

Koellreutter e Guarnieri: aproximações e afastamentos entre dois polos

por Achille Picchi e Iracele Vera Livero de Souza

RESUMO

Este artigo trata da relação entre duas máximas figuras da composição e atuação no Brasil num momento histórico específico, entre os anos 1940 a 1960. Justifica-se pela reflexão sobre o Música Viva, tanto o Movimento como o Grupo e a Escola Paulista de Composição ainda demandarem estudo. A metodologia empregou cartas, artigos de jornal da época, memória e depoimentos. Chegase às considerações finais sobre instigantes diferenças e posicionamentos dessas duas figuras, tão próximas e ao mesmo tempo tão distantes.

Palavras-chave Guarnieri; Koellreutter; Música Viva; Escola Paulista de Composição

ABSTRACT

In the 1930's music was one of the major vectors in the articulation of a This article deals with the relationship between two high standart figures of the musical composition and actuation in Brazil in a given historical moment, from the 1940's to the 1960's. It's justified by the fact that the Musica Viva, either the Moviment or the Group, are still demanding much more reflection and study. The methodology used letters, journal articles of the time, memory and personal statements. The final considerations settle down positioning and differences between two great personalities so close and yet so far one another.

Keywords Guarnieri; Koellreutter; Música Viva; Escola Paulista de Composição

Koellreutter e Guarnieri: aproximações e afastamentos entre dois polos

A partir de 1930 o Brasil ve-se mergulhado numa revolução política de direita que, diante de suas posturas, vai influenciar decisivamente os rumos do país, tanto política como culturalmente, aí incluída a música.

Segundo Contier (1992, p.270-271), na década de 1920, no Brasil, questões relacionadas a procedimentos adotados por Debussy, Schoenberg, Stravinsky, Satie, Pratella e Russolo já haviam sido assimiladas por diversos compositores. E estes “começaram a elaborar, ‘no calor da hora’, um movimento em busca da utopia do ‘som nacional’”, tendo iniciado uma construção de “significantes representativos da música brasileira nacionalista em suas especificidades rítmicas, timbrísticas, formais”.

Para além do fato da posição generalizadora deste autor, entre os anos 1920-1930 o Brasil vivia os pródromos de um modernismo nem sempre revolucionário, mas transformador, nas artes em geral. E em direção a uma pós-tonalidade no pensamento musical, em particular capitaneada por Heitor Villa-Lobos (1887-1959).

A atuação artística de Villa-Lobos se deve, sem dúvida, à criação utópica de uma realização musical brasileira (à qual somente em última instância poderíamos chamar de “utopia do som nacional”). A linguagem era atual e autêntica, ideologicamente indo em direção ao conceito imaginado de povo que se discutia e se transformava nas circunstâncias históricas do momento. Esse conceito, para Villa-Lobos, estava centrado no folclore, a música do povo, conhecido e incorporado.

Villa-Lobos, além de procurar uma conscientização da cultura de sua terra, inseriu-se inapelavelmente na movimentação intelectual surgida desde os princípios do século XX em vários países em direção à superação da tonalidade e da formalização sem a perda da identidade.

Naquilo que se possa chamar de características nacionais na obra de Villa-Lobos pode-se evidenciar uma busca de novos elementos para a época, incluindo o exótico do “instrumental nativo”, reco-reco, maracas, chocalhos, etc., na orquestração. Sua música é politonal e atonal, polirrítmica, principalmente assimétrica. A forma surge como resultado da realização, não fazendo parte de uma pré-concepção consciente ou da tradição simplesmente modificada. O impreciso e o vago tornam-se estruturais.

Villa-Lobos, enfim, subscrita um nacionalismo estético-substancial que, através de sua superação, pudesse alcançar o universal.

Já Mário de Andrade (1893-1945), músico, literato, crítico, pensador, envolvia a questão num catecismo nacionalista fundamental, frequentado pelos compositores seus contemporâneos e mesmo pósteros: o *Ensaio Sobre a Música Brasileira*. Nesse libelo, escrito em 1928, Mário de Andrade lança as bases do nacionalismo estético que deveria se basear no conhecimento profundo e desinteressado da coisa nacional, o folclore (ou, como ele preferia, a música popular). O livro propugna pelo estudo das constâncias da música do folclore nacional e sua análise, bem como suas colocações, tanto contextuais como situadamente musicais, para utilização sem recorrência de aproveitamentos. O aproveitamento das melodias folclóricas, segundo este pensador, só provia o exótico e mesmo a limitação de realização.

Koellreutter e Guarnieri: aproximações e afastamentos entre dois polos

A partir da revolução de 1930, com a entronização oficial de um nacionalismo político e o envolvimento de um Villa-Lobos com ele, as fronteiras do estético e do político se estreitam ao ponto de quase parecerem indistinguíveis por, pelo menos, três décadas. Em princípio por uma influência de um nacionalismo de estado, imposto tanto na educação como na propaganda; depois, pela ação da esquerda comunista no Brasil, especialmente de influência soviética. O pressuposto era basicamente o nacionalismo versus o universalismo, ou seja, a adequação utilitarista do indivíduo para a nação versus o formalismo decadente sem função. Ou, em outros termos, a arte útil, reconhecida pelo povo, portanto politicamente correta e a arte inútil, hermética, reconhecida por uns poucos iniciados, portanto sem serventia político-ideológica.

E essa questão, o nacional versus o universal, permeará toda a discussão musical das décadas seguintes no Brasil.

Koellreutter e o Música Viva

Em 1937 aporta no Rio de Janeiro Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005), músico alemão, flautista e, segundo notícias posteriormente veiculadas inclusive por ele próprio, fugindo do regime nazi-fascista já instalado na Alemanha. Ele viera da Suíça, Genebra, onde estudara flauta com Marcel Moyse e direção de orquestra com Hermann Scherchen, regente engajado no movimento de música nova europeu.

Como é de conhecimento geral ele foi o responsável aglutinador do Movimento Música Viva, o qual se inicia em 1939 como Grupo Música Viva. Em maio de 1940 é publicado o primeiro boletim “Música Viva: órgão oficial do ‘Grupo Musica Viva’”. Nele se estampa o programa do Grupo.

A atividade do Grupo Musica Viva “dedica-se principalmente à produção contemporânea e sobretudo a proteção da jovem música brasileira” (KATER, 2001, p.138). Nesse boletim estão relacionadas as atividades do ano de 1939: 7 concertos e audições, das quais 62 composições de música de câmara foram executadas, de 42 compositores, sendo 15 em primeira audição. Dos compositores, 9 eram brasileiros e dentre eles aparece Camargo Guarnieri (1907-1993).

Koellreutter continua com o Grupo no trabalho de divulgação, didático-pedagógico como apreciação e realização em emissões radiofônicas até 1946, quando é publicado o *Manifesto 1946*, declaração de princípios do agora Movimento Música Viva.

O Música Viva se dissolve a partir de 1950, em grande parte devido às consequências da crise provocada pela Carta Aberta aos Música e Críticos do Brasil, dada a público por Camargo Guarnieri.

Koellreutter foi figura polêmica e extremamente atuante no cenário musical brasileiro. Sua atuação se deveu, partindo do Musica Viva, a tres frentes: a execução, a composição e a pedagógica.

Koellreutter e Guarnieri: aproximações e afastamentos entre dois polos

Como executante e carro-chefe do Movimento, empunhava a bandeira principalmente da primeira audição. Ao longo do tempo do Musica Viva e suas emissões radiofônicas, foram maioria as obras européias, latino-americanas e especialmente brasileiras ouvidas pela primeira vez no Brasil. E não somente as novas ou contemporâneas, mas de todos os tempos, com algum destaque para as renascentistas, tão pouco conhecidas e executadas no país.

Na composição propugnou pelo novo, pela obra do seu tempo, considerando a experimentação bem como o impulso individual como igualitários em fundamento para sua época. Como já enunciava no *Manifesto 1946*: “[...] tudo o que favorece o nascimento e crescimento do novo, escolhendo a revolução e repelindo a reação” (KATER, 2001, p.187).

A pedagogia sempre foi a marca essencial da atuação de Koellreutter no meio musical. Tanto a de caráter particular, com alunos de composição, harmonia, contraponto, estética, apreciação, como de caráter público, como conferencista, crítico do Diário de São Paulo, responsável por programas de divulgação radiofônica.

Contam-se entre seus alunos compositores ilustres como Cláudio Santoro, Guerra-Peixe, Edino Krieger, Eunice Katunda, entre uma grande quantidade de outros.

Guarnieri e a Escola Paulista de Composição

Camargo Guarnieri (1907-1993) sempre foi compositor dedicado à busca do nacional na música brasileira. Seu destino de pilar do nacionalismo brasileiro, junto a Villa-Lobos e Mignone, começa em 1928. Nesse ano, o jovem de 21 anos leva ao pensador maior do modernismo, o poeta, crítico, músico e escritor Mário de Andrade, duas composições para que ele as aprecie. Diz Jorge Coli (SILVA, 2001, p.25) que a brasilidade emergente de Guarnieri “se afirma e se confirma em contato com o autor de *Macunaima* e do *Ensaio Sobre a Música Brasileira*, obras onde a questão da cultura nacional se exprime no registro literário e no registro teórico. Ambas datam também de 1928 – o que colore o encontro entre Mário e Guarnieri de um tom quase simbólico”.

Guarnieri foi figura de proa na composição musical nacional entre – e muito especialmente – as décadas de 1940 e 1960, conquistando prêmios, admirações nacionais e internacionais e autorizando-se sobre alunos e críticos em muitos dos aspectos de sua criação.

Guarnieri teve uma importante permanência em Paris durante o ano de 1938, que deveria ter sido o primeiro de três anos de uma bolsa concedida, após concurso, para estudos e aperfeiçoamentos. Nesse tempo, teve contato com a intelectualidade musical francesa, além de aulas com Charles Koechlin. Entretanto teve de voltar em 1939, na iminência da eclosão da segunda guerra mundial. Interessante notar que ao seu retorno se iniciam, paralelamente, as atividades do Movimento Musica Viva.

Koellreutter e Guarnieri: aproximações e afastamentos entre dois polos

Guarnieri era excelente pianista, o compositor daqueles que Almeida Prado chamou de “trindade da música brasileira [...]: Villa-Lobos, Mignone e Camargo Guarnieri” (Osvaldo Lacerda, in SILVA, 2001, p.66) e dedicado à pedagogia da composição, de maneira sistemática, particular e interessada, como diria o seu mestre Mário de Andrade. Pelo mestre Guarnieri e sua Escola Paulista de Composição, como ele costumava designar, passaram muitos dos mais importantes compositores brasileiros, fossem ou não filiados ao nacionalismo ou adeptos expressos da idéia de uma música nacional.

Guarnieri dividia seus alunos em “os discípulos” e “os outros”¹. Sempre se soube, nesse círculo, que ele assim o fazia e quem eram os “discípulos”, como até menciona (sem, porém, designar dessa forma), Osvaldo Lacerda em seu depoimento (SILVA, 2001, p.62):

entre os que realizaram um estudo mais sério e prolongado com Guarnieri, e vêm alcançando maior ou menor projeção no cenário musical nacional ou internacional, podemos citar os seguintes: Ascendino Theodoro Nogueira, José Antonio Rezende Almeida Prado, Nilson Lombardi, Marlos Mesquita Nobre de Almeida, Raul Oliveira do Valle, Eduardo Alberto Escalante, Sergio Oliveira de Vasconcellos Correa, Kilza Setti e Ângela (“Lina”) Pires de Campos.

E, acrescentamos naturalmente, ele próprio, Osvaldo Lacerda, que Guarnieri sempre considerou seu melhor aluno².

No prefácio, em forma de carta, ao livro de Lea Vinocur Freitag (FREITAG, 1986, p.12) Guarnieri cobra da autora um trabalho “sobre essa ‘Escola Paulista de Composição’, que produziu músicos eruditos brasileiros de valor excepcional”, enumerando os já citados por Osvaldo Lacerda, evidenciando o discipulato embora não assim nominado, além de mais alguns outros nomes, porém excluindo “os outros”, que passaram por estudos com ele. Muito embora uma parte dos compositores nomeados pelo mestre enveredou por caminhos estéticos que não supunham a continuidade de um ideal nacional, um grupo estreito se manteve (e ainda se mantém) fiel ao ideário guarnieriano.

A Escola Guarnieri, como esse fiel grupo de discípulos designa habitualmente, é costume ser dita como a única escola de composição, no sentido quase renascentista do termo, que existiu no Brasil. Porém o trabalho e o número de alunos de Koellreutter parecem evidenciar que existiu pelo menos mais uma.

Pode-se, no entanto, perceber esse evidente e histórico ponto de contato entre as duas eminentes figuras formadoras da mentalidade musical brasileira, um de

1 Depoimento pessoal a um dos autores deste trabalho, enquanto seu aluno no final da década de 1980 em São Paulo.

2 Embora não tivesse sido o primeiro, que foi Alceo Bocchino.

Koellreutter e Guarnieri: aproximações e afastamentos entre dois polos

origem siciliana outro alemã, forjando os caminhos da composição no Brasil como dois polos que se aproximam e se afastam.

Koellreutter e Guarnieri

É notável e conhecido o fato de que ambos, compositores e figuras exponenciais, tinham entre si admiração mútua.

No começo de sua vida no Brasil, Koellreutter contou muito com o Guarnieri músico, assim como o amigo. Falando sobre sua relação com Guarnieri, diz Koellreutter: “Ele voltou de Paris e ficamos muito amigos. Ele era regente do Teatro Municipal, eu toquei com ele. Foi muito bom. Quando tive a doença do chumbo, morei numa favela em Indianópolis (São Paulo). Ele sabia que eu estava gravemente doente e sempre me visitava, em 41 (1941)”³.

Sempre devotou a Camargo Guarnieri o respeito e a deferência, como também sempre executou ou programou a execução de suas obras. Nas conferências e entrevistas realizadas, bem como artigos escritos tanto nas revistas *Musica Viva* como *Fundamentos*, assim como em jornais, tais como o *Diário de São Paulo* do qual foi crítico, colocava Guarnieri na qualidade de compositor de máximo escalão no país:

*[...] a evolução, no sentido de uma transformação do nacionalismo ‘político’ num outro de ordem ‘estética’, não podia ser definitivamente impedida. Compositores como Francisco Mignone e Camargo Guarnieri, principalmente numa grande parte de sua obra, procuram imprimir à sua produção artística cor nacional através da assimilação da substância do nosso populário musical e de uma penetração mais profunda nas leis próprias do folclore.*⁴

No caso dessa manifestação é de se notar, especialmente, duas coisas. Em primeiro lugar, este artigo foi escrito seis anos após a crise entre os dois compositores, deflagrada pela *Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil*, pretensamente escrita por Guarnieri. Ou seja, o problema instalado, na época, do dodecafonismo-nacionalismo. No entanto vemos a opinião sobre Guarnieri, por parte de Koellreutter, inabalável quanto à posição e qualidade, como sempre o fora. Depois, os conceitos derivados diretamente de Mário de Andrade, em especial advindos do *Ensaio Sobre a Música Brasileira*, aliados à “cor nacional”, “assimilação da substância do nosso populário” e “penetração mais profunda nas leis próprias do folclore”. Essas aproximações marioandradinas (e, diria, de um sutil marxismo musical), que são próprias do nacionalismo praticado por mestre e discípulos na Escola Guarnieri, dão

3 Adriano, Carlos. *Lições de Vanguarda*. Folha de São Paulo, Caderno Mais, p.5, 7 de novembro de 1999.

4 H.J. Koellreutter, *Realidade da música Brasileira*. *Diário de São Paulo*, 22 de junho de 1956.

Koellreutter e Guarnieri: aproximações e afastamentos entre dois polos

mais conta da posição privilegiada de isenção partidária de Koellreutter que de seu contrário. Assim como aproximam, por um enviesado ponto de vista ideológico, os dois compositores como polos de um mesmo eixo.

Koellreutter sempre acompanhou com interesse e atenção a obra de Guarnieri. Escrevendo a Claudio Santoro, em 1942, diz: “Assistirei amanhã à primeira audição de uma ‘Abertura’ para pequena orquestra, de Camargo Guarnieri. É uma encomenda da Cultura Artística. Já assisti a alguns ensaios. Parece um dos melhores trabalhos dele” (Carta a Claudio Santoro, 1942).⁵

Já em 1944, Koellreutter, numa entrevista para Diretrizes, referindo-se ao fato de uma cátedra de composição universitária se dever ser consignada a um “compositor de verdade, nunca um diletante”, completa: “quando falo compositor de verdade, lembro logo, é claro, um Camargo Guarnieri, um Villa-Lobos”.

Seriam muito numerosos os exemplos, antes e depois da crise de 1950, nos quais se poderiam mostrar o apreço e a consideração de Koellreutter por Guarnieri, o compositor – e mesmo suas convicções.

Num artigo da revista *Leitura*, nº17, de fevereiro de 1948, Koellreutter escreve: “o movimento criador dos últimos quarenta anos, no Brasil, tornou-se um dos mais vivos e prometedores (*sic*) da música latino-americana”. Analisa a situação da música brasileira até o momento e pontifica que desembocou, de séculos anteriores ao XX, em duas gerações: a “geração dos mestres, que libertou definitivamente a música brasileira da influência europeia”, com Villa-Lobos, Mignone e Guarnieri; e a “geração dos novos” que “reúne as melhores esperanças da música nacional: Cláudio Santoro e Guerra-Peixe”.

Dizendo que a música “nasce da alma popular”, traça o caminho de lenta evolução de nossa música, analisando, sucinta mas penetrantemente, cada um dos compositores citados. Sobre Guarnieri, escreve:

Na obra de CAMARGO GUARNIERI (sic), o nacionalismo musical passou por uma transformação definitiva levando a música desse compositor a um terreno esteticamente oposto àquele onde nasceu: ao terreno das formas puras. Guarnieri não “pinta”, mas “pensa” o Brasil. Cria uma expressão nova com forte tendência classicista. As forças rítmicas e a vontade criadora com a qual procura dominar e organizar o material sonoro, em muitas de suas obras, parecem suprimir a melodia. O impulso melódico consiste no ritmo, que serve como fonte de energias obedecendo a leis de um dinamismo interior. Assim, na “Abertura Concertante” e na Primeira Sinfonia, melodia e ritmo tornam-se unidade e as energias rítmicas

5 Trata-se da Abertura Concertante, escrita em 1942 encomendada pela Sra. Esther Mesquita, diretora da Sociedade de Cultura Artística como o fito de prover fundos ao compositor, que embarcava aos EUA para passar seis meses após ter sido premiado na Filadélfia com o primeiro prêmio devido ao Concerto para violino. Foi estreada por Souza Lima, no Teatro Municipal de São Paulo, em 2 de junho de 1942.

Koellreutter e Guarnieri: aproximações e afastamentos entre dois polos

*apoiam o desenvolvimento da música. Guarnieri reuniu potencialidades latentes do impressionismo com as tendências que se encaminham para um novo classicismo. É o que se verifica na Primeira Sinfonia, na qual as harmonias, melodias e ritmos elementares forjam uma nova linguagem musical, de feitura polifônica e muitas vezes camerística característico do classicismo de Guarnieri, entretanto não é arcaico, mas antes novo, atual e vivo. Sente-se na obra de Camargo Guarnieri a vontade de reunir o novo e o tradicional e de vencer assim a crise que sempre resulta da colisão de suas épocas espirituais antagônicas.*⁶

Guarnieri e Koellreutter

Em 1941, através de uma carta aberta publicada numa revista de São Paulo, Camargo Guarnieri analisou uma peça com vocal-instrumental de Koellreutter, *Musica de Câmara*, escrevendo “assim que terminei a leitura de sua *Musica de Câmara*, para canto, viola, corne-ingles, clarineta baixo e tambor militar, senti necessidade de lhe escrever para contar o quanto ela me interessou e também para conversar um pouco com voce”⁷.

Ele analisa percucientemente e de modo um tanto técnico a peça, com inteligência musical, onde se sente um caráter de proximidade a Koellreutter. Como observaria Andrade Murici, num artigo na sua seção “Pelo mundo da música” do *Jornal do Commercio*, de 27 de dezembro de 1950, “lembro de um artigo de Camargo Guarnieri, muito inteligente, sobre composições vocais de H.-J. Koellreutter”.

Guarnieri aproveita, naquele artigo para, além de elogiar o compositor (“[...] com dezessete compassos voce me interessa muito mais que milhões de compassos doutros compositores...”), expor questões que serão também objeto de sua contundente Carta Aberta de 1950. Esta primeira carta aberta foi publicada no n.º 35 de *Mundo Musical* onde, dois números depois será publicada a segunda e explosiva carta aberta aos músicos e críticos do Brasil.

Embora sem intenções beligerantes ou posições firmadas, Guarnieri nesta carta faz uma confissão que talvez explique, sem entretanto justificar, suas mais efusivas e passionais opiniões sobre o dodecafonismo:

[...] cada vez que leio ou ouço uma peça atonal, surge-me um problema, o do belo. Nunca pude ainda, apesar de minha franca simpatia pelo atonalismo, sem, entretanto, pratica-lo sistematicamente, encontrar beleza nas obras escritas atonalmente”. Mais adiante denota um cerebralismo no atonalismo em si, como depois colocará na Carta Aberta de 1950. Por

6 H.J. Koellreutter, *Leitura*, n.º 17, de fevereiro de 1948, p.15.

7 M. Camargo Guarnieri, Carta Aberta, *Resenha Musical*. São Paulo, n.º 37, 1941

Koellreutter e Guarnieri: aproximações e afastamentos entre dois polos

*fim, mais adiante, dizendo que admite o atonalismo, o politonalismo, a tonalidade fugitiva, cre que “todos os meios são lícitos quando visam um fim puramente artístico, sincero. Por isso, admiro voce. A sua Musica de Camara, sobretudo o seu Improviso e estudo para flauta solo me agradam muito [...] Voce é um artista nato. Creio em voce. Se isso não fosse verdade, jamais teria escrito essas linhas.”*⁸

Com referência ao *Improviso e estudo* para flauta solo, de Koellreutter, composto no Amazonas e datado de 26 de julho de 1938, segundo Silva (2001, p.127, nota 3), “é mais do que provável que ele tenha levado Guarnieri a compor seu *Improviso nº1* para flauta solo, de 2/9/1941. Esta obra, originalmente dedicada “ao Koellreutter”, foi por ele estreada em concerto realizado no Teatro Municipal de São Paulo em 29/11/1941” que, segundo o flautista Celso Woltzenlogel, seria a primeira obra brasileira composta no gênero (in SILVA, 2001, p.127).

Em 1950, com o aparecimento da Carta Aberta, Guarnieri assume uma espécie de posição estético-ideológica. Fato extensivamente comentado na imprensa da época, o manifesto guarnieriano tomou ares de divisão de partidos: os nacionais e os intrusos, visto que o dodecafonismo, uma técnica composicional que, a rigor, como argumentaria Koellreutter, não é “nem mais nem menos ‘formalista’, ‘cerebralista’, ‘anti-nacional’ ou ‘anti-popular’ que qualquer outra técnica de composição baseada em contraponto e harmonia tradicionais”⁹ (SILVA, 2001, p.148).

Esta resposta se reporta, especialmente, ao brado sem dúvida emocional de Guarnieri: “o dodecafonismo é assim, de um ponto de vista mais geral, produto de culturas superadas, que se decompõem de maneira inevitável; é um artifício cerebralista, antinacional, antipopular, levado ao extremo; é química, é arquitetura, é matemática na música – é tudo o que quiserem – mas não é música!”¹⁰ (SILVA, 2001, p.143-144).

Fato é que Koellreutter propôs a Guarnieri um debate público para que se pudesse expor e acertar idéias. Escreve a Guarnieri uma carta, em 16 de novembro de 1950, pedindo-lhe para fixar entre 30 daquele mês e 15 de dezembro a realização de um debate público. Guarnieri, numa carta dirigida a Koellreutter de 21 de novembro, escreve: “[q]uanto ao convite para um debate público em torno das questões que apresentei, não vejo necessidade de aceita-lo desde que o debate já está publicamente aberto com a divulgação de minha carta” (SILVA, 2001, p.145-146).

Koellreutter insiste no debate, numa carta de 23 de novembro, onde reitera que “a iniciativa também me parece oportuna a fim de que se desfaçam rumores, segundo os quais sua “carta aberta”, longe de estar inspirada em ideais artísticos e patrióticos, teria sido provocada por interesses pessoais” (SILVA, 2001, p.146).

8 Idem, ibidem.

9 H.-J. Koellreutter, Carta Aberta aos Críticos e Músicos do Brasil – Resposta, publicada pela primeira vez em 30/12/1950, na **Tribuna da Imprensa** do Rio de Janeiro.

10 Camargo Guarnieri, Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil, 1950.

Koellreutter e Guarnieri: aproximações e afastamentos entre dois polos

Guarnieri se recusa pela segunda vez, em carta de 28 de novembro, reclamando que sua carta aberta só defendia uma “tese artística e não tem, assim, caráter político nem pessoal”. E, considerando sua manifestação definitiva, encerra o assunto: “nada mais tenho a acrescentar” (SILVA, 2001, p.146).

Entretanto, uma mesa redonda foi realizada no MASP, Museu de Arte de São Paulo, a 7 de dezembro, à qual, como refere Kater (2001, p.127), “aflui largo público. Só não compareceu Guarnieri, cuja posição acabou sendo representada por discípulos, ex-alunos e admiradores seus”. Além de personalidades como Oswald de Andrade (que tentou mostrar a filiação da carta aberta a manifestos marxistas e foi rechaçado), compareceram, como é claro, alunos e admiradores de Koellreutter, como Claudio Santoro e Eunice Katunda. Esta, pianista de escol e compositora de alto talento, ganhadora de prêmios enquanto aluna e participante do Movimento Musica Viva, compareceu ao lado de seu marido, o matemático e insigne militante do partido comunista Omar Catunda.

Relata Geni Marcondes, pianista e grande divulgadora do Musica Viva além de compositora, na época casada com Koellreutter ¹¹, que este foi “massacrado” nesta mesa redonda por muitas pessoas ligadas ao nacionalismo, chegando a injustiças e infâmias. E que muitos de seus ex-alunos, como Eunice Katunda, que poderiam defende-lo de pechas, entre outras, de antinacionalista, não o fizeram. Mais tarde, Katunda confessa a Marcondes que teve receio da reação do partido via seu marido, homem bem colocado na expressão comunista de São Paulo.

Entretanto, Eunice Katunda, como Cláudio Santoro e Guerra-Peixe, já chegaram a esse debate/mesa redonda, “convertidos” ao nacionalismo e defensores da Carta Aberta de Guarnieri.

Numa carta a Guerra-Peixe, reclamando da sorte de sua carta aberta, Camargo Guarnieri mostra o quanto, infelizmente, não se comparava intelectualmente nem sociopoliticamente a Koellreutter:

O senhorr Koellreutter conseguiu, por meio de uma inteligente artimanha, se fazer de vítima. Tornou-se ele o próprio atonalismo no Brasil! [...] Tudo isso foi conseguido por meio de uma grande propaganda secreta feita pelos nazi-faxistas (sic) com uma única finalidade: deturpar o sentido verdadeiro do meu grito de alarme e defender o coitadinho do teuto... vítima de uma clamorosa injustiça. ¹²

Bem se vê que, com esse teor, Guarnieri forneceria munição à virulência de uma Pagu¹³, por exemplo (em seu artigo de 1952, certamente ciente por outros meios

¹¹ Entrevista gravada a um dos autores deste trabalho, em Taubaté, São Paulo, 15 de maio de 2004.

¹² Carta de Guarnieri a Guerra-Peixe, 11 de maio de 1951, arquivo Guerra-Peixe.

¹³ Patrícia Galvão, a Pagu, jornalista, casada à época com Oswald de Andrade.

Koellreutter e Guarnieri: aproximações e afastamentos entre dois polos

dessas idéias de Guarnieri, escreveria que este não teria a inteligência suficiente para ter redigido a carta – o que nos remete ao eterno problema da influência do irmão militante comunista Rossine).

Nota-se, também, um ranço preconceituoso (“o senhorrr...”, “coitadinho do teu-to”), bem colonial brasileiro e incomodo para a época, que muito fez para atraparilhar qualquer séria argumentação.

Quanto aos “nazi-faxistas”, o intento de solapar a cidadania da música brasileira ameaçada – e especialmente o profeta mais abalizado do nacionalismo apregoadado por Mário de Andrade – é de tal modo infantil que sequer tem defesa.

Falando sobre o fato de Guerra-Peixe se manifestar, Guarnieri assevera:

Ninguém melhor que voce poderá defender a música brasileira! Pois voce, pelos conhecimentos certos que possui da teoria criticada e pelos conhecimentos agora adquiridos do nosso folclore, está em condições de esclarecer (sic) os beócios, paranóicos e topeiras intelectuais que andam por aí, empestando o ambiente com ladainhas formalistas.¹⁴

Guerra Peixe realizava estudos de folclore, especialmente em Recife e publicava. Dava muitas entrevistas (fato que Koellreutter reclamou dele através de uma carta) e sempre dizia que não havia desenvolvimento musical em qualquer lugar que não fosse através do conhecimento da música do povo. Assertiva, aliás, muito comum a vários artigos publicados por Koellreutter durante a década de 1940 e fato com o qual ele estava cem por cem de acordo com Guerra Peixe.

Mas Guarnieri e Guerra Peixe viram ameaça à autonomia nacional em Koellreutter e na técnica dodecafônica, guindada a movimento estético e, daí, para movimentação político-ideológica. Assim, Guarnieri fala em “defender”, como se a música brasileira estivesse sendo atacada. Assume, paradoxalmente e de maneira incompatível com ele, atitude beócia, paranóica e de toupeira que denuncia nos outros, ao falar em “ladainha formalista”, chavão repetido por míopes como Eurico Nogueira França e João Itiberê da Cunha, o JIC do Correio Musical, acreditando estar calçado no modernismo nacionalista de Mário de Andrade – mas não na visão socialista que este pensador tinha da função da música nacional.

Guarnieri garante que sua carta aberta não tinha cor política, pois se dizia apolítico (como, aliás, muitos historiadores da música brasileira consagraram Villa-Lobos...). Embora consumada bobagem, uma bobagem esperta pois político aqui está por comando ligado ao *statu quo* da política:

Sou do parecer que os artistas devem viver e lutar pela sua arte exclusivamente. Si (sic) cada um de nós, dentro desse setor, produzisse num sentido qualitativo, garanto que faríamos mais ao nosso país que muita

14 Carta de Guarnieri a Guerra-Peixe, 11 de maio de 1951, arquivo Guerra-Peixe

Koellreutter e Guarnieri: aproximações e afastamentos entre dois polos

gente que anda desviando as suas forças intelectuais e física num sentido contrário às manifestações artísticas. (Idem, ibidem)

Estas, sim, são manifestações idealistas as mais anti-Mário de Andrade, para um discípulo como ele o fora.

Como observa Lutero Rodrigues (SILVA, 2001, p.496), o que foi publicado sobre a Carta Aberta acabou abafando completamente a atuação posterior de Camargo Guarnieri:

Abandonando a linguagem musical que lhe era tão familiar, para aventurar-se a escrever, certamente sob a influência de seu irmão Rossine, um texto tão polêmico onde encontramos conceitos extramusicais nada familiares ao compositor e onde até os assuntos musicais predominantes estavam impregnados de conotações políticas, Guarnieri abriu feridas tão profundas que nem mesmo mais de uma década de sua numerosa produção musical com outra orientação estética foi capaz de cicatrizar.

Considerações Finais

Numa entrevista feita à *Folha de São Paulo*, em 7 de novembro de 1999, Koellreutter, perguntado sobre sua relação com Guarnieri, a certo momento diz, com a fina ironia que sempre se lhe caracterizou:

Quando estava na favela, nossas mulheres se encontraram e discutiram sobre quem trouxera o dodecafonismo ao Brasil, o responsável por essa revolução. Me contaram, pode ser fofoca, que elas brigaram no salão de chá do Mappin. Camargo de repente não falou mais comigo. Quando fez 70 anos, participamos de um concerto em Teresópolis. Mas nunca mais fomos amigos íntimos como no início.

Num documento de 1985, colocado como apêndice à confecção de seu catálogo (VERHAALLEN, 2001, p.81), Guarnieri diz:

[...] existem hoje muitas correntes do pensamento e da técnica musical, como o dodecafonismo, o serialismo, a música concreta, eletrônica, etc. No Brasil, como alhures, a aceitação da arte moderna desperta sempre os mesmos problemas. No princípio, alguns corifeus que comandam um reduzido coro de fanáticos da arte moderna, que um dia se tornará antiga...De outro lado, os reacionários que não “sentem”, não “compreendem” a novidade.

E, como a confirmar sua posição de sempre sem, no entanto, a mesma animosidade da época da *Carta Aberta*, conclui: “[...] de qualquer forma, a solução do problema está na difusão dessas correntes. Só a divulgação dessas músicas dará às platéias conhecimento e base para recusa-las ou consagra-las”.

Koellreutter e Guarnieri: aproximações e afastamentos entre dois polos

Em muitos momentos de uma rica e variada vivência musical, tanto de cada um como pública, Koellreutter e Guarnieri, como dois polos de grande importância na música nacional, aproximaram-se e repulsaram-se. Entretanto, como o norte e o sul da música brasileira, sempre foram e continuarão sendo referenciais.

Koellreutter e Guarnieri: aproximações e afastamentos entre dois polos

Referências Bibliográficas

- > ADRIANO, Carlos. Lições de Vanguarda. **Folha de São Paulo**, Caderno Mais, p.5, 7 de novembro de 1999.
- > CAMARGO GUARNIERI, M. Carta Aberta, **Resenha Musical**. São Paulo, nº37, 1941.
- > CONTIER, Arnaldo Daraya. Modernismos e brasilidade: música, utopia e tradição. In: NOVAES, Adauto (org.). **Tempo e História**. São Paulo: Companhia das Letras/Secretaria Municipal de Cultura, 1992, p.259-287.
- > **Folha de São Paulo**, de 7 de novembro de 1999.
- > FREITAG, Lea Vinocur. **Momentos de Musica Brasileira**. São Paulo: Expressão e Cultura, 1986.
- > **Jornal do Commercio**, de 27 de dezembro de 1950.
- > KATER, Carlos. **Música Viva e H.J.Koellreutter: movimentos em direção à modernidade**. São Paulo: Musa/Atravez, 2001.
- > KOELLREUTTER, Hans Joachim. **Realidade da música Brasileira**. Diário de São Paulo, 22 de junho de 1956.
- > _____. **Leitura**, nº17, de fevereiro de 1948.
- > SILVA, Flávio (org.). **Camargo Guarnieri. O Tempo e a Música**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2001.

Achille Picchi, doutor pela UNICAMP; mestre pela USP. Atualmente docente da graduação e da pós-graduação do Instituto de Artes da UNESP/SP

achillepicchi@gmail.com

Iracele Vera Livero de Souza, doutora e mestra pela UNICAMP. Atualmente docente da USC – Universidade Sagrado Coração de Bauru/SP e pesquisadora do CIDDIC-UNICAMP/SP.

iracele.livero@gmail.com