

A presença do imigrante na paisagem sonora brasileira: Memória, nomadismo e reterritorialização

MODALIDADE: PAINEL

*Heloísa de A. Duarte Valente (coordenação).
PPGCOM/ UNIP; PPGMUS/ USP; MusiMid. Contato: musimid@gmail.com*

Resumo: Este painel pretende abordar o papel do estrangeiro/ imigrante na configuração da linguagem musical e na paisagem sonora brasileira em aspectos diversos. Tomaremos o período da década de 1950, como eixo temporal, para discutir; 1) A apropriação, ressignificação e nacionalização da guarânia paraguaia no Brasil, a partir da década de 1940, como resultado de dois gêneros musicais híbridos (o rasqueado e a moda campera); no processo de movência do signo, e a sua conversão de música sertaneja em suburbana e periférica na música popular brasileira; 3) As múltiplas influências da cultura latino-americana, de origem hispânica e suas repercussões, no Brasil, a partir dos conceitos de movência, nomadismo, territorialização. A pesquisa a quatro mãos apresenta resultados de projeto conjunto. Neste texto, apresentam-se algumas características particulares da música sul-rio-grandense, com e suas influências em relação à música uruguaia e argentina.; 3) A presença dos alemães H. J. Koellreutter e Max Brand, para analisar de que maneiras a sua atuação, ante o cenário mundial do nazismo e dos anos que sucederam a II Guerra levaram a consequências estéticas na música erudita

Palavras-chave: Imigração. Música brasileira: semiótica. Movência. Territorialização

Abstract: This panel seeks to address the role of the foreign / immigrant in the configuration of musical language and Brazilian soundscape in several respects. We'll take the period of the 1950s, as time axis, to discuss; 1) The appropriation, reinterpretation and nationalization of the Paraguayan guarânia in Brazil, from the 1940s, as a result of two hybrid musical genres (the rasqueado and campera fashion); in the sign mouvence process, and your conversion country music in suburban and peripheral in Brazilian popular music; 2) The multiple influences of Latin American culture, Hispanic and its repercussions in Brazil, based on the concepts of movance, nomadism, territorialization. The research shows four hands joint project results. In this paper, are presented some particular characteristics of South Rio Grande music with and their influence in relation to the Uruguayan and Argentine music; : 3) the presence of the German HJ Koellreutter and Max Brand, to analyze the ways in which his activity, before the world of Nazism scene and the years following World War II led to aesthetic consequences in classical music

Keywords: Immigration. Brazilian Music. Semiotics. Mouvande. Territorialization.

*Evandro Rodrigues Higa
UFMS. Contato: evandrohiga1@uol.com.br*

*Heloísa de A. Duarte Valente
PPGCOM/ UNIP; PPGMUS/ USP; MusiMid. Contato: musimid@gmail.com*

*Isabel Porto Nogueira
UFRGS, PPGMUS/UFRGS, PPGMP/UFPel. Contato: isabel.isabelnogueira@gmail.com*

*Marcus StraubelWolff
UNI-RIO – m_swolff@hotmail.com*

Guarânia: de Assunção ao sertão e do sertão às periferias

Evandro Rodrigues Higa

UFMS. Contato: evandrohiga@uol.com.br

Resumo: A emergência da guarânia paraguaia no Brasil no século XX está relacionada não apenas a um processo migratório marcado pela invisibilidade social, mas à apropriação, hibridização e ressignificação desse gênero musical no âmbito da música sertaneja e sua conversão em representação rural, suburbana e periférica na música popular brasileira. A contradição que envolve a invisibilidade/apropriação está articulada com a complexidade das fronteiras nacionais que, ao mesmo tempo em que dividem e separam, possibilitam encontros e hibridizações culturais.

Palavras-chave: Guarânia. Imigração. Fronteira. Música sertaneja.

Guarânia: From Assunção To Sertão And From Sertão To Peripheries

Abstract: The emergence of Paraguayan guarânia in Brazil in the twentieth century, is related not only to an immigration process marked by social invisibility, but the appropriation, hybridization and redefinition of this musical genre in the context of country music and its conversion into country representation, suburban and peripheral in Brazilian popular music. The contradiction involving invisibility / appropriation is articulated with the complexity of national borders at the same time that divide and separate, enable cultural encounters and hybridizations.

Keywords: Guarania. Immigration. Borders. Country music.

1. Introdução

A apropriação, ressignificação e nacionalização da guarânia paraguaia no Brasil, a partir da década de 1940, resultaram na emergência de dois gêneros musicais híbridos: o rasqueado e a moda campera. Esses três gêneros estão conectados com as condições sociais e simbólicas de uma fronteira latino-americana com a qual os habitantes do interior do país – e posteriormente os migrantes das periferias urbanas – de alguma forma se identificavam.

Três circuitos possibilitaram a introdução da guarânia no país: o primeiro, o dos paraguaios desterrados que desde o século XIX e principalmente após a Guerra da Tríplice Aliança (1864-1870) atravessaram as fronteiras integrando a massa de trabalhadores nos campos de criação de gado e colheita da erva-mate e exercendo ofícios modestos nos núcleos urbanos das cidades próximas às fronteiras paraguaias. O segundo, o dos músicos paraguaios que desde a década de 1930 já percorriam o país e gravavam discos em São Paulo. O terceiro, o dos músicos paulistas que, desde a década de 1940 buscaram nesse repertório uma espécie de inovação ou renovação da música sertaneja brasileira.

Segundo Oliveira (2009:299) “a influência dos gêneros paraguaios sobre a música sertaneja se aprofundou de tal forma nos anos 50 e 60, que eles constituem um marco

importante na memória musical de toda uma geração de ouvintes”. Podemos também citar outros gêneros latinos que se tornaram populares no Brasil, como o bolero, os corridos e as rancheiras mexicanas e que também acabaram apropriados pelo universo sertanejo. Entretanto, é preciso lembrar que, enquanto um gênero musical como a guarânia entrava no país como bagagem cultural dos imigrantes paraguaios e era vivida como fenômeno social na porosidade das fronteiras, a música do México se popularizava graças ao cinema norte-americano a partir da década de 1940 como uma das ações integradas à Política da Boa Vizinhança entre os Estados Unidos da América e a América Latina. E se o bolero acabou hibridizado com o samba urbano dando origem ao samba-canção, a guarânia continuou restrita principalmente a um universo que remetia à ruralidade e posteriormente às periferias “bregas”.

Conforme Martín-Barbero (2009:270), o cinema e o rádio foram gestores fundamentais no processo de constituição de uma integração latino-americana “que se apoiará tanto na ‘popularidade’ de certos ritmos – o bolero, a rancheira, o tango – quanto na mitificação de alguns ídolos da canção.” Porém, lembramos que a guarânia, embora tenha sido vastamente difundida através do rádio – especialmente a partir de 1952, com a gravação por Cascatinha e Inhana das guarânias “Índia” (José Asunción Flores e Manuel Ortiz Guerrero) e “Lejanía” (Herminio Gimenez) –, não era ouvida em produções cinematográficas, integrando o repertório dos músicos paraguaios e de cantores sertanejos que se apresentavam nos circuitos dos circos montados nos subúrbios das cidades e nos pequenos núcleos do interior do país.

2. Os imigrantes paraguaios

Após a definição dos limites fronteiriços entre Brasil e Paraguai com o término da guerra de 1864-70, o recenseamento de 1872 apontava um contingente de 306 paraguaios habitantes em Mato Grosso, o que representava o segundo número maior de estrangeiros atrás apenas dos escravos africanos (BIANCHINI, 2000:71-73). Entretanto, é possível que o percentual de paraguaios fosse muito maior, pois deve-se levar em conta a precariedade da coleta de dados em um território tão grande e inóspito à época, bem como a extrema porosidade das fronteiras nacionais e a necessidade de muitos imigrantes não se declararem como tais por conta de sua situação ilegal.

Sem dados precisos sobre o quantitativo de peões paraguaios que trabalhavam nos campos de criação de gado do pantanal e do planalto de Maracaju, é através da persistência da cultura paraguaia na região que podemos vislumbrar sua dimensão. Cronistas como Proença (1997:160) afirmam que “a influência paraguaia é notória nos traços fisionômicos de alguns

vaqueiros”; Barros (1998:265) lembra que “em maior número, [os paraguaios] sempre estiveram nos pantanais do Nabileque, Miranda, Aquidauana e Porto Murtinho” e que “na realidade, não havia, em Mato Grosso do Sul, nenhum recanto de atividade rural em que não estivessem os paraguaios”; Ibanhes (2007:31) assevera que “os habitantes da fronteira se misturavam de tal forma que formavam raça e cultura própria, onde predominavam os costumes guaranis, entremeados de *chiripá* e *tererê* com bombachas e chimarrão, que o mestiço chama de mate”.

É ainda em Barros que encontramos referências às práticas musicais na zona rural de Mato Grosso do Sul:

Os vaqueiros paraguaios, em maioria, sabiam dedilhar o violão que os nossos bugres pantaneiros e negros papabananas ouviam extasiados. Logo adotaram o instrumento e a música. Não somente no Pantanal, mas em toda a zona rural mato-grossense deu-se esse fenômeno: a adoção, como sua, de uma música estrangeira e cantada em uma língua ininteligível, o guarani. (BARROS,1998:268)

Porém, os imigrantes paraguaios também estiveram presentes na colheita e beneficiamento da erva-mate nativa do sul do Estado, cuja indústria foi responsável pelo povoamento da região. Tendo a Companhia Matte Larangeira como a maior empresa do setor no período pós-guerra e até a década de 1940, os extensos ervais nativos contavam com os paraguaios como principal força de trabalho, os quais eram obrigados a trabalhar em regime de semi-escavidão. Segundo Bianchini (2000:198), na década de 1930 o número de trabalhadores paraguaios na Matte Larangeira era mais que o dobro da mão de obra nacional. A autora afirma também que, em 1920, haviam 13.118 paraguaios residentes no então Estado de Mato Grosso, representando quase metade da população estrangeira no Estado, sendo que na vasta região ervateira de Bela Vista, Ponta Porã e Porto Murtinho, haviam 9.404 paraguaios (BIANCHINI, 2000:218).

Com o declínio da produção de mate na década de 1940, os trabalhadores dos ervais – a maior parte, paraguaios – se viram sem trabalho e desamparados. Em suas memórias, o cronista Hélio Serejo, que viveu de perto o drama da vida dos ervateiros, relata o destino de alguns conhecidos seus como um tal *Bobadilha* que “lutou desesperadamente para não cair na lama das sarjetas. Não conseguiu, porém, o seu intento” e que “na cidade paranaense de Cascavel, acabou seus dias de angústia no cabo de uma enxada, limpando cafezais para sustentar a mulher, a sogra e um filho paraplégico”; *Godói* que “foi visto por um compatriota, maltrapilho e doente, pedindo esmolas, na Praça da Sé, em São Paulo” e que “havia sido, nos tempos áureos da erva, um platudo comprador de custo”; *Artêmio*, que “morreu nos arredores de Dourados” e “o corpo foi apodrecendo aos poucos e o mau cheiro

desesperava a todos”; *Alvarado*, que “como salvação, se incorporou a uma turma de peões conchavados, que iam tentar a sorte trabalhando na construção da gigantesca rodovia Belém-Brasília” e *Agustín* que “mudou-se para a capital paulista. Vive hoje de expedientes, pobre, balança do ao sopro do vento, porém com dignidade” (SEREJO,2000: 251-257):

Quando o fogo dos barbaquás se apagou de todo e o silêncio aterrador caiu sobre as ranchadas, os homens da erva esqueceram os tapes-hacienda e, sucumbidos pelo final inglório, tomaram os mais desconhecados rumos na vida. Muitos, cinco anos após, lutavam desesperadamente contra o fantasma da miséria. A erva nada lhes deu. Passaram a viver, então, da lembrança dos anos de martírio que tiveram com os raído-sã, o ataqueio, o tini, o juraquá e o topitá. (SEREJO, 2000:251-257)

Dos centros urbanos de Mato Grosso do Sul, Corumbá é a cidade que concentra as notícias mais antigas a respeito de imigrantes paraguaios. Segundo Wilcox (WILCOX, Robert. *Paraguayans and the making of the Brazilian far west, 1870-1935*. New York University, 1993, *apud* BARROS, 1998:261), até 1876 o governo brasileiro já havia emitido cinco mil vistos de imigração de paraguaios com entrada por Corumbá, e em 1881 o Relatório Anual da Câmara de Corumbá manifestava apreensão com o possível desaparecimento dos “traços da língua nacional”, pois o idioma guarani era o mais falado principalmente entre trabalhadores da região portuária (Ibid.:138).

Outro memorialista importante – Paulo Coelho Machado – conta que, na cidade de Campo Grande, desde o início do século XX, as festas eram animadas não só pelas catiras e xotes trazidos na bagagem dos migrantes mineiros e gaúchos, mas também pela polca paraguaia e santa-fé (MACHADO,1990:90), e que a famosa zona boêmia da cidade contava com o encanto das jovens paraguaias “frescas, bonitas, amoráveis, desinibidas, falando e ensinando carinhosamente o guarani, chamando toda gente de ‘che cambá’” (Ibid.:80) Até mesmo no Rádio Clube, onde se reunia a alta sociedade campo-grandense, não havia baile se não houvesse polcas paraguaias para dançar. Curiosamente, nos recenseamentos de Campo Grande que vão de 1940 a 1970, os paraguaios não aparecem ao lado dos outros grupos estrangeiros na cidade (espanhóis, portugueses, japoneses, árabes, italianos e alemães), mas figuram vagamente na categoria “outros” (CABRAL,1999:42), tornando-se visíveis oficialmente como a população estrangeira mais numerosa da cidade apenas a partir do recenseamento de 1980 (Ibid.:56).

Em outros núcleos urbanos como Nioaque, Bela Vista e Ponta Porã também a presença dos paraguaios foi decisiva para a configuração das populações locais, conforme apreendemos dos relatos de Hélio Serejo, (2008:295-296), José de Mello e Silva (2003:81-99) e Fábio Goiris (1999:221-223).

3. Os músicos:

O primeiro registro de um músico paraguaio profissional no Brasil é da segunda década do século XX e refere-se à intensa relação estabelecida entre o violonista e compositor Agustín Barrios e o meio artístico brasileiro “em prol da aceitação do instrumento em meio à sociedade e para o estabelecimento de uma escola violonística séria” no país (DELVIZIO, 2009:849). Entretanto, foi em 1952 que um fenômeno impressionou o meio musical do país com o estrondoso sucesso comercial da gravação das guarânicas “Índia” e “Meu primeiro amor” por Cascatinha e Inhana. Porém, a presença da música paraguaia gravada no Brasil já era registrada desde a década de 1930 por dois fatos: a apresentação diária de meia hora de música paraguaia na Rádio Record no horário nobre das 18:45 entre 1934-35 (MORAES, 2000:75) e as gravações de discos 78 rpm pelos paraguaios Agustín Cáceres, Amado Smendel e Conjunto Paraguayo Columbia a partir de 1935 em São Paulo (SANTOS *et al*, 1982).

Na década de 1940, músicos brasileiros como Nhô Nardo, Nhô Pai, Palmeira e Luizinho, Raul Torres e Florêncio, Rielinho, Irmãs Castro, Palmeira e Piraci, Mário Zan e Tonico e Tinoco começam a gravar não apenas guarânicas “brasileiras”, mas também rasqueados e modas camperas – gêneros híbridos de modas caipiras com música paraguaia (HIGA, 2010) – enquanto aumentava o fluxo de músicos paraguaios gravando discos no Brasil como Julian Rejala, Conjunto Folclórico Guarany, Hermínio Gimenez e Trio Calandria Nhu dirigido por Aristides Valdez (SANTOS *et al*, 1982).

Se além desses músicos, outros paraguaios também fizeram turnês no Brasil provavelmente a partir da década de 1940 como Julian e Leonardo Alarcon, Neneco Norton, Demetrio Ortiz e Emigdio Ayala Báez (SZARAN, 1997), é na década de 1950 que se intensifica a presença não apenas de músicos paraguaios no Brasil, mas também de gravações de música paraguaia (geralmente em forma de versões), rasqueados e modas camperas por músicos brasileiros.

Conforme a Discografia Brasileira 78 rpm (SANTOS *et al*, 1982), nas décadas de 1940-50, contamos cerca de quinhentas canções categorizadas como guarânicas, polcas paraguaias, rasqueados e modas camperas que foram gravadas não apenas por músicos identificados com o universo caipira/sertanejo (a grande maioria), mas também, ocasionalmente, por intérpretes como Emilinha Borba, Trio de Ouro, Gregorio Barrios, Adelaide Chiozzo, Dilermando Reis e Carlos Galhardo, incluindo versões curiosas como “Índia” em ritmo de baião em 1952 com Rielinho e seu Conjunto (Continental), Sexteto Zaccarias (RCA Victor) e organista André Penazzi pela (STAR); de bolero com Mário Gennari Filho em 1952 (Odeon); e de bolero-mambo com Valdir Calmon e sua Orquestra em

1953 (Copacabana). Fica evidente o impacto que o disco de Cascatinha e Inhana causou no campo da música popular em 1952.

Quanto aos músicos paraguaios no Brasil, garimpamos no Dicionario de la Música en el Paraguay (SZARAN,1997), cerca de cinquenta nomes, entre os quais se destaca o harpista Luis Bordon e o conjunto Los Zorzales Guaranies a partir da década de 1950 e o maestro Oscar Nelson Safuan que residiu no Brasil por trinta anos a partir da década de 1960 e se tornou um importante arranjador e diretor artístico em São Paulo (SAFUAN, 2004). Segundo o harpista Papi Galan, que a partir da década de 1960 fez várias viagens e gravações no Brasil, o circuito de apresentações dos paraguaios incluía principalmente boates em zonas de prostituição, pois “eram os lugares mais fáceis pra nós tocar porque aí fazíamos show” (GALÁN, 2011).

A apropriação da música paraguaia feita pelos brasileiros e o processo de ressignificação e hibridização possibilitou a emergência dos gêneros rasqueado e moda campera (além de “guarânias” brasileiras) que, em parte, se distanciaram das estruturas poéticas e musicais originais. Mesmo com o texto poético rementendo às fronteiras, a configuração rítmica nem sempre se encaixou no paradigma do compasso binário composto (6/8), o que não escapa da percepção do músico paraguaio:

brasileiros compõem em 3/4 porque para o brasileiro é muito difícil tocar a música paraguaia em compasso de 6/8. Por que é difícil assim? O contrabaixo faz 3 tempos, nós mesmo outros tb fazemos, mas a melodia trabalha sobre 2 tempos. Então aí está o problema porque é difícil... se a gente não nasce nesse ambiente... tem que nascer nesse ambiente de polca e de guarânia, como nós nascemos. (GALÁN,2011)

Enquanto São Paulo se consolidava como grande metrópole brasileira e crescia a importância comercial do segmento de música caipira, compositores e intérpretes importantes como Capitão Furtado (Ariovaldo Pires), Nhô Pai, Mário Zan e Irmãs Castro se deslocaram ocasionalmente às fronteiras paraguaias e a Assunção, contribuindo para o trânsito de repertórios. Se as versões de guarânias do Paraguai fizeram sucesso por aqui, pelo menos uma guarânia “brasileira” como “Che china mi” de Antônio Cardoso e Ariovaldo Pires, foi gravada pelo Conjunto Folclórico Guarany de Julian Rejalla em 1944 pela Continental e um rasqueado (“Paraguayita, pepita de oro”) de Palmeira e Capitão Furtado foi bastante divulgado por lá (FERRETE,1985:66).

4. Considerações finais

A construção de uma identidade musical brasileira na primeira metade do século XX, tendo como referências principais o samba carioca e – em menor escala – a música caipira paulista,



XXV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – Vitória – 2015 teve como consequência a exclusão simbólica – ou pelo menos a desconfiança – de práticas que não se encaixavam nesse paradigma unificador. O caso da guarânia paraguaia demonstra a complexidade dos processos culturais envolvidos na categorização de gêneros musicais transnacionais, sobretudo entre países contíguos e marcados por um distanciamento secular como é o caso do Brasil e os demais Estados latino-americanos.

A seleção legitimadora e excludente de determinados gêneros musicais como representações de brasilidade desconsiderou largas parcelas de práticas musicais de variados estratos sociais. A guarânia paraguaia representava um capital simbólico desprestigiado em um Brasil que contraditoriamente bradava por uma “autenticidade” nativa, mas ansiava por uma modernização nos moldes do *american way of life*. Com a migração dos “desenraizados” do campo para as periferias das cidades, não apenas a guarânia, rasqueados e modas camperas, mas todas práticas musicais caipiras/sertanejas passaram a ser ressignificadas em um novo ambiente onde as táticas e estratégias de sobrevivência cultural, bem como o impacto com as heterogêneas culturas urbanas e o acesso às tecnologias, possibilitaram a emergência de uma categoria desprestigiada porém poderosa: o brega.

Carmen Lúcia José entende que “o *brega* é a fórmula encontrada para manter a discriminação da elite em relação a todas as outras categorias culturais” (JOSÉ, 2002:51) e “é constituído de elementos retirados do universo de signos dos segmentos baixos da população e promovidos à estrutura média de informação” (Ibid:89). Se a popularização da guarânia paraguaia no Brasil está relacionada por um lado a um processo imigratório marcado pela invisibilidade social, e por outro lado à apropriação, hibridização e ressignificação desse gênero musical no âmbito da música sertaneja, após a década de 1960 ela será cada vez mais considerada como representação suburbana e simbolicamente periférica no campo da música popular brasileira.

Referências:

- BARROS, Abílio Leite de. *Gente pantaneira: (crônicas de sua história)*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1998.
- BIANCHINI, Odaléa da Conceição Deniz. *A Companhia Matte Larangeira e a Ocupação da Terra do Sul de Mato Grosso (1880-1940)*. Campo Grande: Editora UFMS, 2000.
- CABRAL, Paulo Eduardo. Formação étnica e demográfica. In: VVAA, *Campo Grande 100 Anos de Construção*. Campo Grande: Matriz Editora, 1999, pp. 27-62.
- DELVIZIO, Ciro. O Maxixe de Agustín Barrios: um ponto de partida sobre o intercâmbio violonístico da época. In: XIX Congresso da ANPPOM, 2009, Curitiba, PR. *Anais do XIX Congresso da ANPPOM*. Paraná, 2009. 849-853.
- FERRETE, J.L. *Capitão Furtado: viola caipira ou sertaneja?*. Rio de Janeiro: FUNARTE, Instituto Nacional de Música, Divisão de Música Popular, 1985.

- GALÁN, Papi. Entrevista de Evandro Higa em 06.11.2011. Campo Grande. Áudio digital. Centro de Arte Viva.
- GOIRIS, Fabio Anibal Jara. *Descubriendo la frontera: historia, sociedad y política em Pedro Juan Caballero*. Ed. do autor: 1999.
- HIGA, Evandro Rodrigues. *Polca Paraguaiá, Guarânia e Chamamé: estudos sobre três gêneros musicais em Campo Grande – MS*. Campo Grande, MS: Ed. UFMS, 2010.
- IBANHES, Brígido. *Silvino Jacques - o último dos bandoleiros: história real*. 5ª. ed. Dourados, MS: Dinâmica, 2007.
- JOSÉ, Carmen Lucia. *Do brega ao emergente*. São Paulo: Nobel, 2002.
- MACHADO, Paulo Coelho. *A rua velha*. Campo Grande, MS: Tribunal de Justiça de Mato Grosso do Sul, 1990.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Tradução de Ronald Polito e Sérgio Alcides. 6ª. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.
- MORAES, José Geraldo Vinci de. *Metrópole em sinfonia: história, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.
- OLIVEIRA, Allan de Paula. *Miguilim foi pra cidade ser cantor: uma antropologia da música sertaneja*. Florianópolis. [352f.] Tese (Doutorado em Antropologia social). UFSC, Santa Catarina, 2009.
- PROENÇA, Augusto César. *Pantanal: gente, tradição e história*. Campo Grande, MS: Ed. UFMS, 1997.
- SAFUAN, Oscar Nelson. *A verdadeira história da música sertaneja*. Ed. do autor, 2004.
- SANTOS, Alcino, BARBALHO, Gracio, SEVERIANO, Jairo e NIREZ. *Discografia brasileira 78 rpm: 1902-1964*. (5 volumes) Rio de Janeiro: FUNARTE, 1982.
- SEREJO, Hélio. *No mundo bruto da erva-mate* [Tupã,SP, Gráfica e Editora Cingral, 1991]. In Hélio Serejo: obras completas. Vol.8. Campo Grande,MS: Instituto Histórico e Geográfico de Mato Grosso do Sul, 2008.
- _____. *Nioaque (um pouco de sua história)* vol. I [sem indicação, 1985] In Hélio Serejo: obras completas. Vol.5. Campo Grande,MS: Instituto Histórico e Geográfico de Mato Grosso do Sul, 2008.
- SILVA, Alberto Moby Ribeiro da. *A noite das kygua vera: a mulher e a reconstrução da*
- SILVA, José de Melo e. *Fronteiras Guaranis*. Campo Grande: Instituto Histórico e Geográfico de Mato Grosso do Sul, 2003.
- SZARAN, Luis. *Diccionario de la música en el Paraguay*. Asunción: Ed. do autor, 1997.

Cultura das bordas, cultura midiática, entrecruzamentos musicais entre fronteiras: A canção sul-rio-grandense

*Heloísa de A. Duarte Valente
PPGCOM/ UNIP; PPGMUS/USP; MusiMid*

*Isabel Porto Nogueira
UFRGS, PPGMUS/UFRGS, PPGMP/UFPel, email: isabel.isabelnogueira@gmail.com*

Resumo: Este texto apresenta resultados parciais de um projeto de pesquisa do qual participam as autoras. Trata das múltiplas influências da cultura latino-americana, de origem hispânica e suas repercussões, no Brasil. A partir dos conceitos de movência, nomadismo (Zumthor; Lotman), territorialização (Pelinski), procurar-se-á evidenciar algumas características particulares da música sul-rio-grandense e suas influências em relação à música uruguaia e argentina.

Palavras-chave: Memória. Nomadismo. Fronteira. Gêneros.

Title of the Paper in English *Culture Of The Borders, Media Culture: Musical Crossovers Between Frontiers: The Song Of Rio Grande do Sul State (Brazil)*

Abstract: His paper presents partial results of a research project with the participation of the authors. The theme involves the multiple influences of Latin American culture, Hispanic and its repercussions in Brazil. Based on the concepts of movement, nomadism (Zumthor; Lotman), territorialization (Pelinski), the authors intend to highlight some particular characteristics of Rio Grande do Sul music and their influences in relation to the Uruguayan and Argentine ones.

Keywords: Memory. Nomadism. Frontiers. Genres.

1. Alguns conceitos de referência:

“Linguagens não são simples instrumentos para ligar os homens entre si. Somos constituídos pelas linguagens (todos os componentes semióticos) que produzimos. Estamos nelas e somos prescritos por elas. As linguagens são molduras que configuram, conferem uma imagem ao mundo e a nós mesmos. (Lúcia Santaella)

Tomamos como ponto de partida – e inspiração, talvez- esta frase da semiótica Lúcia Santaella. Se as linguagens são capazes de criar uma imagem do mundo, podemos afirmar que a música é, por certo, dentre todas as linguagens, a que mais possibilita configurações diretas: devido à sua auto-referencialidade, promove a fixação dela mesma, como memória; quando vinculada a outras linguagens – tal é o caso da canção, que funde num mesmo signo as linguagens musical e verbal - as propriedades intrínsecas e formais da música conferem um dinamismo maior no tempo de permanência na memória cultural de seus receptores.

Ao tratarmos dos signos que o imigrante carrega em seu fardo, sabe-se que a música está entre os de maior força, dada a sua pregnância na memória não apenas cognitiva mas, sobretudo, afetiva. Os processos socioculturais farão com que o repertório que o imigrante carrega em sua bagagem passe por diversas mutações. Elegemos apresentar, neste

texto, uma abordagem sobre as influências da canção de origem (i)migrante - dos países vizinhos - sua trajetória e suas ressignificações, na música do estado do Rio Grande do Sul. Antes, porém, faz-se necessário apresentar alguns conceitos de base. Alguns deles provêm de Paul Zumthor, erudito notabilizado pelos estudos da oralidade na poesia oral, que oferece importantes contribuições para o estudo da canção.

Dentre os conceitos que desenvolveu, destacamos o de “movência” e “nomadismo”. Em poucas palavras, poderíamos sintetizar os dois conceitos como correlatos: se movência remete à habilidade do signo de se transformar continuamente, graças aos seus elementos constitutivos; nomadismo diz respeito à própria circulação que o signo concretiza, no tempo e no espaço; nos eixos sincrônico e diacrônico. Esse processo se dá através de processos de apropriação, das maneiras as mais variadas.

No caso das canções de matriz hispânica, presentes no Cone Sul das Américas, destacam-se o tango e a milonga. Sobre o tango, já tivemos a oportunidade de apresentar um trabalho extenso, razão pela qual não o analisamos aqui (VALENTE, 2012). De todo modo, vale assinalar os diversos aspectos que estes gêneros podem adquirir. Para citar algumas dessas variáveis, destaque-se as possíveis associações semânticas feitas tanto pelo compositor, letrista, intérprete ou ouvinte\expectador. Sem dúvida alguma, estas ocorrem tendo em conta a formação intelectual destas pessoas, suas experiências de vida, memórias afetivas (etc.). E, não sendo bastante, cada uma dessas variáveis poderá submeter-se a outras instâncias, como o grau de estereotipia compartilhado por uma comunidade de receptores. Um exemplo que nos parece esclarecedor é a reação emocional de muitas pessoas ao referir-se ao tango. O grau de instrução ou maturidade emotiva não parece interferir drasticamente na qualidade dos comentários ou expressões faciais, ao se tratar do tema¹.

O que queremos sublinhar é que o nomadismo do signo musical se faz através de processos tradutórios, servindo-se dos elementos de que a gramática particular dispõe. No caso do tango, o espectro é consideravelmente amplo: da temática do lupanar, antro de um mundo de perdição e fracasso, algumas vezes acaba por converter-se em algo muito próximo do *lied* mais refinado, tal o atestam as obras-primas de Homero Manzi e Aníbal Troilo. Esse amplo aspecto terá sido uma das razões pelas quais a dupla *Tangos e Tragédias* tenha selecionado o gênero como um dos eixos temáticos para o desenvolvimento de suas obras.

Além dos conceitos de movência e nomadismo, vale destacar, ainda, outro fartamente estudado por Ramón Pelinski (1995). Foi justamente a partir do estudo do tango, que o etnomusicólogo estabeleceu o conceito de “territorialização”. De maneira complementar àquela desenvolvida por Zumthor, este conceito oferece novas possibilidades

de análise das obras, seus contextos e formas de recepção. Assim, o tango qualificado como “portenho” é territorializado, não apenas por ter nascido na foz do Rio da Prata, mas porque existe numa rede de conexões múltiplas: a existência de instituições que promovem espetáculos, ensino, salvaguarda do repertório e, obviamente, a prática e recepção. O tango territorializado desenvolve-se através de uma gramática particular, apresentando traços estilísticos característicos, como acentos e contrastes abruptos de dinâmica. Nas versões “nômades”, normalmente estes traços se atenuam ou até desaparecem.

Levando esses conceitos para a música que se compõe na região sul do Brasil, verificam-se algumas particularidades interessantes. Em termos geográficos, o fato de ser vizinha do Uruguai e da Argentina, devido a diversas situações, acaba por promover diálogos e intercâmbios.

A presença constante das emissoras de rádio, trazendo o idioma hispânico para dentro das salas das casas fez com que o ouvido se acostumassem não apenas à sonoridade da língua, mas a todo o repertório musical a ela vinculado: Tangos, milongas, canções em espanhol e zarzuelas passaram a fazer parte do cotidiano familiar, integrando o repertório que configura a memória e o imaginário do sul do Brasil. Vale destacar que esta história de intercâmbios culturais remonta a períodos anteriores ao surgimento do rádio, tendo-se configurado paulatinamente, através da circulação de artistas e companhias de espetáculos entre o sul do Brasil, Uruguai e Argentina desde o final do século XIX.

A partir dali, intensas trocas entre músicos, público e gêneros musicais começaram a processar-se, originando compartilhamentos que vão muito além dos limites geofísicos, configurando uma região com características culturais em comum, mas que vão sendo modificadas e significadas de maneira distinta.

Embora este seja um campo vasto, neste trabalho nos debruçaremos sobre a canção urbana e suas transformações e apropriações no sul do Brasil, observando, mais particularmente, nas cidades de Pelotas e Porto Alegre alguns músicos em atuação e sua relação com os gêneros híbridos platino-brasileiros ressignificados nestes espaços musicais entre fronteiras.

2. Nomadismo e movência na música sul-rio-grandense.

Ao se tratar das diversas possibilidades da movência do signo musical, vale mencionar algumas breves palavras acerca da incorporação de novos elementos. Além dos pressupostos teóricos desenvolvidos por Zumthor, uma análise pela semiótica da cultura revela outros aspectos relevantes. De acordo com Lotman (1981) e os pensadores da Escola de Tártu, uma

cultura se define, a rigor, por oposição a uma “não-cultura” (ou anti-cultura, de acordo com a tradução). A partir desse referencial é que se definem as sociedades:

A anti-cultura constrói-se de maneira isomorfa à cultura e à imagem e à semelhança desta e é concebida também como um sistema de signos que tem expressão própria. Poderia dizer-se que se considera como uma cultura de signo negativo, quase como se fosse uma imagem especular sua (no qual os vínculos não são transgredidos, mas comutados em vínculos opostos). Correlativamente, toda cultura diferente – com outra expressão e outros nexos – em última instância, do ponto de vista duma determinada cultura, é concebida como anti-cultura (LOTMAN, 1981: 49).

De outra parte, existe uma tendência a que aquilo que não pertence ao código - *de fora, não-cultura*. – seja absorvido, convertendo-se em elementos da cultura em questão. Em outras palavras, a não-cultura atua como nutriente da cultura oficial, garantindo seu vigor e permanência. Este é um princípio da semiótica da cultura (LOTMAN, 1981:37) que reitera mais uma das apropriações de elementos externos.

Um exemplo bastante conhecido, no estudo da música do Ocidente é a incorporação da percussão, em determinados timbres, pela orquestra sinfônica. No caso da música sul-rio-grandense, há vários pontos de interesse a se estudar como, por exemplo: a forte presença da cultura nativista e o cerceamento dos elementos que podem vir “de fora”, com o objetivo de preservar a tradição em seu estado de nascença. Contrária e contraditoriamente, a mesma região se mostra permeável à incorporação de culturas dos países vizinhos, ignorando distinções geográficas.

Tomamos, ainda, como exemplo o movimento tradicionalista idealizado na década de 1940, tradição inventada da qual os CTGs (Centros de Tradição Gaúcha) são herdeiros e dão continuidade: os festivais nativistas que acontecem desde a década de 1970 e movimentam um grande número de músicos, com um calendário permanente de diversos eventos no Rio Grande do Sul são exemplos da apropriação e ao mesmo tempo da ressignificação dos elementos da cultura e da música nesta região onde as fronteiras são líquidas e rarefeitas. Se, por sua parte, os centros de tradição gaúcha buscam reforçar como própria uma cultura que se inventou a partir da apropriação de elementos uruguaios, argentinos e do sul do Brasil, os festivais pontuam estas trocas e ressignificações através da reordenação dos critérios de reconhecimento dos gêneros musicais, proporcionando hibridismos a partir do que os autores das canções compostas e interpretadas reconhecem como tal.

Outra instância a se abordar diz respeito a todos os cruzamentos possíveis, negações e reapropriações desse universo cultural, se considerarmos o âmbito de uma cultura

midiática, regulada por algumas normas de abrangência quase que universal. Desta participam muitas práticas e formas criativas. Não sendo possível mencionar todas as instâncias em que a mídia pode desencadear processos de movência na obra, nos gêneros e mesmo nos traços particulares de autores/compositores e intérpretes, ressalte-se apenas a sua relevância.

Estudar os processos de movência dos gêneros musicais entre o Rio Grande do Sul, Uruguai e Argentina, envolve buscar identificar os processos de intercâmbios, apropriações e ressignificações deste lugar. No sul do Brasil, bem como no Uruguai e Argentina, alguns músicos relatam o candombe, a murga, o tango e a milonga como gêneros formativos de seu processo criador, segundo verificado nos diversos shows reunindo artistas destes três países e ainda conforme relatado no recente documentário *A linha fria do horizonte*. (Luciano Coelho, 2011)

Sobre a milonga, em particular como elemento representativo de uma subjetividade musical, destacamos o compositor e escritor Vitor Ramil. Seus dez discos lançados entre 1981 e 2013, os dois livros (*Satolep* e *Pequod*) e o ensaio *A estética do frio* (2004), apresentam uma identidade depurada em crescente, afinando-se para sua concepção do sul do Brasil como um lugar diferente do ideal do Brasil tropical, onde o frio e a bruma traçam uma identidade que encontra na milonga sua forma de representação. Diz Vitor Ramil:

Esperei a tarde toda por uma tempestade de vento vinda de Porto Alegre. Anoiteceu. A chuva fina voltou a cair e a parar de cair sobre Satolep. A umidade faz as tijeletas e os livros suarem; mofa os discos, amolece e empena as capas dos livros. É junho. Vou até a janela; limpo o vidro e olho para a rua. As pedras regulares do calçamento estão acesas sob a luz dos postes, onde primeiro se vê a neblina densa que, chegando devagar, descerá até o chão e transformará esta cidade planejada numa cidade infinita. Nada nem ninguém acha Satolep à noite nestas condições. A tempestade de vento não virá. Volto para a escrivaninha e me sento. Fico olhando a foto de Edgar Allan Poe, mas não posso vê-lo. (RAMIL, 2004)

A obra do compositor tem sido objeto de vários trabalhos acadêmicos de diferentes áreas nos últimos anos, alguns deles buscando analisar suas canções, o processo onde a milonga se cristaliza como gênero adotado artisticamente pelo compositor, o ensaio *A Estética do Frio* ou relacionar a estrutura da milonga com a narrativa literária do compositor. A publicação do *Songbook*, em 2013, acompanhada de textos de Luis Augusto Fischer, Celso Loureiro Chaves e Juarez Fonseca; oferece um panorama amplo da produção cancional de Vitor Ramil, destacando a forma como a milonga vai se transformando, para o compositor, a forma mais representativa de sua expressão musical.

No entanto, é possível pensar na coexistência de diversos mundos musicais no mesmo espaço geográfico (PANITZ, 2010). Além da canção de autor criada no sul do Brasil,

existe uma vivência tangureira que aproxima a cultura do estado com Uruguai e Argentina, iniciada através da escuta das rádios musicais de Buenos Aires, nos anos 1940, passa por um período de relativo declínio até chegar a uma atualidade onde a presença do gênero pode ser novamente observada. Pode-se encontrar desde academias de tango que cultivam o gênero como baile, realizando festivais e mantendo ao seu redor uma forte comunidade de aficcionados, como interpretes da musica tangureira ou compositores do sul do Brasil que trabalham o gênero entre suas composições.

Ainda que não seja o carro chefe do trabalho cancional de Vitor Ramil, sua única canção que tem este título, o *Tango da Independência*, fez parte de seu disco *Tango* (1996) e também foi identificada pelo compositor como uma das canções significativas de sua carreira, integrando sua antologia lançada em 2013: o disco duplo, Foi no mês que vem. Interessante observar que, nesta nova versão, o Tango da Independência recebeu uma gravação completa, diferente de sua primeira gravação de 1996, quando dividia a faixa com a canção Nino Rota no Sobrado.

Em relatos pessoais sobre o disco *Tango*, Vitor comentou que seria engraçado as pessoas irem escutar um disco chamado *Tango* procurando por um e não encontrar. Realmente, não é a marca dominante do disco, mas a referência ao gênero empresta nome ao trabalho e aparece no Tango da Independência, ao lado de Nino Rota no Sobrado.

Dentre as apropriações do gênero tango, destacamos o trabalho da dupla Hique Gomes (Kraunus Sang) e Nico Nicolaievsky (Maestro Pletska) no espetáculo Tangos e Tragédias, em cartaz de 1984 até 2014, interrompido apenas pelo falecimento de Nico. Este espetáculo circulou pelo Brasil e esteve em temporada fixa no Teatro São Pedro, em Porto Alegre, principalmente no mês de janeiro durante estes trinta anos, tornando-se referência obrigatória na memória musical da cidade e do estado. Registrado em disco, DVD e tema de um filme, o espetáculo trabalhou, a partir de um tom humorístico, com o resgate e a recriação de obras do cancionista musical da Sbórnia, “uma terra que guardou o lixo cultural do planeta”. O tom humorístico com que o espetáculo abordava a tragédia e a dramaticidade das canções escolhidas muito se deveu à capacidade de interação e musicalidade da dupla, em que a improvisação dava o tom, nas canções, arranjos e escolhas cênicas. Conduzir o público para fora do teatro ao final de cada espetáculo, cantando Coração Materno (Vicente Celestino) ou Roxanne (Sting) junto com a dupla, era um exemplo dos acontecimentos marcantes em um show que conseguia ser sempre igual, e sempre diferente (www.tangosetragedias.com.br).

Nico Nicolaievsky desenvolveu trabalhos individuais, dentre os quais se destaca *Onde está o amor*, disco de canções compostas por ele em parcerias, e o show e disco em

preparação *Música de camelô*, com recriações para voz e piano de um repertório de músicas de sucesso, bregas, *pop* ou canções de presença marcante na mídia. Hique Gomes desenvolve atualmente o espetáculo *Tangos*, trazendo tangos argentinos, canções brasileiras, e canções próprias, acompanhado de uma banda, onde destaca a importância do tango em sua trajetória, e homenageia o trabalho de *Tangos e tragédias* e de seu parceiro Nico Nicolaiewsky, falecido precocemente.

Falar de milongas requer também necessariamente uma referência ao compositor Bebeto Alves, que, da mesma forma que Vitor Ramil, teve sua formação na década de 1970 e traça sua trajetória dentro de uma releitura renovadora à milonga, que se torna elemento central em seu processo criativo, como no álbum *Bebeto Alves y la milonga nova* (SOSA, 2012).

Ainda no cenário da canção urbana sul-riograndense, destacamos compositores como Marcelo Delacroix e Felipe Azevedo, que compreendem seu trabalho como pertencentes à uma tradição brasileira e ao mesmo tempo sul-rioplatense, abordando gêneros destas duas vertentes.

No rock gaúcho traça-se um cenário peculiar, transgressor à esta tradição platense-brasileira e ao mesmo tempo de certa forma devedor da ironia e irreverência de, por exemplo, um estilo Les Luthiers. Bandas onde o rock é o elemento principal, como Cascavelletes, Defalla, Replicantes, Ultramen, o psicodelismo de Júpiter Maçã ou a *dodecafonice* de Marcelo Birck (neologismo utilizado pelo compositor em entrevistas à mídia nos anos 1990 que, na sua visão, utilizava o termo dodecafonismo para todo e qualquer estilo que não sabia como classificar), passando pelas bandas Aristóteles de Ananias Jr. e Graforrêia Xilarmonica ou toda a produção dos festivais nativistas são um brevíssimo panorama da diversidade que podemos encontrar sob o nada singelo título de canção sul-riograndense. No entanto, interessante referir, e, deixar para um posterior trabalho reflexivo, que um dos maiores sucessos da banda de rock Graforrêia Xilarmonica seja justamente sua milonga Amigo Punk. Fica aqui uma provocação para um próximo trabalho.

3. Considerações finais:

Este trabalho pretendeu apresentar, ainda que brevemente, alguns resultados parciais da pesquisa em andamento, dedicada à análise das múltiplas influências da cultura latino-americana de origem hispânica e suas repercussões no Brasil, pela música, tomando como referência os conceitos de movência, nomadismo (ZUMTHOR, 1997; LOTMAN, 1988) e territorialização (PELINSKI, 1995).

Consideramos que as canções não são apenas organizações musicais onde melodia e letra combinam-se a uma harmonia, mas observamos que configuram uma linguagem, e como tal são capazes de criar e recriar uma imagem do mundo, constituindo memórias, produzindo e modificando trajetórias. Sua capacidade de mesclar e ressignificar gêneros perfazem uma de suas características e, como tal nos dedicamos aqui a comentar os processos verificados nas canções de matriz hispânica, presentes no Cone Sul das Américas, dentre as quais o tango e a milonga são protagonistas.

A partir da análise da milonga na canção de Vitor Ramil e as considerações sobre sua *Estética do Frio*, observamos a presença do gênero, recriado; perfazendo, assim como em Bebeto Alves, o eixo central de seu processo de criação artística. Alargando o olhar, percebemos o eixo tanguero na dupla Tangos e Tragédias e nos trabalhos individuais dos parceiros Nico Nicolaiewsky e Hique Gomes, recriando o gênero tango em apropriações e misturas particulares. A escuta recai, ainda que brevemente, sob o cenário do rock gaúcho, destacando a multiplicidade de estilos existentes neste pretense rótulo, observando como, ao lado do rock, do psicodelismo e da *dodecafonice*, o gênero milonga se atualiza, ressignifica e permanece.

Enfim, ao ultrapassar fronteiras; ao cruzar bordas, ao passar pelas margens – geopolíticas e culturais – o signo musical cresce... e tende a continuar crescendo. No caso das influências múltiplas e recíprocas que envolvem culturas de nacionalidades diversas, a semiose é mais complexa: as linguagens que ligam os homens entre si não são simples instrumentos... Elas se dão nas sobreposições do tempo, na diferença, nas diversas camadas sígnicas que os processos de territorialização e movência vão fazendo surgir.

Referências:

- LOTMAN, Iúri. et al. *Ensaio de semiótica soviética*. Lisboa: Horizonte, 1988.
- PANITZ, Lucas Manassi. *Por uma geografia da música: o espaço geográfico da música popular platina*. Porto Alegre, 2010. UFRGS/PPGEA, 2010. 200f. Dissertação (Mestrado em Geografia). Instituto de Geociências, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.
- PELINSKI, Ramón. *Tango nomade*. Montréal: Trypique, 1995.
- RAMIL, Vitor. *A Estética do Frio: Conferência de Genebra*. Pelotas: Satolep Livros, 2004.
- SOSA, Marcos Vladimir Miraballes. *A milonga no redemoinho da canção popular: Bebeto Alves e Vitor Ramil*. Porto Alegre, 2012. 115f. Dissertação (Mestrado em Letras). Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.
- VALENTE, Heloísa de A. D. *Dónde estás, corazón? O tango “no” Brasil; o tango “do” Brasil*. São Paulo: Via Lettera; FAPESP, 2012.
- ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Educ; Hucitec, 1997.

Koellreutter e Max Brand no Brasil: Signos da modernidade e da nacionalidade na Era Vargas

Marcus Wolff
UNI-RIO – *m_swolff@hotmail.com*

Resumo: Este trabalho procura refletir sobre o papel de Max Brand e Hans J. Koellreutter, na promoção de uma discussão estética e política, com consequências na produção musical erudita brasileira no século XX. Pretende-se demonstrar a forma como questões ligadas aos seus países de origem, aos movimentos modernistas e a uma Europa que assistia à ascensão do fascismo e da estética neoclássica dialogaram com o ambiente cultural do país de chegada, marcado pelo nacionalismo, em suas diferentes versões, e pela necessidade de construção de uma identidade nacional nos mais diversos campos. Uma análise dos *Boletins* do movimento Música Viva (1940) desvendará os motivos que levaram ao isolamento de Koellreutter e à fuga de Max Brand para os EUA, refletindo-se sobre os processos de assimilação/ apropriação dos signos da diferença pelas representações hegemônicas da “cultura nacional”, a partir dos conceitos elaborados pela história social e pela semiótica da música.

Palavras-chave: Cultura brasileira. Nacionalismo. Universalismo. Semiótica musical

Title of the Paper in English: Koellreutter and Max Brand in Brazil: Signs of modernity and nationality in “Vargas Era”

Abstract: This paper seeks to reflect on the role of Max Brand and Hans J. Koellreutter in promoting an aesthetic and political discussion, with consequences in Brazilian classical music production in the twentieth century. It is intended to demonstrate how issues related to their countries of origin, the modernist movements and a Europe that attended the rise of fascism and neo-classical aesthetic dialogued with the cultural environment of the country of arrival, marked by nationalism, in its different versions, and the need to build a national identity in various fields. An analysis of the movement's Bulletins “Música Viva” (1940) will unveil the reasons that led to the isolation of Koellreutter and the escape of Max Brand to the US, reflecting on the processes of assimilation / appropriation of signs of difference by the hegemonic representations of the “national culture”, based on the concepts developed by the social history and semiotics of culture.

Keywords: Brazilian Culture. Nationalism. Universalism. Musical Semiotics.

1. Introdução:

Esta investigação toma como ponto de partida a chegada ao Brasil no mesmo ano, 1937, de Hans Joachim Koellreutter (1915-2005) e de Max Brand (1896-1980), o primeiro nascido em Freiburg, Alemanha e o segundo em Lamberg, no então Império Austro-Húngaro, sendo ambos ligados à música contemporânea, à estética expressionista e à técnica de composição dodecafônica². É preciso esclarecer que esses compositores saíram de seus países de origem por motivos políticos que afetavam tanto suas vidas pessoais quanto sua produção artística.

No caso de Koellreutter, a chegada dos nazistas ao poder havia afetado a *Staatliche Akademische Hochschule für Musik* onde estudava desde 1936, já que havia se negado a filiar-se a uma associação estudantil nazista, contrariando a direção da escola. Além disso, Koellreutter segundo Ligia Amadio (apud Faria 1997: 46), fazia parte de um grupo de oposição à política cultural fascista em Berlim, junto com outros colegas do *Arbeitskreis für Neues Musik* (Círculo de Música Nova) desde 1935 e, no plano pessoal havia ficado noivo de Ursula Goldsmidt, de origem judaica, o que fez com que fosse denunciado aos nazistas por membros de sua própria família, como relatou o próprio autor em palestra proferida em 1995³.

Embora pouco se saiba da vida pessoal de M. Brand até sua chegada ao Brasil, em 1937, sua ligação com o modernismo vienense e a Segunda Escola Vienense o tornava *persona non grata* para o regime nazista. Tendo estudado composição em Berlim com Erwin Stein e Alois Haba, já em 1929 sua ópera *Maschinist Hopkins*, de conteúdo socialista, escrita numa linguagem atonal, havia feito enorme sucesso, tendo sido comparada à “Ópera dos Três Vinténs” de Brecht e Kurt Weil, lançada no ano anterior. O caráter expressionista dessa pequena ópera parecia compatível com a intenção de denunciar a robotização humana na “era da máquina”. Além disso, o interesse de Brand pelo cinema experimental o levava a aproximar-se do engajado compositor Hans Eisler na produção de música para filmes expressionistas. Mas com a chegada ao poder dos nazistas, suas obras foram banidas da Alemanha e, antes que o mesmo ocorresse na Áustria anexada, Brand, visto como um judeu modernista, conseguiu escapar para o Brasil.

No Rio de Janeiro, os imigrantes de origem germânica conseguem se estabelecer e aos poucos vão se inserindo aos poucos no meio musical carioca. Koellreutter faz contato com Luiz Heitor C. de Azevedo, que em 1937 era bibliotecário na Escola Nacional de Música e frequentador da loja de discos Pinguim, instalada na rua do Ouvidor, no centro da cidade, onde conhece compositores, críticos musicais e intérpretes do mundo da música erudita brasileira – todos frequentadores da mesma loja.

Mas a vida musical na capital brasileira não era em nada semelhante àquela de seus países de origem antes do início da Segunda Guerra. O marasmo da Escola Nacional de Música, dominada por compositores acadêmicos era mencionado por críticos musicais renomados da época, como Andrade Muricy que apostava na liderança do Conservatório Brasileiro de Música, fundado por Oscar de Lorenzo Fernandez. Mas a vida musical, conforme relata Koellreutter, em entrevista realizada pelo *Caderno de Música*, estava centrada nas temporadas líricas nacionais e internacionais e nas sociedades “cujo objetivo era a difusão e divulgação da música de câmara e sinfônica” (1981:9), não havendo espaço para a

música contemporânea, já que mesmo as escolas de música e conservatórios eram bastante tradicionalistas.

Diante desse quadro, os imigrantes germânicos procuram sobreviver no Rio de Janeiro realizando concertos e lecionando⁴. Mas, sentindo necessidade de divulgar um repertório ainda desconhecido no Brasil, sobretudo a música contemporânea atonal e dodecafônica que haviam defendido na Europa, resolvem fundar o *Música Viva*, inspirando-se num movimento semelhante iniciado em 1936 na Suíça por Herman Scherchen, regente alemão dissidente com quem Koellreutter estudara e que havia sido muito importante em sua formação⁵. Logo, a iniciativa de executar e divulgar esse repertório desconhecido do público brasileiro, bem como o intento de realizar um movimento de intercâmbio com grupos semelhantes em Berlim e Genebra, foi saudada por Andrade Muricy⁶ em sua coluna no *Jornal do Commercio* como fato de grande importância para o meio musical brasileiro, tal como indica Adriana M. de Faria (1997).

2. Movimento Música Viva:

O “Movimento Música Viva” nasce, assim, desse desejo do maestro, flautista e compositor nascido em Freiburg de realizar algo semelhante àquilo que seu professor, Hermann Scherchen havia feito em Bruxelas, entre 1933 e 1936 ao editar uma publicação intitulada *Música Viva* e ao divulgar obras contemporâneas, consideradas “arte degenerada” pelos nazistas. O próprio Koellreutter, tendo sido convocado pela embaixada alemã no Brasil em 1938 para o alistamento militar perde a cidadania alemã, por ter se negado a servir, ao mesmo tempo em que defende de modo coerente, no país que o acolheu, uma música moderna que estava além das concepções estéticas neoclássicas dos fascistas.

Os propósitos do grupo reunido por Koellreutter em 1940 foram divulgados através de seu órgão oficial, o “*Boletim Música Viva*”, onde se afirmou a intenção de “informar, animar, ajudar, defender e criticar numa base positiva e objetiva” a cultura musical brasileira⁷. Não era ainda um grupo esteticamente coeso, reunindo todos os interessados na música do século XX, do Brasil e do mundo. Para distinguir esse grupo da célula renovadora surgida posteriormente com o mesmo nome, o denominaremos movimento música viva, uma vez que suas características, de acordo com as indicações de Edino Krieger⁸, eram mais as de um amplo movimento musical do que as de um grupo com uma orientação estética bem definida.

Foram várias as atividades desse movimento, nascido em plena ditadura do Estado Novo, destacando-se a execução de inúmeras obras de compositores do século XX. E foram vários os intérpretes que tomaram parte desse movimento (como o pianista Egydio de Castro

e Silva, a soprano vienense Hilde Sinnek, Anna Candida de Moraes Gomide e outros), o que favoreceu a composição para formações camerísticas interpretadas por membros do próprio movimento.

É importante destacar que os principais críticos musicais da época, Andrade Muricy e Octavio Bevilacqua, saudaram o “espírito de rara iniciativa cultural” de Koellreutter (Muricy, apud Faria 1997: 59), registrando o intercâmbio iniciado com as editoras, com o intuito de divulgar novas obras, os concertos e as estreias de obras inéditas. Em relação à então chamada *Sociedade Música Viva*, Muricy considera honrosa, para o meio artístico brasileiro, a existência dessa agremiação ao passo que Bevilacqua, crítico do jornal *O Globo*, salientava em sua coluna *O Globo na Música*, “o brilho dos intérpretes, entre os quais cita o violinista Cláudio Santoro” (apud Faria 1997, p. 61), que começa a estudar composição com Koellreutter.

Mas as divergências entre os membros do movimento não tardariam a se manifestar. Provocado por seus alunos a experimentar a técnica dodecafônica, apresentada à elite musical brasileira por Max Brand no terceiro *Boletim* de Música Viva (publicado em julho de 1940)⁹, Koellreutter escreve suas *Invenções* para oboé, clarineta em si bemol e fagote, utilizando a técnica dodecafônica, o que causa incômodo aos críticos que passam a apontar a “cerebralidade schoenberguiana” do compositor, vista como “intencional e sistemática”, como revela Faria (1997: 68).

A análise dos discursos de Koellreutter, veiculados pelo *Boletim Música Viva*, nos quais defendia a modernidade no campo musical, a autonomia da música com relação a “um mundo marcado por intrigas e disputas políticas” (1940b: 1), ao mesmo tempo que expressava sua preocupação em libertar a música de seu tempo da tradição clássico-romântica europeia, complementando-se com as reflexões de Max Brand sobre o isolamento das vanguardas no contexto da cultura de massas e sobre o problema da robotização dos seres humanos num mundo onde a técnica já não era vista como um meio, mas como um fim (1940c), revela como esses compositores/imigrantes recém-chegados ao Brasil estavam distantes das posições dos brasileiros que faziam parte do movimento. Dentre esses poderia citar o crítico musical Octávio Bevilacqua, que no segundo *Boletim* defendeu a “cultura física e orfeônica” (1940b: 2) e a atuação do DIP¹⁰, que compreendia a cultura como propaganda e utilizava a educação musical como meio de disciplinar as massas.

Numa abordagem semiótica, baseada na teoria geral dos signos de Charles Peirce, que considera as ideias veiculadas pelos agentes sociais como signos que representam objetos precisos gerando novos signos (interpretantes) na mente de seus leitores, pode-se afirmar que

os brasileiros do grupo elaboraram signos de identidade que procuravam representar a nação, ao passo que os imigrantes, tanto através de seus artigos quanto da produção de suas obras musicais elaboravam signos da modernidade ligados à visão de mundo elaborada a partir do modernismo vienense, como analisei em trabalho anterior (WOLFF 1986).

Já nos primeiros Boletins de *Música Viva* dois campos distintos estavam bem delineados. Um artigo do folclorista, escritor e músico Brasília Itiberê da Cunha F. Luz¹¹ (1896-1967), intitulado “Uma canção popular religiosa e sua variante” retomava alguns temas recorrentes na segunda fase do modernismo brasileiro, sobretudo após a publicação do *Ensaio sobre a Música Brasileira*, por Mário de Andrade (1928). Nesse texto, o autor deixa clara sua preocupação com a gênese da canção folclórica, problema a ser resolvido, segundo ele, após a fase “coleta” nos locais onde as canções eram executadas. Para ele, seria necessário averiguar a questão da origem da canção, bem como a questão do sincretismo com outros gêneros e a determinação de quais eram as versões originais e quais as variantes. Indicava ainda a necessidade de transposição para o campo da criação musical erudita desse material, de modo a aproximar a chamada “música artística” da popular, criando assim uma representação musical erudita da nação.

É interessante notar como esse artigo, visto aqui como um signo da brasilidade, dava continuidade à pregação nacionalista de Mário de Andrade, que ao longo da década de 1930 havia conseguido vários adeptos. Mas se no final dos anos 1920 a campanha nacionalista dos modernistas procurava levar os compositores a nacionalizarem sua criação musical a partir das manifestações chamadas então de folclóricas de modo a mostrar a originalidade da cultura brasileira, conforme indicou Moraes (1978), já não podia ser interpretada da mesma forma no contexto de 1940, logo após a imposição pelo governo de Vargas, do decreto-lei que procurava instaurar várias medidas nacionalizantes. Tal decreto, de 1939, acelerava na verdade o processo de assimilação dos imigrantes estrangeiros na medida em que impunha o uso exclusivo da língua portuguesa, proibia a utilização de outros idiomas nas escolas públicas e ainda proibia que jornais fossem publicados em outros idiomas, modificando profundamente o nacionalismo dos modernistas. Sendo assim, cumpre indagar qual o sentido da utilização desse artigo de Itiberê da Cunha pelos nacionalistas que participavam do *Música Viva*, ou dito de um modo semiótico, poder-se-ia perguntar qual a significação desse signo da brasilidade em relação aos elaborados pelos “outros”.

É certo que os músicos e críticos musicais brasileiros, no contexto da Segunda Guerra, já se sentiam incomodados com a presença daqueles que haviam deixado seus países de origem, podendo ser identificados como inimigos do Brasil, já que o governo de Vargas

decide participar da guerra ao lado dos aliados em agosto de 1942. Mesmo que em 1940 a sociedade e o governo brasileiros estivessem divididos em relação à sua participação na guerra, a desconfiança da elite cultural com relação aos signos da modernidade trazida pelos germânicos já transparecia nos comentários de Luiz Heitor C. de Azevedo, ao referir-se, no sexto boletim *Música Viva*, àqueles que utilizavam novas técnicas composicionais em obras que têm um “cunho de agreste modernismo” (1940f: 2).

No polo oposto ao de Itiberê da Cunha e Octávio Bevilacqua, Max Brand participava do movimento, elaborando signos da modernidade como sua *Peça para flauta e piano*. Convidado para escrever um pequeno artigo sobre a técnica dos doze tons, Brand envia uma carta à redação da revista na qual afirma sua preferência em escrever sobre a relação entre a obra musical e o público moderno. Todavia, não deixa de tratar da técnica dos doze tons, ao discutir a criação musical contemporânea, aludindo aos procedimentos básicos do dodecafonismo, através de sua utilização na sua obra especialmente composta para mostrar as possibilidades do uso da série.

Brand inicia seu artigo intitulado “A Música e a Nossa Época” (1940c), diagnosticando o problema enfrentado pelos compositores de vanguarda: o afastamento do público. Em sua concepção, o público não se afasta de toda música, mas da “música verdadeira”, termo muitas vezes utilizado pelo filósofo T. W. Adorno em sua *Filosofia da Nova Música* para se referir à música da Escola de Viena, vista como aquela que fornece “a única resposta possível e exata” (ADORNO, 1974:106), inseparável da própria obra e de seu tempo.

Tal como Adorno, Brand denuncia os próprios melhoramentos técnicos que, “inventados para tornar a vida humana mais rica e mais livre”, acabaram por empobrecê-la na medida em que, para ele, o conforto e o comodismo parecem formar um par indissociável. E explica sua posição:

Não é a primeira vez que se desconfia dos melhoramentos técnicos (...). Quanto mais nos facilitam a compreensão dos valores da vida intelectual, à medida que penetramos nos mistérios da natureza, esquecemos o essencial, de maneira que reputamos o resultado de nossos esforços em vez de nela ver o meio que encontramos para mais facilmente realizar os nossos propósitos (1940c p:1;2).

Sua postura crítica em tão convencidos estamos de nossa técnica, que hoje a relação ao avanço técnico identificado por muitos com o progresso, pode ser vista como um indício do abismo existente entre os defensores do nacionalismo e os universalistas ligados ao modernismo vienense. Enquanto o modernismo nacionalista brasileiro, tal como o futurismo italiano, era francamente favorável ao chamado

progresso, identificando-o com a “ordem universal” ou o “espírito moderno”¹², para usar as expressões preferidas da época, os modernistas vienenses, tal como indica o historiador Carl Schorske (1983), tendiam a ver a vida intelectual em oposição ao progresso técnico e ao avanço da racionalidade comercial/ instrumental que segundo eles transformava os meios em fins.

O conflito final entre nacionalismo e universalismo no Brasil em 1950 foi analisado de modo brilhante pelo musicólogo e compositor Carlos Kater (2001). Segundo ele, “desde o final da Segunda Grande Guerra vemos florescer mais acentuadamente vivas preocupações no sentido de conferir substância ideológica às realizações musicais como resultado do posicionamento adotado” (2001:79) pelos integrantes do Grupo Música Viva. Após a dissolução do movimento inicial, o grupo havia se reestruturado em torno de Koellreutter, uma vez que Max Brand havia decidido partir para os EUA. Mas já em 1944, o novo grupo, que reuniu os alunos de Koellreutter (Claudio Santoro, Guerra Peixe) e intérpretes consagrados, decidiu romper com o conservadorismo do meio musical carioca afirmando seu desejo de lutar “pelas ideias de um mundo novo, crendo na força criadora do espírito humano e na arte do futuro” (KATER, 2001:54), tal como foi explicitado no Manifesto 44. Do ponto de vista estético-musical, esse manifesto foi visto por Kater como “alternativa única e original às produções de cunho nacionalista, encabeçadas fundamentalmente por Villa-Lobos, em processo de classicização” (1991:55). Portanto, apesar da oposição que vinha sofrendo e dos problemas pessoais que enfrentou ao ter a nacionalidade alemã cassada, a prisão decretada em 1942 e ainda uma intoxicação causada pelo chumbo imposto pelo trabalho de gravador, o mestre da nova geração de adeptos da música nova consegue forças para reunir um grupo de jovens em 1944 que vieram a se tornar protagonistas no processo de atualização da linguagem musical erudita no Brasil.

3. Signos da Modernidade versus signos de identidade

Embora o foco deste trabalho não seja o Grupo Música Viva reorganizado em 1944, inclusive com uma célula em São Paulo, é importante mencionar que Koellreutter se encontrou novamente isolado após a decisão de seus alunos mais ligados ao Partido Comunista de seguirem as orientações do *II Congresso Internacional de Compositores e Críticos Musicais* em Praga (1948), quando as diretrizes estéticas do realismo-socialista levam Claudio Santoro a incorporar os postulados defendidos na ocasião, rejeitando a música atonal e dodecafônica, tal como antes haviam feito os nazistas, passando a condená-la como “produção burguesa decadente” e portanto “não progressista”. De certo modo, a estranha

convergência entre os signos da nacionalidade com os do “progresso” defendido pelo Partido Comunista, levam ao isolamento do compositor nascido em Freiburg. A famosa polêmica com Camargo Guarnieri, onde o discípulo de Mário de Andrade o acusa indiretamente de ter sido o responsável por uma orientação errada que levaria os jovens a terem seu talento sufocado por uma “arte decadente”, já que o dodecafonismo caracterizaria uma “política de degenerescência cultural, um ramo adventício da figueira brava do Cosmopolitismo que nos ameaça com suas sombras deformantes e tem por objetivo oculto um lento e pernicioso trabalho de destruição do nosso caráter nacional” (GUARNIERI apud KATER 2001: 120).

Essa passagem da *Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil*, escrita por C. Guarnieri, tornava público o conflito entre nacionalistas e universalistas. Mas no contexto posterior a segunda guerra, marcado pela bipolarização decorrente da Guerra Fria, o clima geral do debate estético-político era muito mais tenso. O próprio Koellreutter, convidado a pronunciar-se no Museu de Arte de São Paulo reage preferindo chamar Guarnieri para um debate público, o que não ocorreu, já que o defensor do nacionalismo recusa o convite, declarando não acreditar na eficácia desse meio para chegar a conclusões definitivas sobre qualquer assunto, como afirmou em sua resposta veiculada pelo *Diário de São Paulo*¹³.

A carta-resposta de Koellreutter a Guarnieri, datada de 28 de dezembro de 1950 e igualmente publicada em inúmeros jornais da época, ratifica seu respeito ao espírito criador e à liberdade de pensamento. Ao mesmo tempo, eleva seu tom ao defender os “jovens dodecafonistas brasileiros que lutam corajosamente por um novo conteúdo e uma nova forma, desbravando as regiões do inexplorado (...)”¹⁴ num meio musical que identifica como “amordaçado pela estagnação mental”.

Para completar o quadro esboçado acerca das divergências, gostaria apenas de observar que, enquanto Claudio Santoro passou a seguir as orientações do realismo socialista, Guerra-Peixe buscou assimilar o novo e ao mesmo tempo realizar uma música mais acessível, a partir de seu *Quarteto n. 1* e dos *Divertimentos para orquestra de cordas*, empregando elementos rítmicos brasileiros, tentando assim conciliar o dodecafonismo com um clima sonoro nacional.

Ainda que as experiências de Guerra Peixe tenham sido bem vistas à época, conforme explicitou Vasco Mariz (1965), poderia-se hoje refletir sobre os motivos que levam à busca de soluções conciliatórias, assimilando o diferente e aproximando-o do já visto. Até que ponto os processos de assimilação e apropriação não seriam marcas da incapacidade da sociedade brasileira, que se auto-representava através de signos de identidade que os membros de sua

elite cultural elaborava na mais distintas áreas, de estabelecer um diálogo com o outro que fosse realmente fértil originando novas concepções da cultura nacional?

Ao se tratar das impossibilidades de movência do signo musical no contexto brasileiro analisado, ou seja, do fechamento que impedia a superação dos signos de identidade, vale a pena concluir com algumas breves palavras acerca da incorporação de novos elementos na perspectiva da semiótica da cultura. De acordo com Lotman (1981) e os pensadores da Escola de Tártu, uma cultura se define, a rigor, por oposição a uma “não-cultura” (ou anti-cultura, de acordo com a tradução).

Sendo assim, pode-se concluir que os signos da modernidade trazidos pelos imigrantes de origem germânica foram compreendidos no contexto brasileiro como anti-cultura (LOTMAN 1981), como algo que só poderia ser digerido se fosse assimilado, convertendo-se num elemento já visto, o que impossibilitou uma ampliação da cultura brasileira por várias décadas.

Referências:

- Boletins Música Viva*: (1940a) ano 1, nº1 Rio de Janeiro, maio de 1940.
____ (1940b) ano 1, nº. 2 .Rio de Janeiro, junho de 1940.
____ (1940c) ano 1, nº. 3. Rio de Janeiro, julho de 1940.
____ (1940d) ano 1, nº. 4. Rio de Janeiro, setembro de 1940.
____ (1940e) ano 1, nº. 5 . Rio de Janeiro, outubro de 1940.
____ (1940 f) ano 1, nº. 6 - Rio de Janeiro, novembro de 1940.
- ADORNO, T. W. *Filosofia da Nova Música*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- FARIA, Adriana Miana de. *Koellreutter e a Crítica de Andrade Muricy*. Rio de Janeiro: Dissertação (Mestrado em Música). PPGM/ UNI-RIO 1997.
- KATER, Carlos (org.). *Catálogo de obras de H. J. Koellreutter*. Belo Horizonte: Fundação de Educação Artística/FAPEMIG, 1997.
- KATER, Carlos. *Música Viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade*. São Paulo: Musa editora/ Atravez, 2001.
- KIEFER, Bruno. *História da Música Brasileira: dos primórdios ao início do séc. XX*. Porto Alegre: Ed. Movimento. 1982.
- KOELLREUTTER, H. J. “Surge em nosso tempo um novo diletantismo musical”. *Caderno de Música*. São Paulo, n.5, mar., p 8-11, 1981.
- MORAES, Eduardo J. de. *A Brasilidade Modernista: sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro: Graal, 1978.
- MORAES, Eduardo J. de. *A Constituição da Ideia de Modernidade no Modernismo Brasileiro*. Rio de Janeiro: UFRJ/IFCS (tese), 1983.
- NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ricordi, 1977.
- OLIVEIRA, Dennison de. *Os Soldados Alemães de Vargas*. Curitiba: Juruá, 2010. 2ª. ed.
- WOLFF, Marcus S. *O Modernismo Nacionalista na Música Brasileira: Camargo Guarnieri e Oscar Lorenzo Fernández nos anos 30 e 40*. Rio de Janeiro: PUC/RJ (Departamento de História), 1991.

Notas:

¹ O olhar perdido, o sorriso, a fala lentificada, seguidos da expressão: “Que lindo!” foram reações que percebemos ao mencionar que estudávamos o tango.

² No caso de Koellreutter a utilização da técnica dodecafônica ocorre somente no Rio de Janeiro, que veio a ser publicada no suplemento do Boletim do Música Viva ano 1 n 6 (nov. 1940) enquanto Max Brand, aluno de Alois Haba e Franz Schreker em Berlim, já teria composto sua primeira peça dodecafônica *Fünf Balladen nach Gedichten von Else Lasker-Schüler* (1927), após a audição do Quinteto de Sopros op. 26 de Schoenberg.

³ Em palestra realizada na UNI-RIO, IVL, em 10 de out. de 1995, o compositor referiu-se a este fato. Para maiores detalhes ver em Faria (1997).

⁴ Koellreutter começou a lecionar no Conservatório Brasileiro de Música em 1938, tal como Luiz Heitor C. de Azevedo relata no sexto Boletim Música Viva (1940:2) e também consegue realizar vários concertos através da Pró-Arte, fundada por outro imigrante alemão, Theodor Heuberger, presidente da Pró-Arte que muito contribuiu para o desenvolvimento musical brasileiro.

⁵ Em palestra realizada na UNI-RIO, IVL, em 10 de out. de 1995, o compositor revelou eu Scherchen havia sido o professor mais importante de sua vida, afirmando que “tudo o que eu faço ate hoje, no fundo, eu devo a este homem: moral, ética e culturalmente, sob todos os pontos de vista” (Faria 1997: 47). Através dos estudos com ele na Suíça e na Hungria, Koellreutter havia tomado contato com o dodecafonismo, já que na Alemanha a obra de Schoenberg fora proibida pelos nazistas. Mais do que um grande professor de composição, Koellreutter admirava a postura moral de Scherchen no contexto da crise europeia.

⁶ José Cândido de Andrade Muricy (1895- 1984), escritor modernista, ligado ao grupo reunido em torno da Revista Festa, tornou-se crítico musical do *Jornal do Commercio* entre 1937 e 1969, tendo acompanhado a inserção de Koellreutter no meio musical carioca e as atividades do Música Viva através de sua coluna “Pelo Mundo da Música”. Sua formação na área da música era tão sólida quanto a literária, tendo estudado composição, harmonia e contraponto com Leonhard Kessler, regente e compositor suíço que imigrou para o Paraná. Autor de inúmeros livros, ensaios, artigos e conferências, recebeu em 1973 o prêmio Machado de Assis da Academia Brasileira de Letras pelo conjunto de sua obra literária.

⁷ “O Nosso Programa”. Boletim Música Viva, ano I n 1, maio de 1940. pág. 1.

⁸ Entrevista ao autor, realizada na FUNARTE, Rio de Janeiro, em 04 de setembro de 1986. O compositor Edino Krieger, nascido em 1928, participou da fase posterior do Música Viva, tendo iniciado seus estudos com Koellreutter em 1944, conforme indicou J. M. Neves (1981, pág. 105).

⁹ Max Brand escreveu uma “Peça para flauta e piano”, publicada no Suplemento Musical do terceiro Boletim, de julho de 1940, na qual utilizou a técnica dodecafônica, apresentada ao público através do artigo “A Música e a Nossa Época”, publicado no mesmo Boletim.

¹⁰ Departamento de Imprensa e Propaganda, órgão a serviço do Estado Novo.

¹¹ Brasília Itiberê da Cunha Luz, escritor paranaense que havia feito parte do grupo modernista reunido em torno da Revista Festa em 1928, era sobrinho do famoso Brasília Itiberê da Cunha (1846- 1913), que foi visto como um pioneiro do nacionalismo musical, tendo se tornado professor de folclore no Instituto de Artes da Universidade do Distrito Federal e do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico durante o Estado Novo.

¹² Eduardo Jardim de Moraes em sua tese de doutorado sobre a constituição da ideia de modernidade pelos modernistas brasileiros defende essa posição, reiterada em trabalhos posteriores. Para o autor, “até mesmo nos momentos em que o modernismo radicalizou sua dimensão nacionalista, o que está em jogo é uma forma de se entender o movimento da relação entre o particular e o universal” (1983: 35), tendo como objetivo a participação da cultura nacional na “ordem moderna” nunca questionada, conforme indiquei em trabalho anterior (1991).

¹³ Diário de São Paulo São Paulo, 02/12/1950. 14p.

¹⁴ Koellreutter, H. J. “Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil”. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 30/12/1950. Pág. 7.