SP)	Pai multi- instrumentist a italiano, mãe pianista brasileira	Estudos com Ernani Braga Sá Pereira, LambertoBaldi Mário de Andrade	São Paulo, Paris- França Estados Unidos	Regente do Coral Paulistano, professor do Conservatório Musical Dramático de São Paulo Escola de Composição de Camargo Guarnieri <i>Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil (1950)</i>
CLORINDA ROSATO	São Simão (SP) 1913 SP-1975		Conservatório Dramático e Musical aluna de composição de Camargo Guarnieri		Compositora de Corais
EUNICE KATUNDA	RJ-1915 SP -1990	Pais brasileiros músicos amadores	Estudos com Furio Franceschini aulas de composição com Camargo Guarnieri; Curso de Regência Itália	Rio de Janeiro São Paulo	Grupo Música Viva Retorno à estética nacionalista <i>Atonalismo, dodecafonismo e música nacional (1952)</i>
CLÁUDIO SANTORO	Manaus 1919- 1989: Brasília	Pai pianista, cantor, italiano Mãe pianista brasileira	Estudos de violino- Rio de Janeiro Bolsista em Paris (França)	Manaus, Rio de Janeiro, Paris (França) São Paulo, Brasília	Grupo Música Viva Retorno à estética nacionalista.Co-fundador da Orquestra Sinfônica Brasileira Trilha sonora para filmes

III. 5—MÁRIO DE ANDRADE COMO ELEMENTO AGLUTINADOR DO GRUPO DE COMPOSITORES NACIONAIS

Mário de Andrade assumia uma postura de crítica feroz ao compositor erudito brasileiro que não aderisse ao nacionalismo vigente:

—Todo artista brasileiro que no momento atual fizer arte brasileira é um ser eficiente com valor humano. O que fizer arte internacional ou estrangeira, se não for gênio, é um inútil, um nulo. E é uma reverendíssima besta (ANDRADE, 2006: 16)

Na história da crítica brasileira de música, destacou-se o carioca, Oscar Guanabara (1851-1937) o mais profissional crítico da época, professor de piano, com conhecimentos de harmonia comparáveis a de um acadêmico, célebre por seus comentários dentre outros, como os totalmente desfavoráveis à música de Villa-Lobos.

Qual seria então o valor da crítica? Nesse sentido, Squeff (2004) questiona.

Há uma idéia não muito clara em relação ao papel da crítica. Dizer que ela reflete a opinião pública é tão óbvio e irrelevante quanto afirmar o contrário- que seu papel é secundário. Há um sem-número de provas e de fatos anedóticos, verdadeiros ou não, a comprovarem a reconhecida incapacidade da crítica em detectar os verdadeiros talentos, principalmente compositores. Naturalmente, é uma contradição em termos: haverá sempre alguém que escreverá algures que ao contrário da opinião de tal crítico, o compositor é bom- se este for o caso; ou que é mau; ou, enfim, que simplesmente omitirá seu valor, contrariando a tendência de toda uma época. A função do crítico cumpre-se enquanto crítica- não enquanto é este ou aquele indivíduo que a exerce.

A crítica que se seguiu a este temido crítico, viveu à sombra de Mário de Andrade. Este, indubitavelmente a maior figura da música brasileira como seu mais lúcido pensador, não deixou de contribuir em outras áreas, sem deixar de servir à música. A literatura musical de Mário de Andrade é composta de obras didáticas direcionadas para os alunos do Conservatório Dramático e Musical onde foi professor de matérias teóricas a partir de 1918; críticas de arte em periódicos; crônicas e conferências publicadas em jornais e revistas como *Klaxon*, *Ariel*, *Revista de Antropofagia* e *Ilustração Brasileira* e ensaios em jornais e livros.

Depois de um longo período como crítico de arte no Diário Nacional, de agosto de 1927 a setembro de 1932, foi contratado pelo Diário de São Paulo para escrever críticas de arte, especialmente no âmbito musical, responsabilizando-se pela coluna *Música*, e em dias de concerto, enviava textos à redação do jornal, logo após o evento, para publicação no número do dia seguinte, crítica ansiosamente esperada pelos músicos. Após as apresentações, Mário de Andrade redigia comentários ora positivos, ora negativos, mas sempre coerentemente, com o intuito de valorizar a música quer erudita, quer popular e o músico, estimulando os compositores brasileiros a comporem.

Pela leitura das biografias, constatou-se o papel preponderante no processo composicional de inúmeros compositores brasileiros, especialmente de Francisco Mignone, e de Mozart Camargo Guarnieri, mas também de Clorinda Rosato, Dinorá de Carvalho, Lorenzo Fernandes, Frutuoso Vianna, Ernani Braga e mesmo Villa-Lobos, que se dizia tão independente.

Em relação a Francisco Mignone, foi seu grande orientador estético, durante toda a vida, aconselhando-o a compor músicas com caráter nacionalista. Entretanto, a influência da estética nacionalista elaborada por Mário, ocorreu em Mignone de maneira mais sofisticada e trabalhosa do que em outros compositores, pois ele já possuía uma vasta cultura musical erudita adquirida durante os anos vividos na Europa. Logo após a apresentação da ópera *L'Innocente* (1927) este foi o seu comentário crítico de 1928, publicado no *Diário Nacional*:

Ninguém preza mais esse artista do que eu. Torço por ele como torço por todos aqueles que considero de algum valor. Mas tenho que 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 de sentido essencialmente dramático, dotado duma cultura exclusivamente europeia, desenvolvido no ritmo da sensibilidade italianizada, Francisco Mignone está numa situação dolorosa. Não encontra libretistas brasileiros que lhe forneçam assuntos nacionais. E se encontrar: o libreto pra ser representado, terá de ser vertido pro italiano, porque ninguém canta em brasileiro neste mundo... Ora diante de tantas circunstâncias, Francisco Mignone se vê constrangido a 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. E 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. (ANDRADE, 1963: 260)

No mesmo sentido:

As circunstâncias históricas do momento, em que os valores nacionais que contam em música, Villa-Lobos, Lorenzo Fernandez, Luciano Gallet, Camargo Guarnieri e outros, pelem entre achados e enganos, para oferecer ao país uma tradição artística nacional, não permitem mais que o *Inocente* seja contado como representação brasileira. A música brasileira fica na mesma, antes e depois dessa ópera. (ANDRADE, 1947: 10-11)

Os comentários de Mário de Andrade a respeito dessa ópera evidenciam seu descontentamento com a característica musical de Mignone naquele momento, ainda sem uma influência marcante do nacionalismo. A posição radical de Mário de Andrade, que se justifica por ser aquele momento um período de consolidação do nacionalismo, redundava em que os compositores brasileiros não deveriam estar vinculados a um estilo de composição universal, mas sim estritamente brasileiro, conforme o primeiro capítulo de seu livro *Ensaio sobre Música Brasileira* (1928). Em 1939, após um ciclo de obras com inspiração em temas negros, numa óbvia transcrição de elementos folclóricos viu-se Mignone diante de uma profunda crise artística, da qual arduamente conseguiu se libertar. Segundo Mário de Andrade, que o acompanhava intimamente nesse período, seu ceticismo em relação às próprias obras advinha de sua facilidade musical, do apuramento da técnica composicional e da exagerada autocrítica. Mário de Andrade foi muito importante nesse período conturbado, pois o ajudou a recuperar a serenidade e a segurança diante do trabalho como compositor. A solução dessa crise está revelada na auto-análise, retratada no trecho a seguir, pela qual ele próprio clarifica o seu destino e sua meta:

Si eu fosse gênio inato, o meu destino era atingir toda a humanidade. Não me incomodava com escolas, países, tempos, raças, mandava tudo plantar batatas, para liberdade pura do meu gênio elevando a Humanidade. Mas si eu sou gênio feito, o meu destino é mais realista, mais prático, mais qualificado, e tenho que elevar a humanidade naquilo em que ela é condicionada pelos seus imperativos pragmáticos e transitórios, isto é, tempo, raça, país, escola. É curioso como os gênios feitos são nacionais. (Mignone, 1947: 45)

Manteve longa correspondência com Mignone durante toda a vida, mas infelizmente, todas as cartas enviadas por Mário de Andrade, em número de sessenta, foram destruídas, pois continham algumas confissões que o compositor julgava que não deveriam ser divulgadas, para preservar a imagem de Mário. Quanto às cartas de Mignone a Mário podem ser encontradas, bem como de outros compositores, catalogadas no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.

Diferentemente do que ocorreu com Mignone, Camargo Guarnieri contava com pouco mais de vinte anos quando conheceu Mário de Andrade, este dotado de forte personalidade e cultura, quatorze anos mais velho, portanto o jovem compositor era muito mais vulnerável à sua influência. Outrossim, Guarnieri não possuía muito estudo, tendo abandonado os bancos escolares muito cedo, pois era o filho mais velho de uma família numerosa, e precisava trabalhar. Portanto o contato com Mário foi salutar, pois percebendo esta lacuna na sua formação, passou a indicar obras da cultura geral, ou seja, literatura, história, filosofia e na área da Estética, para serem lidas a cada semana e após a leitura, discutiam sobre essas mesmas obras, tornando-se Guarnieri logo um excelente leitor. O compositor costumava dizer que havia frequentado a Universidade *Mário de Andrade* admitindo que fora Mário que o ajudara a descobrir seu próprio caminho.

A catequese de Guarnieri segundo Vasco Mariz foi de *viva voz* enquanto que a de Mignone foi epistolar. Em Camargo Guarnieri o nacionalismo ocorreu de uma forma subconsciente, na absorção dos elementos populares, folclóricos, onde a música inspira o espírito, mas não cita a música folclórica diretamente, em uma erudita transposição. Camargo Guarnieri era essencialmente nacionalista:

Guarnieri, apesar da forte influência de seu irmão Rossine, militante comunista, nunca se deixou dominar pela propaganda de Moscou, embora tenha visitado essa capital. Creio que se estivesse vivo, Mário teria apoiado a famosa Carta Aberta de Guarnieri contra Koellreutter, em 1950, e seu grupo antinacionalista (MARIZ, 1994)

Tudo indica que o contexto social no qual Camargo Guarnieri, nascido em Tietê, cidade do interior do Estado de São Paulo, estava inserido, pode ter influenciado em suas

composições, cuja orientação estética, calcada no nacional, era herdeira das proposições nacionalistas de seu mentor intelectual Mário de Andrade.

Em entrevista ao Instituto de Desenvolvimento Artístico (IDART) ¹⁵, afirmou:

(...)A minha formação estético-musical com Mario de Andrade me permitiu visualizar valores culturais no sentido universal. Um amplo legado de conhecimento das artes, especialmente música e literatura, tornou-me mais sensível ao belo e que me despertou acuidade estética, até então, apenas instintivamente em mim. Quanto à estética musical fui aquinhoadado com aulas de orientação bibliográfica, que muito me ajudaram.

Interpretando-se a criação musical por este ângulo, é possível compreender as composições de Camargo Guarnieri, como um reflexo de suas experiências íntimas de vida..Em suas próprias palavras, Guarnieri fundamenta este legado:

(...)Em Tietê, quando era jovem, eu tocava muito bem piano. Tocava em bailes, improvisava, pintava o sete. Mário de Andrade me dizia que na minha terra era muito comum o uso das “terças-caipiras”. Elas estão na *Toada à moda paulista*. Viajei muito pelo interior; estive no Norte e Nordeste. A música popular entrou em mim, se filtrou e saiu aquilo que eu chamo de música nacional (...).Eu não tenho (atualmente) mais preocupação com a tonalidade. Hoje nem me interessa saber o acorde, o que vale é o som que eu ouço. Aquilo que eu sinto, vou escrevendo”. (LUTERO, 2001, p. 7).

Além dessa forte influência sobre Mignone e Camargo Guarnieri, havia toda uma rede de contatos e por meio de cartas, os compositores solicitavam junto a Mário de Andrade, suas sugestões a respeito das composições, pediam ajuda nas divulgações de obras e sua intercessão mesmo para pedidos de cargos. Exemplificando, transcrevemos carta enviada por Frutuoso Vianna para Mário de Andrade; carta deste para Samuel Arcanjo, então diretor do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo e carta de Clorinda Rosato para Mário de Andrade (do acervo do Instituto de Estudos Brasileiros-IEB- USP):

15

Entrevista com Camargo Guarnieri, 1982^a (fita cassete)

Carta de Frutuoso Vianna para Mário de Andrade

23 de outubro de 1928

Amigo Mário

Um abraço de tamanduá. Enviando 10 poltronas para distribuir entre suas alunas mais bonitas, entre as do curso particular. Só a última hora mandarei para o Conservatório a boa nova. "Qual, o artista é mesmo um ser superior que anda sempre por baixo!"

Ma-C-CPL nº 6885

Carta de Mário de Andrade para SAMUEL ARCANJO, então diretor do Conservatório Dramático e Musical pedindo a nomeação de Camargo Guarnieri e do Frutuoso Vianna jovens compositores para serem nomeados catedráticos pelo fato de serem úteis não apenas ao Conservatório mas ao país.

São Paulo, 9 de dezembro de 1934

O Conservatório tem cumprido excelentemente o seu destino, que foi até agora a **disseminação popular** da música. Isso não foi compreendido por muita gente, mas essa foi a intenção dos que criaram o estabelecimento e o dirigiram. Mas os preços baratíssimos cobrados aos alunos, a permissão de entrar para o estabelecimento com cultura apenas primária, e a aceitação em massa de milhares de alunos, e ainda os focos de divulgação musical criados nas espécies de conservatórios fundados pelos nossos alunos formados pelo interior, tudo prova que o nosso destino foi de popularização da música e que cumprimos excelentemente o nosso destino. Inda mais: com muito menos idade que o Instituto Nacional de Musica, já o Conservatório deu criação a uma série volumosa de obras didáticas de música, incontestavelmente superior as que fizeram no Rio de Janeiro. A prova é que os livros publicados por você e os publicados por Savino de Benedictis (quando no Conservatório) os meus, as obras corais de Artur Pereira tiveram uma divulgação musical pelo país inteiro...Nos temos que proteger a composição por todos os meios ao nosso alcance. Ora São Paulo tem no momento, realmente apenas dois compositores que estão principiando a notar-se mesmo fora da pátria. E esses dois compositores são justamente o Guarnieri e o Frutuoso. Não falo de Mignone, porque este já fixou residência no Rio de Janeiro e esta com a carreira feita. Mas tanto o Guarnieri como o Frutuoso não estão, lutam com dificuldades enormes, não podem compor com calma, não podem estudar a vontade, não podem adquirir as obras estrangeiras de que necessitam, tudo se lhes opõe em nosso meio, principalmente porque são moços....O Conservatório vai se tornar um estabelecimento de seleção e especialização. Não será admirável que principiemos de início protegendo o que mais merece proteção, que é a composição?

(MA-C-CAL 538)

Carta de Clorinda Rosato para Mário de Andrade

21 de maio de 1939

Prezado Snr Mário

Tomo a liberdade de lhe escrever e enviar, à parte, trez trabalhinhas meus, - um coral religioso e dois estudos de piano para crianças. Gostaria imensamente de saber a sua sempre sincera opinião sobre eles, ou melhor sobre essa minha experiência em gêneros tão diversos, si isso for possível. É com prazer que lhe conto o proveito que tenho tido com o “Tratado de Harmonia de Koechlin,” ótima indicação sua. Aqui em São Paulo não há grande novidade, pelo contrário, a impressão geral é de desânimo; não é sem razão, pois que se inveja tanto a animação do Rio, só ao folhear qualquer jornal ou revista daí. Recomendações de Martin Braunwieser.
Rua Artur Prado 336

(MA-C-CPL nº 6225, IEB)

Mesmo os biografados Eunice Katunda e Cláudio Santoro, do Grupo Música Viva,¹⁶ não tendo um contato direto com Mário de Andrade, depois de um período, se afastaram da técnica dodecafônica, para se aproximar dos elementos populares, pesquisando a fundo o folclore e a música popular para usá-los em suas composições, sofrendo *indiretamente* sua influência ao seguirem os preceitos de Mário de Andrade no *Ensaio sobre a Música Brasileira*.

Deve-se destacar a importância de Mário de Andrade na composição de Guerra-Peixe, embora não conste nenhuma de suas composições no repertório pesquisado. Este compositor fez parte do Grupo Música Viva, juntamente com Cláudio Santoro e Eunice Katunda. Adquirida a técnica composicional da qual necessitava, ao sair do método de doze sons para forjar sua própria técnica, foram as teses de Mário fundamentais para que pudesse construir sua própria linguagem. Leu e releu o *Ensaio sobre a Música Brasileira* em 1937, trazendo-lhe tal leitura convicções e levando-o a inúmeras experiências composicionais. A *Suite Infantil nº 1*, composta em 1943, foi conservada pelo compositor em seu catálogo cronológico e contem, tanto na estrutura quanto na derivação dos temas, forte influência de Mário de Andrade (GUERRA –PEIXE, 2007).

¹⁶Grupo Música Viva, movimento musical iniciado em 1939 no Rio de Janeiro liderado por Hans-Joachim Koellreutter

O caminho da citação literal ou variada de temas folclóricos, foi trilhado por Guerra-Peixe apenas no início de sua carreira. Com a ida para o Recife em 1949 e com a absorção da nota de rodapé da página 43 do *Ensaio sobre a Música Brasileira*, outro caminho foi-se tornando mais claro para o compositor: o da estilização e sugestão do folclore. A nota de rodapé dizia o seguinte:

Nos países em que a cultura aparece de emprestado que nem os americanos, tanto os indivíduos como a Arte nacionalizada [sic], tem de passar por três fases: 1ª a fase da tese nacional; 2ª a fase do sentimento nacional; 3ª a fase da inconsciência nacional. Só nesta última a Arte culta e o indivíduo culto sentem a sinceridade do hábito e a sinceridade da convicção coincidirem (ANDRADE, 1972, p. 43)

Concluindo, na esteira de Wisnik (2004), o programa nacionalista preconizado por Mário de Andrade retirou o músico erudito dos confins da sua gratuidade para colocá-lo, pelo menos, no centro dos acontecimentos, promotor-beneficiário de um projeto de cultura centralizada e homogeneizada pela convergência dos traços comuns da psique nacional, tanto mais fortalecido pela convicção de que a música (e só a música) pode desempenhar no Brasil essa função de orquestrador da sociedade dividida, pela força da sua divisão, e pelo fato de que, no seu campo e registro próprios, a música popular no Brasil (resultante de um trabalho coletivo secular de apropriações, seleções e sínteses criativas) não ficaria a dever à cultura erudita.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise comparada do repertório de recitais para piano, apresentada em jornais da cidade de São Paulo nos anos 1925, 1935, 1945, 1955 e 1965, elaborada pela pesquisadora, visava identificar qual era o gosto musical da época no que se referia ao piano, bem como qual era o espaço ocupado pelos compositores nacionais nestes recitais. Na análise dos gráficos, foi constatado que a escolha de peças de compositor brasileiro nos recitais de piano na cidade de São Paulo nos anos pesquisados não ultrapassou a média de 19%, o que nos leva a presumir que o compositor nacional ocupava um lugar marginal na cena musical erudita da época.

Embora tenham surgido profundas transformações no âmbito da linguagem e morfologia musicais nas primeiras décadas do Século XX, ser moderno, independentemente de uma tendência estético-cultural específica, implicava o desejo do compositor de reformular suas normas de escrever música, em oposição às culturas oficiais caracterizadas pelo gosto musical dominante que se limitava aos clássicos e românticos.

Mário de Andrade, ainda em 1921, avisava aos jovens artistas sobre a inexistência da música brasileira e pregava a necessidade do aparecimento de um compositor capaz de criar obras genuinamente nacionais, tendo como fontes de inspiração a fala do povo. *O ensaio sobre a música brasileira* (ANDRADE, 2006), publicado em 1928, foi lido, debatido, citado exaustivamente por Camargo Guarnieri, Andrade Muricy, Luiz Heitor Correia de Azevedo, Francisco Mignone, Guerra Peixe, Cláudio Santoro, Eunice Katunda, Osvaldo Lacerda, entre outros compositores e críticos musicais da época.

Como poderíamos explicar então depois de todo esforço de Mário de Andrade em valorizar o compositor que fizesse uma música nacional, na pesquisa dos repertórios, permanecer a escolha de música brasileira em um mesmo patamar e baixo?

Tudo indica que o gosto musical na música erudita permaneceu apegado aos clássicos e românticos, talvez por uma opção dos pianistas em não ousar, para não desagradar o público ouvinte, criando-se um círculo vicioso.

Bourdieu interpreta a formação do gosto cultural de cada um de nós, pondo em xeque um dos consensos mais difundidos de nossa história cultural, o de que *gosto não se discute*. Ao contrário, para ele o gosto não é uma propriedade inata dos indivíduos. O gosto é

produzido e é resultado de um feixe de condições materiais e simbólicas acumuladas no percurso de nossa trajetória educativa. Para ele, o gosto cultural se adquire; mais do que isso, é resultado de diferenças de origem e de oportunidades sociais e, portanto, deve ser denunciado enquanto tal. Nesse sentido, as distinções do *gosto cultural* revelam, sobretudo, uma ordem social injusta, em que as diferenças de cultura de origem podem ser transubstanciadas em diferenças entre o *bom e o mau gosto* numa permanente estratégia de classificar hierarquicamente a cultura dos segmentos sociais (SETTON, 2010) Talvez possa ajudar a compreender o fato do compositor nacional permanecer na marginalidade, a questão da formação de gosto cultural e tudo leva a crer que no período pesquisado não havia sido suficientemente construído e assimilado.

Concluindo, a música escrita durante o período nacionalista em geral, e mesmo um pouco depois, pois o período pesquisado atinge 1965, significou para os compositores envolvidos em sua produção e para outros tantos destinatários, uma grande narrativa musical brasileira. Podemos considerar então a música nacionalista como um grande relato de emancipação nacional que encontrou, a princípio, sua legitimação a partir de modelos ideológicos que os intelectuais brasileiros imaginaram para produzir um sentido histórico contra a heterogeneidade interna.

Chegar ao final de um trabalho não é chegar ao final de suas possibilidades. É antes um momento de reflexão sobre as aquisições desta etapa, preparando uma base para futuros prosseguimentos. Tal circunstância não impede, entretanto, que se alcancem resultados que colaboram para lançar alguma luz na rota percorrida. Percebemos ao longo da pesquisa, as várias faces de brasilidade na medida em que as imagens encontradas dialogavam com o Brasil da época, com o momento histórico contraditório e ambíguo, reflexo das reformulações pelas quais passaram o pensamento do início do século XX.

Essas ambiguidades também foram notadas no Brasil, bem como as ideologias norteadoras da criação de uma música genuinamente brasileira, que resultaram no emprego de diferentes técnicas composicionais e estilos, e na união da música de diferentes etnias e procedências. Os reflexos desse momento histórico puderam ser observados na leitura das biografias, na dificuldade de se fazer compositor no Brasil e de se impor como compositor nos repertórios de piano.

Ao tentarmos reconstituir e compreender qual era o gosto musical de uma época nos ajudou a conhecê-la e provocar indagações muito mais amplas do que se pode perceber à

primeira vista. Muito há a ser pesquisado em relação às obras musicais dos compositores brasileiros, que podem auxiliar a entender a história do país e a criar novas possibilidades e estratégias de como inserir nos repertórios uma frequência maior de escolha de compositores brasileiros. Enfim, ainda há muito serviço para ser feito.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBIN, Cravo. *Dicionário de música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Ed. Francisco Alves, 1995.

ALMEIDA, Benedito Pires de. *Marcello Tupynambá: Obra Musical de Fernando Lobo*. São Paulo: Ed. do Autor, 1993.

ALMEIDA, Maurício Zamith. *Choro para piano e orquestra de Camargo Guarnieri: Formalismo estrutural e presença de aspectos da música*. Dissertação. São Paulo: Mestrado em Artes. Instituto de Artes da Universidade de Campinas, 2000.

ALMEIDA, Renato. *História da Música Brasileira*. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Comp., 1942

ANDRADE, Mário de. *Pequena História da Música*, 5ª Ed., São Paulo: Martins Fontes, 1958

_____. *Aspectos da Música Brasileira*. (1939) Villa Rica Editoras Reunidas Limitada Belo Horizonte, 1991

_____. *Ensaio sobre a Música Brasileira*. 4ª Ed. Belo Horizonte Editora Itatiaia, 2006 (1928)

_____. *Música doce Música*, 2ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1976 (1933)

_____. *Modinhas Imperiais*, São Paulo, 1964

_____. *Música e Jornalismo*, Diário de São Paulo por Paulo Castagna. São Paulo: Huscitec: Edusp, 1993

_____. Canções brasileiras. *Diário Nacional*, São Paulo, p. 2, 22 dez. 1927.

_____. "Rádio Notas", in *Revista do Brasil*, Mar, 1924

_____. *Oração de Parainfo-1935*.

AZEVEDO, Elisabeth Ribeiro. Paschoal Segreto em São Paulo. In: *Congresso de Pesquisas e Pós-graduação em artes cênicas*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006

AZEVEDO, Luis Heitor Corrêa de. *150 Anos de Música Brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio Ed., 1956.

_____; ANDRADE, Mário, CHIAFFARELLI, Liddy, Francisco Mignone. *A Parte do Anjo*. Estudo, Crítica e Biografia. São Paulo, E. S. Mangione, 1947

_____. *A Música Brasileira e seus Fundamentos*. Revista da Pan American Union, Washington, 1949.

_____. *Música e Músicos do Brasil*. Rio de Janeiro: Liv. Da Casa do Estudante do Brasil, 1950.

BARBEITAS, Flávio T. *Circularidade cultural e nacionalismo nas Doze Valsas para violão de Francisco Mignone*. Rio de Janeiro, 1995. 185 p. Dissertação de mestrado. Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

BARBUY Heloisa. *A CIDADE-EXPOSIÇÃO: Comércio e Cosmopolitismo em São Paulo, 1860-1914*. EDUSP. 2006.

BARONCELLI, Nilcéia Cleide da Silva, *Mulheres compositoras* São Paulo SP R. Kempf/Editores 1987

BIBLIOTECA NACIONAL. *Lorenzo Fernandez: compositor e poeta*. Catálogo de exposição na Biblioteca Nacional. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional Ministério da Cultura, 1993.

BISPO, Antonio Alexandre. Paris-Rio de Janeiro. *Identidade, integração e diferenciação cultural de brasileiros na França e suas repercussões no Brasil. Estudos do século XIX: A valsa brasileira. Durand e Carlos de Mesquita. Revista Brasil-Europa/Correspondência Euro-Brasileira*. nº 107. Volume 3, 2007. Disponível em: <http://www.revista.brasil-europa.eu/107/Carlos-de-Mesquita.htm>

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte : gênese e estrutura do campo literário*; tradução Maria Lúcia Machado, São Paulo, Companhia das Letras. 2005

BRITO, Vera Braga S. *Ernani Braga: maestro, compositor, pianista, professor-coletânea de dados sobre sua obra*. Rio de Janeiro. 2008

BRUNO, Ernani Silva. *História e tradições da cidade de São Paulo Volume III-Metrópole do Café (1872-1918 São Paulo de Agora (1919-1954)*, São Paulo: Editora Hucitec, 1991. p. 1288.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas Híbridas* EDUSP, São Paulo, 2008

CCSP – *Depoimento de Camargo Guarnieri*. Alocução / disco acetato, 78 r.p. m..Discoteca Oneyda Alvarenga. *Série “Arquivo da Palavra”*, secção “Homens Ilustres do Brasil”, nº4, 1937. CAMARGOS, Marcia. *Villa Kyrial: crônica da Belle Époque paulistana*, 2ª edição, São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2001

CÂNDIDO, Antonio. *Os parceiros do Rio Bonito*. São Paulo: Duas cidades, 1998

CARPEAUX, Otto Maria. *Uma nova história da música*. São Paulo: Tecnoprint, 1977.

_____.1900-1978 *O livro de ouro da história da música* Rio de Janeiro: Ediouro, 2005

CARVALHO, Flávio Cardoso de, *Canções de Dinorá de Carvalho: uma análise interpretativa* Dissertação de Mestrado UNICAMP, INSTITUTO DE ARTES, 1996, Campinas, SP

CASCUDO, L. C. *Dicionário do folclore brasileiro*. V. 2. 2. ed. Rio de Janeiro: INL, 1962.

CASTAGNA, Paulo. *O movimento musical romântico no Brasil*. Apostila do curso de *História da Música Brasileira*. Instituto de Artes da UNESP (36p.).www.ia.unesp.br/docentes/castagna/hmb/HMB_2004_apostila12.pdf (Acesso em 20 de dez, 2008).

CEVASCO, Maria Elisa *Dez lições sobre Estudos Culturais*. Boitempo Editorial, São Paulo, 2003

_____.Prefácio. In: WILLIAMS, R. *Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade*. Tradução de Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 2007. p.9-21.

_____.*Para ler Raymond Williams*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

COELHO, João Marcos; LIAN, Henrique; ALMEIDA PRADO, José Antonio de; TONI, Olivier; VALLE, Raul; VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo. *O mestre Guarnieri*, Campinas, SP - Espaço Cultural CPFL, 2007. Anotações da mesa redonda.

CONTIER, Arnaldo Daraya. *Mário de Andrade e a utopia do som nacional*. Revista Trama Interdisciplinar Ano 1-Volume 2- 2010.

CONTIER, Arnaldo Daraya. *O Nacional na Música Erudita Brasileira: Mário de Andrade e a questão da Identidade Cultural*. Revista de História e Estudos Culturais .Outubro/Novembro/Dezembro/2004 Vol.1 Ano1 nº1.

CORREIA, Sergio Nepomuceno Alvim. *Lorenzo Fernandez: catálogo geral de obras*. Rio de Janeiro: Rio Arte, 1992. O Nacional na Música Erudita.

DONADIO, Vera Lúcia- organizadora Tributos: música Brasileira [recurso eletrônico] /São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2007. 61 p. em PDF - (Cadernos de Pesquisa; v. 1) ISBN 978-85-86196-21-8 Material disponível na Divisão de Acervos: Documentação e Conservação do Centro Cultural São Paulo.

EGG, André Acastro. *Considerações sobre o Nacionalismo Musical no Brasil: Camargo Guarnieri e Francisco Mignone, 1928-1950*. Revista Científica / FAP - Versão Eletrônica.V. 2 - Jan- Dez / 2007a.

_____. *O Debate no Campo do Nacionalismo Musical no Brasil dos anos 1940 e 1950: o Compositor Guerra Peixe*. Dissertação de Mestrado. Departamento de História. Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná. 2007b.

FIUZA, Duprat. “*Marcello Tupynambá, Traços da Vida e da Obra do Grande Compositor Popular*”, in *Revista de Música Popular*. Rio de Janeiro, nº9– set. 1955.

FREITAG, Léa Vinocur. *O Nacionalismo Musical no Brasil (Das Origens a 1945)*. Tese de doutoramento. Departamento de Ciências Sociais da Faculdade de filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1973.

FUCCI AMATO, Rita de Cássia. *Breve Retrospectiva Histórica e desafios do Ensino de Música na Educação Básica Brasileira* Revista Opus 12-2006

GROSSI, Alex Sandra. *O Idiomático de Camargo Guarnieri nos 10 Improvisos para Piano*. São Paulo: ECA/USP, 2002

GROVERMANN, Celina Garcia Delmonaco Tarragò. *O Cancioneiro Gaúcho de Ernani Braga: um estudo histórico analítico de uma obra composta para o Bicentenário de Porto Alegre em 1940*. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 2011

GUARNIERI, Camargo. *Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil*. 1950. In: VERHAALLEN, Marion. *Camargo Guarnieri: Expressões de uma vida*. São Paulo: Imprensa Oficial SP, 2001, p. 45-47

_____. *Meio século de Nacionalismo*. *Caderno de Música*. São Paulo, 7: 8-11, jun/jul., 1981.

_____. *Depoimento do Maestro Camargo Guarnieri*. Entrevistas concedida ao IDART (Departamento de Informação e Documentação Artística) da Secretaria Municipal de Cultura. São Paulo, 1982. 2 fitas cassetes. Entrevistadores: Eduardo Escalante, Arnaldo Contier, Renato de Moraes, Maria Vichnia e Helio Ziskind

GUERRA-PEIXE, César. *Estudos do Folclore e música popular urbana*. Organização, introdução e notas de Samuel Araújo, Belo Horizonte, Editora UFMG 2007

HALL, Stuart *A identidade cultural na pós-modernidade*, DP&A Editora, 1ª edição em 1992, Rio de Janeiro, 11ª edição em 2006, 102 páginas, tradução: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro)

HORTA, L. P. *Dicionário de música*. Rio de Janeiro: Zahar Editores S. A., 1985.

IKEDA, A. T, *Chico Bororó: um erudito na música popular (Francisco Mignone)*. O Estado de São Paulo - Suplemento Cultura, São Paulo, p. 5 - 6, 09 mar. 1986.

KATER, Carlos *Eunice Katunda: musicista brasileira* 1ª edição, São Paulo, SP, Brasil, Annablume, 2001, FAPESP

KIEFER, Bruno. *Mário de Andrade e o Modernismo Brasileiro*. Revista Brasileira de Cultura VII, MEX, Rio de Janeiro, 1971.

_____. *Mignone Vida e Obra*. Porto Alegre. Editora Movimento. 1983

LEE-MEEDI, Jeoca. *Os teatros da São Paulo dos barões do Café*. Blog Virtualia - o Manifesto Digital. 24/06/2008Disponível em: <http://virtualiaomanifesto.blogspot.com.br/2008/06/os-teatros-da-so-paulo-dos-bares-do-caf.html>

LEITE, Dante Moreira. *O Caráter Nacional Brasileiro-História de uma Ideologia*, 7ª edição, São Paulo, UNESP Editora, 2007, p. 32.

LUCAS, Maria Elizabeth. *Comentário sobre “Nos Domínios da Música”, a propósito de “O Banquete” de Mário de Andrade*. H. J. Koellreutter. In: *Cadernos de estudo: Educação Musical*. Belo Horizonte: Através, Nº 6

MACHADO, Marcelo Novaes. *As doze Valsas de Esquina de Francisco Mignone: um estudo técnico-interpretativo a partir de suas características decorrentes da música popular* Dissertação de,Mestrado UFMG, 2004

MARIZ, Vasco. *Figuras da Música Brasileira Contemporânea*. Brasília: Ed. da Universidade de Brasília, 2ª ed., 1970.

_____. *História da Música no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 4ª ed., 1994.

_____.*Francisco Mignone O Homem e a Obra*. Rio de Janeiro. Funarte Ed UERJ 1997.

_____. *A canção brasileira de câmara*. 6 ed. Rio de Janeiro: FranciscoAlves, 2002.

_____. *Vida musical: IV / [organização:] Vasco Mariz*. – Rio de Janeiro:Academia Brasileira de Música, 2011

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

MARTINS, José Eduardo. *A cultura musical erudita na universidade: refúgio, resistência e expectativas*. Estudos avançados. vol.7 no. 18 São Paulo May/Aug. 1993

MENEZES, Andréa Penteado & ATTIÊ, Sheila Bumah. *O papel da escola frente os rituais da inserção social dos jovens a partir da Belle Époque paulistana*. In: *Cadernos de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura*, v. 2, nº 1. São Paulo: Editora Mackenzie, 2002, p. 25.

MIGNONE, Francisco. *A parte do anjo*; autocrítica de um cinquentenário. São Paulo: Mangione, 1947.

_____. *Depoimento*. Rio de Janeiro: Fundação Museu da Imagem e do Som, 1991. 16p.
Entrevista "Francisco Mignone". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17 abril de 1977
Entrevista a Miriam Alencar.

MONTALVÃO, Alberto. *No mundo da música. 100 biografias dos maiores músicos de todos os tempos*. Rio de Janeiro: Spiker, 1958. Rio de Janeiro: 313 p.

MONTEIRO, Eduardo Henrique Soares. *Henrique Oswald (1852-1931)–Um compositeur au- dela Du NacionalismeMusical- L'exemple de sa musique de chambre avec piano*. 2000
Tese de doutoramento. Université de Sorbonne, Paris, França

MORAES, Maria José Dias Carrasqueira de. *A pianística de Camargo Guarnieri apreendida através dos vinte estudos para piano*. Dissertação de Mestrado. Escola de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo: 1994.

MUNIZ, Sônia. *Frutuoso Vianna: vida e obra*. Monografia apresentada ao Projeto Pró-Música, Concurso de Monografia Frutuoso Vianna. Rio de Janeiro, 1984.

NASCIMENTO, Douglas. Editor do site *São Paulo Antiga*, coordenador do acervo do extinto jornal Correio Paulistano, membro titular do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo (IHGSP) <http://www.saopauloantiga.com.br/predio-da-curia/2014>

NEPOMUCENO, Rosa. *Música caipira: roça ao rodeio* São Paulo: Ed. 34, 1999

NEVES, J. M. *Música contemporânea brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1977

NOGUEIRA, Isabel Porto. *El Pianismo en la ciudad de Pelotas (RS, Brasil) de 1918 a 1968*. Pelotas: Editora da UFPel, 2003..

PEDROSA, Mônica. *Imagens de Brasilidade nas Canções de Câmara de Lorenzo Fernandez: uma abordagem semiológica das articulações entre música e poesia*. Tese Doutorado em Literatura Comparada. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2009.

PEREIRA, Avelino Romero. *Música, sociedade e política: Alberto Nepomuceno e a República Musical do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Dissertação de Mestrado, 2007.

PEREIRA, Gisete. *Ernani Braga vida e obra*. Recife: Secretaria de Educação do Estado de Pernambuco. DSE/Departamento de Cultura, 1986.

QUINTERO-RIVERA, Mareia. *A Cor e o Som de Uma Nação: a idéia de mestiçagem no Caribe hispânico e no Brasil (1928-1948)*. São Paulo: Annablume, 2000.

REIS, Fernando Cesar Cunha Vilela. *O idiomático de Francisco Mignone nas 12 Valsas de Esquina e 12 Valsas-Choro*. Tese de Doutorado Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo – São Paulo, 2010.

RESENDE, Carlos Penteado de. *Tradições musicais na Faculdade de Direito de São Paulo*. São Paulo: Saraiva 1954.

RIBEIRO, Wagner. *História da música na América*. São Paulo: FTD, 1965.

RIOS, Paulo Filho. *A hibridação cultural como horizonte metodológico na criação da música contemporânea*. Dissertação de Mestrado Universidade Federal da Bahia. 2010.

RODRIGUES, Lutero. *As características da linguagem Musical de Camargo Guarnieri em suas Sinfonias*. Dissertação mestrado. São Paulo: Instituto de Artes, UNESP, 2001.

ROE, Sue [et al] (ed.). *The Cambridge companion to Virginia Woolf*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

SÁ PEREIRA, Antônio. *A Grande Luz*. In: Revista Brasileira de Música, vol. 9, 1943, p. 19-24

SETTON, Maria da Graça Jacintho. *Uma Introdução a Pierre Bourdieu*. Revista Cult nº 128, 2010

SICA, Renata Cortez. www.renatacortezsica.com.br/compositores/villa.htm

SIQUEIRA, Déborah Rossi. *Camargo Guarnieri e sua obra para Coro: Catálogo, Discussão e Análise*. Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes. Universidade de Campinas. 2000.

SILVA, Flávio. *Camargo Guarnieri e Mario de Andrade*. Latin American Music Review /Revista de Música Latinoamericana. Vol. 20, No. 2 (Autumn - Winter, 1999), pp. 184-212

SILVA, Flavio (org.).*Camargo Guarnieri: o tempo e a música*. Rio de Janeiro: Funarte; São Paulo: Imprensa Oficial de São Paulo, 2001

SIMÕES, Inimá Ferreira. *Salas de cinema em São Paulo*. Secretaria Municipal de Cultura. 1990.

SOUZA, Iracel Vera Lívero de. *Santoro: Uma história em miniaturas. Estudo analítico interpretativo dos prelúdios para piano de Cláudio Santoro*. Dissertação de Mestrado. Campinas: Instituto de Artes da UNICAMP, 2003

SQUEFF, Enio, WISNIK, José Miguel. *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira, Música*, Editora Brasiliense, 2004.

TARQUÍNIO, Daniel Junqueira. *O 1º Caderno de Ponteiros para Piano de Camargo Guarnieri: uma concepção da totalidade da obra*. 2003 - Artigo escrito como resultado do projeto de pesquisa do estágio probatório do autor ao ingressar como docente no Departamento de Musica da UnB.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. Editora 34, São Paulo, 1998.

TONI, Flávia Camargo. *Mário de Andrade e Villa-Lobos pesquisa e texto*, São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1987

TRAVASSOS, Elisabeth. *Os mandarins milagrosos. Arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók*. Rio de Janeiro: Zahar/FUNARTE, 1997.

VERHAALLEN, Marion. *The Solo Piano Music of Francisco Mignone e Camargo Guarnieri*. Dissertação de Mestrado. New York: Columbia University, 1971.

VERHAALLEN, Marion. *Camargo Guarnieri – Expressões de uma vida*. Trad. Vera Silvia Camargo Guarnieri. São Paulo: EDUSP, 2001.

VILELA, Ivan. *Cantando a própria história*. Tese de Doutorado. Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo. 2011

VOVELLE, Michel. *Ideologias e Mentalidades*. São Paulo. Brasiliense, 2004, c1991.

WERNET, Klaus. *Camargo Guarnieri: memórias e reflexões sobre a música no Brasil*. Dissertação de Mestrado. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. 2009

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura* W. Dutra, Trad. Rio de Janeiro, Zahar. 1979. (Obra publicada originalmente em 1971).

_____. *Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade*. Editora Boitempo, 2007.

_____. *Cultura e Sociedade De Coleridge a Orwell*. Tradução de Vera Joscelyne, Petrópolis, RJ: Vozes, 2011

WISNIK, José Miguel. *O Coro dos Contrários. A música em torno da Semana de 22*. São Paulo: Duas Cidades / Secretaria da Cultura. 1977.

WOLFF, Marcus Straubel. *Modernismo Nacionalista na Música Brasileira*. Rio de Janeiro: PUC-RJ-História, 1991. v.300. 44.

FONTE DAS FIGURAS E IMAGENS:

Figura 1- **Recorte da seção Vida Artística.** Fonte: Folha da Manhã, 27 de setembro de 1925.

Figura 2 - **Casa Di Franco, 1926, Sarau.** Fonte da imagem: Coleção Luiz Antonio de Almeida

Figura 3 - **Localização aproximada dos espaços culturais na cidade de São Paulo (1925-1965), sobre mapa de 1924.** Fonte da imagem: Elaboração própria.

Figura 4- **Cine-teatro São Paulo (anos 20) na Liberdade.** Fonte da imagem: (Simões, 1990, p. 26.)

Figura 5- **Cúria Metropolitana situada à Rua Santa Tereza nº 17-** Fonte da imagem: <http://www.saopauloantiga.com.br/predio-da-curia/>

Figura 6- **Teatro do Pátio do Colégio.** Fonte da Imagem: LEE-MEEDI (2008).Disponível em: <http://virtualiaomanifesto.blogspot.com.br/2008/06/os-teatros-da-so-paulo-dos-bares-do-caf.html>

Figura 7 - **Teatro de São José - 1876.** Fonte da imagem: Acervo da Divisão de Iconografia e Museus /DPH/SMC apud LEE-MEEDI (2008).Disponível em: <http://virtualiaomanifesto.blogspot.com.br/2008/06/os-teatros-da-so-paulo-dos-bares-do-caf.html>

Figura 8 - **Teatro de São José - 1909.** Fonte da Imagem: LEE-MEEDI (2008).Disponível em: <http://virtualiaomanifesto.blogspot.com.br/2008/06/os-teatros-da-so-paulo-dos-bares-do-caf.html>

Figura 9 - **Página interna de partitura e dedicatória.** Fonte da imagem: BISPO (2007).Disponível em: <http://www.revista.brasil-europa.eu/107/Carlos-de-Mesquita.htm>

Figura 10 - **Capa de Partitura.** Fonte da imagem: BISPO (2007).Disponível em: <http://www.revista.brasil-europa.eu/107/Carlos-de-Mesquita.htm>

Figura 11 - **Casa Levy – 1860.** Fonte da imagem: Enciclopédia Digital Wikipédia - Portal da Música: Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Casa_Levy_de_Pianos

Figura 12 - **Casa Levy – 1870**. Fonte da imagem: Enciclopédia Digital Wikipédia - Portal da Música: Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Casa_Levy_de_Pianos

Figura 13 - **Marcello Tupynambá ao piano**. Fonte da imagem: Acervo Digital Marcello Tupynambá. Disponível em: www.marcellotupynamba.com

Figura 14 - **Mário de Andrade, Liddy Chiaffarelli, Francisco Mignone e “Tucho” (Renato Mignone)**. Fonte da imagem: Arquivo IEB