

A CARTA ABERTA DE CAMARGO GUARNIERI

André Egg*

RESUMO: Este artigo analisa a “Carta aberta aos músicos e críticos do Brasil”, escrita pelo compositor Camargo Guarnieri em dezembro de 1950, documento de grande repercussão na época e que continua suscitando debates até hoje. Para uma melhor compreensão do contexto da Carta aberta, fazemos uma apresentação do panorama musical do Brasil envolvendo a disputa em torno das idéias de nacionalismo e vanguarda na década de 40. O artigo também discute as opiniões sobre a Carta aberta encontradas na bibliografia de história da música, colocando-se criticamente em relação a elas e propondo novas interpretações. Para tanto, o conteúdo da carta é analisado, procurando ressaltar seu caráter político e ideológico.

PALAVRAS-CHAVE: Camargo Guarnieri; nacionalismo musical; dodecafonismo.

Na virada do ano de 1950 para o de 1951, o meio musical brasileiro envolveu-se num grande e polêmico debate sobre a validade de certas técnicas de composição de vanguarda. Compositores, críticos musicais, críticos de arte, jornalistas e militantes comunistas discutiram amplamente pela imprensa o uso da técnica dodecafônica de composição, dividindo-se entre os que defendiam a pesquisa estética (e conseqüentemente o livre uso desta ou de qualquer outra técnica de composição) e aqueles que consideravam a música dodecafônica uma ameaça à identidade musical do país.

O fato de que uma discussão tão técnica tenha tomado páginas e páginas da imprensa da época revela o quanto o valor da música era diferente naquele momento histórico. Isso causa estranheza a leitores do século XXI, acostumados à superficialidade da crítica musical da imprensa deste tempo. No início da década de 1950 a questão da modernização do país preocupava a maioria das cabeças, mas tal modernização não podia ser desvinculada da questão da formação de uma identidade cultural nacional na qual a música desempenhava papel primordial.

O debate foi iniciado pela publicação de um manifesto do compositor Camargo Guarnieri. Trata-se da *Carta aberta aos músicos e críticos do Brasil*, texto assinado em 7 de novembro de 1950, impresso e enviado a vários músicos de destaque em todo o Brasil, a escolas de música e a órgãos de imprensa. Em 17 de dezembro o texto foi publicado no jornal *O Estado de São Paulo*. O texto foi publicado em vários outros periódicos, inclusive na revista comunista *Fundamentos*.¹

Camargo Guarnieri é como assinava o compositor Mozart Camargo Guarnieri (1907-1993), paulista de Tietê. No momento da publicação da *Carta aberta* (como

* Mestre em História pela UFPR, professor da Faculdade de Artes do Paraná e da Faculdade Teológica Batista do Paraná.

¹ Por causa da maior facilidade de consulta, será citado o documento a partir de sua recente transcrição em KATER, 2001, p. 119-124.

passará a ser designado o documento a partir daqui), Camargo Guarnieri ocupava posição de destaque no meio musical do país. Era compositor reconhecido nacional e internacionalmente, tinha já um grande catálogo de composições e era o principal representante da corrente do nacionalismo musical. Sua importância era considerada em igual nível à do compositor Francisco Mignone (1897-1986) dessa mesma geração. Em questão de reconhecimento internacional e conhecimento do grande público ninguém era tão importante quanto o compositor Villa-Lobos (1887-1959). Mas, este último preferia manter-se acima das questões em que se debatia o meio musical da época.

A importância destes três compositores fica consagrada num livro que estava sendo escrito por essa época pelo influente musicólogo Luis Heitor Correa de Azevedo (1956). O livro resume a posição majoritária da crítica musical do período e apresenta Villa-Lobos como o mais importante compositor brasileiro de todos os tempos. Mas, tratando-se de um livro que busca consolidar a posição nacionalista, destaca Camargo Guarnieri e Francisco Mignone como os dois compositores que estavam criando a verdadeira música nacional, seguindo um programa estético definido por Mário de Andrade desde a década de 1920.

Com a subida de Vargas ao poder em 1930, o ideal nacionalista tornou-se programa oficial, e várias reformas passaram a ser implantadas visando modificar uma tradição musical que tinha se formado em torno da música européia. O gosto do público de elite era formado pelas óperas francesas e italianas e pelo sinfonismo francês e alemão. Para tal tipo de repertório eram voltados os programas das salas de concerto, as escolas e conservatórios de música, os professores particulares, a crítica musical e até mesmo os compositores brasileiros. Contra essa vinculação à música européia se voltaram os modernistas na década de 1920, dentro de um programa amplo de busca de uma independência cultural. Dentre os modernistas, Mário de Andrade dedicou especial atenção à música, pois, além de escritor, ele era professor de música e crítico musical. A partir de 1930 compositores, críticos musicais e musicólogos ligados ao ideal nacionalista passaram a ocupar importantes cargos no meio musical de onde passaram a lutar por uma reforma no ensino nos programas de concerto e na produção dos compositores locais.²

Ao longo da década de 1930, a corrente nacionalista se consolidou como o pensamento majoritário no meio musical. Mário de Andrade passou a ser considerado o principal teórico, principalmente por seu *Ensaio sobre a música brasileira* (ANDRADE, 1972)³ que se tornou quase uma bíblia para muitos compositores.

Camargo Guarnieri passou a ocupar posição de destaque a partir da consolidação do nacionalismo musical como corrente majoritária e foi considerado ao lado de Francisco Mignone o compositor que melhor realizava musicalmente o programa estético modernista. É do alto dessa posição que ele escreve sua *Carta aberta*. Mas, se esta breve explanação esclarece um pouco sobre quem foi Camargo Guarnieri, o autor da tão discutida carta, é necessário entender contra quem ela foi escrita e porque o dodecafonismo se tornava objeto de discussão acalorada.

No final da década de 1930 chegou ao país um fugitivo do nazismo – Hans Joachim Koellreutter (1915-2005), flautista, regente e compositor que se tornaria professor e agitador cultural de grande importância no cenário musical brasileiro.⁴ Em torno de Koellreutter se formou o grupo *Música Viva*, de grande importância durante a década de 1940. Este grupo reuniu uma nova geração de compositores,

² Sobre luta pela implantação do ideal modernista no meio musical ver a obra clássica de Arnaldo Contier: CONTIER, 1988.

³ A obra foi publicada originalmente em 1928.

⁴ Sobre a trajetória de Koellreutter no Brasil ver KATER, 2001.

que se tornaram alunos de Koellreutter, entre eles Cláudio Santoro (1919-1989) e César Guerra Peixe (1914-1993). Entre as atividades do grupo estiveram a publicação de uma revista (*Boletim Música Viva*), a edição de partituras, a realização de concertos, a promoção de cursos e seminários e a produção de um programa radiofônico. Os integrantes do *Música Viva* acabaram consolidando uma espécie de dissidência musical ao proporem um novo tipo de nacionalismo musical que incorporasse técnicas de composição de vanguarda.⁵

Vários compositores do grupo *Música Viva* passaram a compor obras com a técnica dodecafônica, que também foi objeto de vários artigos publicados no *Boletim Música Viva*. A técnica havia sido desenvolvida pelo compositor germânico Arnold Schoenberg (1874-1951) e foi largamente adotada por músicos de vanguarda na Europa ao longo das décadas de 1920 e 1930. O dodecafonismo consistia em criar uma série com todas as 12 notas da escala cromática sem repetição (chamada *série dodecafônica*), e usar esta série como material a ser trabalhado na composição da obra.

A técnica dodecafônica se tornou sinônimo de vanguarda musical e, como tal, passou a ser atacada ou defendida conforme os interesses de cada grupo. Nacionalistas identificavam no dodecafonismo o inimigo da nação que, como tal, devia ser extirpado. Adeptos da vanguarda viam na defesa do dodecafonismo a luta pela livre criação e pesquisa estética. Assim, a técnica dodecafônica se tornaria pivô de uma discussão mais ampla que visava estabelecer o tipo de nacionalismo musical que deveria ser praticado, a relação da identidade nacional com a modernidade européia e até mesmo envolvia uma disputa de posição no meio musical.

Além dos grupos musicais em disputa, a discussão sobre o dodecafonismo ganhou uma importância política mais ampla à medida que passou a entrar para as preocupações do Partido Comunista do Brasil – PCB. Os comunistas em geral e os brasileiros do PCB em particular tiveram sempre especial preocupação com a cultura e as artes que vinham assumindo lugar de destaque na política do partido. Por isso, o PCB teve especial preocupação em obter apoio de intelectuais e artistas e publicou várias revistas culturais. A penetração do PCB entre artistas e intelectuais foi notável a partir de 1945 no contexto da redemocratização do país após o Estado Novo e foi reforçada pelo papel de destaque que havia sido desempenhado pelos comunistas na derrota do nazismo na Europa. Com o início da Guerra Fria em 1947 passou a haver uma forte oposição entre o mundo capitalista ocidental e o bloco soviético, o que rompeu com a cooperação que uniu liberais, socialistas e comunistas numa grande aliança antifascista ao longo dos anos 1930 e 1940. A partir do Partido Comunista da União Soviética, foi implantada em todos os demais PC's a política do realismo socialista que trazia um programa estético a ser adotado e ainda defendia o uso da cultura como instrumento revolucionário e combatia as inovações estéticas como “decadência burguesa”.⁶

O dodecafonismo começou a ser atacado na imprensa comunista a partir de 1948, o que não teria tão grande importância se não fosse o fato de que alguns dos principais compositores brasileiros serem ligados ao partido, principalmente os do grupo *Música Viva*. Cláudio Santoro era filiado ao PCB, o mais decidido militante comunista entre os compositores. Ele não pôde usufruir de uma bolsa de estudos nos EUA porque se recusou a declarar perante o consulado que não era simpatizante do PCB nem de Luís Carlos Prestes. Foi então estudar na Europa e,

⁵ A proposta de reformulação do nacionalismo musical feita pelo grupo *Música Viva* foi objeto de estudo de minha dissertação de mestrado: EGG, 2004.

⁶ Para um estudo da política cultural do PCB ver RUBIM, 1986. Sobre a criação do realismo socialista e sua aplicação no Brasil consultar MORAES, 1994.

durante aquele período de estudos, participou do Congresso de Compositores Progressistas em Praga. Nesse congresso, que contou com músicos comunistas de várias partes do mundo (o termo *progressista* era um eufemismo usado pelos comunistas), foi oficializada a aplicação da doutrina do realismo socialista. Os compositores reunidos na Tchecoslováquia produziram um manifesto no qual condenavam a música de vanguarda e a música popular comercial, e defendiam um nacionalismo baseado no folclore.⁷

Ao contrário do que transparece em um certo senso comum, não foi a resolução do Partido Comunista que levou a uma mudança de postura estética por parte de compositores do grupo *Música Viva*. Tanto Cláudio Santoro como Guerra Peixe já vinham fazendo experiências, na tentativa de mesclar técnicas de vanguarda a uma música pautada numa identidade nacional e popular. Guerra Peixe, por formação, era um compositor nacionalista, trabalhava inclusive como arranjador de rádio e de espetáculos de teatro de revista. Ambos já vinham demonstrando uma inquietação com os rumos de seu próprio trabalho de composição: equilibravam-se entre a vanguarda universal e a brasilidade autêntica de forma precária. Ambos rejeitavam o nacionalismo que havia se consolidado ao longo dos anos 1930, que reputavam conservador, mas não abandonavam a idéia de nacionalidade ao criar obras dentro de uma estética mais de vanguarda.

Quando o meio comunista começou a receber a teoria do realismo socialista, essas novas idéias encontraram eco nas inquietações dos compositores brasileiros que já refletiam há algum tempo sobre a questão da identidade nacional em sua música.⁸ Então, a identidade nacional tornava-se também elemento a serviço da revolução. Naquele contexto, Santoro e Guerra Peixe romperam com o grupo *Música Viva* e seu antigo professor Koellreutter e também passaram a acusá-lo de inimigo da nação. Koellreutter começou a usar seu espaço na imprensa (pois atuava também como crítico musical) para defender a liberdade de expressão e condenar a idéia de que o Partido Comunista pudesse controlar os meios de expressão dos compositores a ele ligados em nome da luta pelo socialismo.⁹

Era neste pé que se encontrava o debate sobre nacionalismo e dodecafonismo no meio musical brasileiro quando a *Carta aberta* de Camargo Guarnieri foi divulgada e atizou mais a fogueira. A carta foi enviada às principais personalidades e instituições do meio musical do país e solicitava enfaticamente um posicionamento diante da questão. Sua repercussão foi amplificada pela sucessiva publicação em jornais de grande circulação. Ela recebeu respostas e apoios tanto pela imprensa como em correspondência pessoal ao próprio Guarnieri.

A *Carta aberta* é um texto bastante divulgado por causa de toda a repercussão que teve no meio musical brasileiro. Mesmo sendo um texto muito conhecido, citado e transcrito, ainda pode ser analisado com mais profundidade, pois geralmente é visto de forma parcial pelos estudiosos que o consideram simplesmente como uma aproximação entre os compositores nacionalistas e os comunistas.

Num livro clássico sobre a música no Brasil do século XX, José Maria Neves transcreve o texto e traça um rápido panorama da discussão gerada na imprensa (NEVES, 1981). Este autor levantou uma questão sobre a suspeita de que Guarnieri

⁷ O manifesto aprovado pelo Congresso de Praga foi publicado na revista *Fundamentos*, a partir de relato enviado por Cláudio Santoro: "APELO", 1948. No número seguinte da revista Cláudio Santoro publicou um texto com suas reflexões a respeito do meio musical brasileiro: SANTORO, 1948.

⁸ Para um aprofundamento desta questão ver minha dissertação de mestrado (EGG, 2004). Ver também GIANI, 1999.

⁹ Koellreutter era também marxista e escreveu dois artigos para a revista *Fundamentos*, nos quais defendeu uma visão mais ampla da relação entre arte e política: KOELLREUTTER, jun. 1948 e KOELLREUTTER, jul. 1948.

não fosse o autor do documento e afirmou (erroneamente, como se verá) que a *Carta aberta* trazia idéias já desenvolvidas por Mário de Andrade de quem Guarneri havia sido discípulo (NEVES, 1981).

O historiador Arnaldo Contier considera o texto como sintoma de um processo em que o nacionalismo musical tornou-se dominante, transformando-se de ideologia progressista nos anos 1920 e 1930 em conservadora nos anos 1940 e 1950 (CONTIER, 1985). Denis de Moraes, em seu estudo sobre o realismo socialista no Brasil, menciona a carta de Guarneri e a considera como um eco dos ditames do Partido Comunista (MORAES, 1994).

O musicólogo Carlos Kater afirma que o texto é considerado relevante mais por sua repercussão do que por suas qualidades intrínsecas. Para ele, o texto, como uma tomada de posição contra o experimentalismo do grupo *Música Viva*, é “simplório e sobretudo tardio”. Simplório por não apresentar um nível de argumentação que se sustente tecnicamente. Tardio porque o grupo *Música Viva* já havia se desagregado quando o texto foi escrito e porque suas teses já haviam sido expostas em outros textos publicados nas revistas comunistas. Para Kater, apesar de parecer discutir questões de técnica de composição, o texto foi uma tentativa de recuperar para a corrente nacionalista os espaços perdidos no meio musical para os renovadores ligados a Koellreutter (KATER, 2001).

O historiador Luiz Antonio Giani, em sua tese sobre o realismo socialista na música brasileira (GIANI, 1999), analisa a *Carta aberta* e destaca a semelhança com o vocabulário do informe de Jdanov no Congresso de Compositores Soviéticos¹⁰ e com outros textos stalinistas. Jdanov era o comissário para a cultura do PC soviético e foi o formulador da doutrina do realismo socialista. Giani ressalta que Guarneri não era marxista, mas seu texto, de conteúdo nacionalista, coincidia com a estratégia do PCB no momento, tendo sido por isso divulgado pelo partido. A própria pobreza teórica do texto coincidia com os discursos do PCB no momento que na estratégia da Guerra Fria preferia divulgar textos panfletários e polêmicos, em detrimento de outros com maior profundidade de análise teórica.

A análise mais detalhada da *Carta aberta* é feita na mais recente biografia do compositor Camargo Guarneri. Trata-se de um artigo do musicólogo Flávio Silva, organizador da obra, que é quase um livro de referência sobre o compositor (SILVA, 2001).¹¹ Neste artigo Flávio Silva revisa o trabalho feito por José Maria Neves no início dos anos 1980 e apresenta de forma mais completa a opinião de várias personalidades do meio musical, tanto as que foram divulgadas pela imprensa como as que o compositor recebeu através de correspondência pessoal – consultada pelo pesquisador nos arquivos da família.

Entre as reações à *Carta aberta*, Flávio Silva aponta três tendências. Algumas personalidades importantes do meio musical manifestaram apoio ao texto de Guarneri, encontradas na correspondência pessoal do compositor. Entre estes estiveram Lamberto Baldi (italiano, professor de composição de Guarneri na década de 1920), Eunice Catunda e Cláudio Santoro (ex-integrantes do *Música Viva*), Arnaldo Estrela (pianista de carreira internacional, militante do PCB), Mozart de Araújo (musicólogo e crítico), além de um manifesto de apoio assinado por 40 músicos da Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal de São Paulo.

Outros se manifestaram na imprensa contrariamente ao texto de Guarneri, colocando-se a favor da liberdade estética. Entre estes estão Edino Krieger (compositor ainda ligado ao grupo *Música Viva*), Paulo Antonio (crítico), Patrícia

¹⁰ Uma tradução do texto foi publicada no Brasil com o título “A tendência ideológica da música soviética”, na revista comunista *Problemas*, nº 21, outubro de 1949, páginas 19 a 34.

¹¹ Fica um protesto de que a obra é tão importante quanto difícil de ser encontrada em livrarias, devido à péssima distribuição da FUNARTE.

Galvão (a Pagu, jornalista, escritora, ex-militante comunista, casada com Oswald de Andrade), Menotti Del Picchia e Manuel Bandeira (dois escritores líderes do movimento modernista).

Houve ainda aqueles que mostraram uma reação dúbia às opiniões de Guarnieri, manifestando-se contra o teor da *Carta aberta* apesar de afirmarem não gostar de música dodecafônica. Dentre eles estiveram o crítico Eurico Nogueira França e o compositor Francisco Mignone. Apesar de não gostarem da música dodecafônica, esses importantes personagens do meio musical não concordavam que a técnica tivesse o efeito nocivo propalado por Guarnieri – era apenas mais uma técnica e, se não fosse útil, não sobreviveria. Portanto, não haveria com que se preocupar.

Entre os críticos, um dos que ocupava lugar de maior destaque na imprensa era Andrade Muricy, com sua coluna semanal no Jornal do Comércio. Nas quatro semanas seguintes a coluna dedicou-se a comentar a carta. Segundo Flávio Silva, Andrade Muricy chamou a atenção para a semelhança de idéias com o realismo socialista e sua visão estética reacionária, mas fez ressalvas para as diferenças entre Camargo Guarnieri e os comunistas, insistindo que o compositor formava sua crítica a partir de posições nacionalistas assumidas muito antes (SILVA, 2001).

Em ocasiões posteriores em que se manifestou na imprensa Camargo Guarnieri demonstrou um certo ressentimento pelas reações que a *Carta aberta* suscitou. Apesar de receber inúmeros apoios, não conseguiu que se manifestassem publicamente aquelas figuras-chave do nacionalismo musical brasileiro, nomes que com seu prestígio poderiam somar muito à causa que Guarnieri pretendia levantar – principalmente os compositores Villa-Lobos, Francisco Mignone, Guerra Peixe e Cláudio Santoro. Mignone e Santoro manifestaram apoio apenas por carta, mas não publicamente. Outra ausência sentida pelo compositor foi a do crítico Caldeira Filho, do Estado de São Paulo, que preferiu não participar da polêmica, que julgava inoportuna.

Flávio Silva problematiza corretamente a relação de Guarnieri com Koellreutter e o dodecafonismo, mostrando que – ao contrário do que possa parecer na *Carta aberta* – Guarnieri sempre teve boas relações com Koellreutter, e chegou a compor música dodecafônica diversas vezes (antes e depois da *Carta aberta*). Mas, apesar da riqueza de detalhes que apresenta sobre o debate em torno da *Carta aberta*, Flávio Silva não aprofunda muito a análise interna do documento e deixa escapar aspectos importantes. Ele menciona pontos da *Carta aberta* que considera oscilantes entre o “equivocado” e o “absurdo”: identificação entre pintura abstrata e charlatanismo; apoio à frase de Glinka, compositor russo que disse que o compositor apenas arranjava a música criada pelo povo; crítica à cultura européia apresentada como decadente. Nas palavras de Flávio Silva, “É óbvio que estes e outros equívocos e absurdos foram largamente aproveitados pelos oponentes do compositor e dificultaram sobremaneira sua defesa por amigos e admiradores” (SILVA, 2001, p. 96).

O musicólogo não admite que esses pontos que considera absurdos frutos de equívoco fossem realmente idéias formuladas por Camargo Guarnieri e nas quais o compositor verdadeiramente acreditava. O preconceito de Camargo Guarnieri com a pintura abstrata não soa tão absurdo se comparado com a opinião de Monteiro Lobato sobre a pintura de Anita Malfati cerca de 30 anos antes ou mesmo com as críticas de vários intelectuais comunistas igualmente avessos às vanguardas artísticas. O apoio à frase de Glinka não seria, como considera Flávio Silva, a redução do compositor a arranjador, o que não acontecia nem com Glinka nem com Guarnieri. E a consideração da cultura européia como decadente não soava nem um pouco absurda após 35 anos de guerra, crise econômica, nazi-fascismo, sem falar

nos extremos a que havia chegado a estética modernista em movimentos como o futurismo ou o *dada*.

Flávio Silva interroga-se por que Camargo Guarnieri teria aguardado tanto tempo para se manifestar sobre o dodecafonismo, acreditando que o compositor, como afirmou na *Carta aberta*, estivesse esperando condições mais favoráveis para um pronunciamento. Para Flávio Silva essas condições tinham chegado no momento em que a carta foi escrita e eram decorrentes da situação interna de Guarnieri. Ele encontra três motivos que levaram o compositor a manifestar-se publicamente: uma visão da música como sacerdócio de formação longa e penosa que o levava a questionar os métodos de ensino de composição de Koellreutter; a defesa da tradição nacionalista criada por Mário de Andrade e a tentativa de evitar que sua idéias fossem usadas em prol do cosmopolitismo; uma característica do temperamento do compositor que o levava a posicionar-se em favor do que acreditava.

Estes motivos são insuficientes para explicar a *Carta aberta*, como se verá adiante. A questão da pedagogia de Koellreutter é um elemento importante, corroborado pela opinião de vários músicos. Guarnieri era adepto de uma pedagogia da composição que fazia o aluno estudar harmonia, contraponto, formas musicais e uma multidão de exercícios de composição que lhe dariam o domínio da técnica. Koellreutter era mais um professor de estética, que soube instigar alunos que já tinham uma excelente formação técnica, como foram Santoro e Guerra Peixe. Mas o líder do *Música Viva* era acusado de fazer iniciantes comporem obras difíceis sem o necessário preparo técnico – o que motivou a acusação (por demais infundada) de que a técnica dodecafônica criava fabricantes de música e não compositores.¹² Esse era o motivo da acusação de “cerebralismo” que seria feita diversas vezes contra o dodecafonismo.

Mas a constatação dessas características da pedagogia de Koellreutter não invalidam o uso que se fez da técnica dodecafônica no Brasil até o momento. A acusação de cerebralismo, usada contra a composição dodecafônica já havia sido empregada anteriormente por Guerra Peixe em um texto em que criticava o folclorismo nacionalista (GUERRA PEIXE, 1947).¹³ A própria utilização que este compositor fizera da técnica dodecafônica contradiz tudo o que dela se afirma na *Carta aberta*. O próprio Guerra Peixe, mesmo depois de decidir abandonar a composição dodecafônica (que sempre exerceu com forte personalidade própria), não deixou de considerá-la muito útil na formação de compositores.

É muito questionável a posição que a esse respeito assume Flávio Silva quando critica o método de ensino de Koellreutter, afirmando que o dodecafonismo é um “procedimento inventado por uma única pessoa” e, portanto, não poderia ser (como pretenderia Koellreutter) uma consequência lógica de “sistemas coletivamente consolidados ao longo de séculos” como havia sido, segundo o musicólogo, com os sistemas modal, tonal e cromático (SILVA, 2001, p. 105). Essa afirmação desconsidera o caráter coletivo da elaboração de uma tradição de composição dodecafônica, pois o sistema vinha sendo adotado por dezenas de compositores com características muito peculiares. Exatamente como acontecera com os tais “sistemas consolidados ao longo dos séculos”. A própria afirmação de que Koellreutter fazia uso intensivo desta técnica como compositor ou professor é falsa, como o demonstram os textos que ele escreveu à época, e também os textos de

¹² Como faz Olivier Toni num depoimento de 1/12/1950 ao jornal Diário de São Paulo, citado por Flávio Silva (SILVA, 2001, p. 112).

¹³ Neste texto Guerra Peixe chamou de “fabricadas” as peças compostas sobre temas folclóricos pelos compositores nacionalistas, mostrando que a acusação podia se prestar a diversos serviços, conforme o ponto-de-vista de cada autor.

alunos seus como Santoro e Guerra Peixe. Koellreutter não era um apologista do dodecafonismo, mas do novo, do diferente. Só por isso é que se envolveu na polêmica com Guarnieri. O próprio Koellreutter não havia escrito nenhuma peça dodecafônica antes de chegar ao Brasil, e não há porque acreditar que ele conhecesse o dodecafonismo melhor do que Santoro ou o próprio Guarnieri.

Outra das “condições favoráveis” que Flávio Silva identifica para a escrita da *Carta aberta* por Guarnieri é o ressentimento que o compositor teria experimentado com uma apropriação que Koellreutter estaria fazendo das idéias de Mário de Andrade, ao publicar textos de *O banquete* no *Boletim Música Viva* ou ao escrever um texto sobre Mário de Andrade na revista *Fundamentos*. Parece que Flávio Silva dá razão ao ressentimento de Camargo Guarnieri, imaginando que o compositor paulista seria o legítimo herdeiro do pensamento musical de Mário de Andrade. É preciso desconsiderar uma série de importantes aspectos do pensamento do escritor modernista para ligá-lo tão rapidamente à música de Camargo Guarnieri ou às idéias expressadas por este na sua *Carta aberta*.¹⁴

O senso comum considera a *Carta aberta*, em geral, uma conseqüência da chegada do realismo socialista ao Brasil, quando este torna-se a doutrina oficial do PCB para a criação artística. Chegou-se a questionar a autoria da *Carta aberta*, atribuindo-a ao irmão do compositor.¹⁵ Mas, fazendo-se um exame do vocabulário e dos conceitos empregados no texto, percebe-se que a *Carta aberta* não foi escrita por um comunista. Não se deve duvidar da autoria, pois a mera coincidência de inimigo – o dodecafonismo – não é suficiente para fazer do texto um fruto do realismo socialista.

O realismo socialista apenas criou um momento oportuno para o questionamento da vanguarda artística no Brasil, que vinha ganhando força ao longo dos anos 1940 com uma efervescência de cultura modernista, especialmente na música. A *Carta aberta* tem uma tendência a um nacionalismo ufanista, conservador, muito diferente do tipo de nacionalismo proposto pelos comunistas.

O texto se coloca *a priori* contra qualquer movimento de modernização ou inovação, considerando-os como sintomas de “degenerescência” para usar o termo empregado pelo autor. Nos debates suscitados pelo texto, vários interlocutores apontaram a semelhança do termo com a designação nazista “música degenerada”. O termo é empregado duas vezes no texto de Guarnieri, que no 1º parágrafo afirma que o dodecafonismo leva à “degenerescência do caráter nacional de nossa música” e depois que é expressão da “degenerescência cultural” causada pelo cosmopolitismo (KATER, 2001, p. 119-120).

Guarnieri associa o dodecafonismo musical à pintura abstracionista, ao hermetismo literário e à filosofia existencialista, subentendidos todos como comparações negativas. Tais movimentos de vanguarda são considerados pelo autor como “contrabandos que estamos importando e assimilando servilmente” e

¹⁴ Foge ao escopo deste texto discutir o pensamento de Mário de Andrade. Mas não se pode concordar com a leitura que certo nacionalismo conservador faz do *Ensaio sobre a música brasileira* escrito por Mário de Andrade em 1928 (ANDRADE, 1972). Como contraponto é preciso conhecer os textos mais críticos de Mário de Andrade em relação ao nacionalismo musical, escritos no fim de sua vida. Entre estes textos estão os vários artigos escritos para sua coluna na imprensa a partir de 1943, alguns publicados postumamente em livro, como a série incompleta de *O banquete* (ANDRADE, 1977), e os textos incluídos no livro de Jorge Coli (COLI, 1998). Em alguns destes textos, como também no seu prefácio à biografia de Schostakovich (ANDRADE, 1945), Mário de Andrade torna-se um apologista da música soviética.

¹⁵ Trata-se do poeta Rossine Camargo Guarnieri, militante do PCB. Afirma-se que Guarnieri não tinha “o aprofundamento intelectual para levantar tais problemas e da maneira que está feito na carta” (NEVES, 1981, p. 124). A *Carta aberta* não tem este propalado aprofundamento intelectual. Ela é um documento que representa muito mais a emotividade e a animosidade com que se debatiam tais questões na época. Não há nada em seu texto que demonstre qualquer refinamento intelectual, o que, de resto, Camargo Guarnieri possuía certamente, apesar da pouca escolaridade formal.

que seriam parte de uma espécie de conspiração do “Cosmopolitismo” que, segundo ele, “nos ameaça com suas sombras deformantes e tem por objetivo oculto um lento e pernicioso trabalho de destruição do nosso caráter nacional”. A idéia de uma “conspiração do cosmopolitismo” remete inevitavelmente a uma infeliz coincidência com a propalada “conspiração judaico-bolchevique” tão combatida pelo nazifascismo à qual os regimes totalitários associaram a música de vanguarda que passaram a perseguir. Nesse sentido o texto é farto de adjetivos, considerando o dodecafonismo um grave perigo para o país:

Através deste documento, quero alertá-los sobre os enormes perigos que, neste momento, ameaçam profundamente toda a cultura musical brasileira(...)

Esses perigos provêm do fato de muitos dos nossos jovens compositores (...) estarem se deixando seduzir por falsas teorias (...) num sentido contrário ao dos verdadeiros interesses da música brasileira. (...)

Diante dessa situação que tende a se agravar dia a dia, comprometendo basilarmente o destino de nossa música, é tempo de erguer um grito para deter a nefasta infiltração formalista e anti-brasileira que, recebida com tolerância e complacência hoje, virá trazer, no futuro, graves e insanáveis prejuízos ao desenvolvimento da música nacional do Brasil. (KATER, 2001, p. 119-120)

Para demonstrar a razão de um perigo tão ameaçador, Guarnieri afirma que o dodecafonismo é produto de “culturas superadas, que se decompõem de maneira inevitável”, tendo sido trazido ao Brasil por “elementos oriundos de países onde se empobrece o folclore musical”. É também “um requinte de inteligências saturadas, de almas secas, descrentes da vida” e um “vício de semimortos”, um “refúgio de compositores medíocres, de seres sem pátria”.

Como pano de fundo destas idéias, se encontra a noção de Europa decadente (cujos sintomas eram as guerras, crises e revoluções da primeira metade do século). A América é que representava o futuro, o homem novo. O cientificismo europeu estava desacreditado, sendo mais confiável a intuição do que o “cerebralismo”. Essas idéias estão arvoradas numa tradição intelectual que remonta ao pensamento verde-amarelista, vertente conservadora do modernismo nos anos 1920, que depois originou o movimento integralista – versão brasileira do fascismo. Conforme este pensamento, a Europa – que entrou em crise como modelo de civilização a partir a 1ª Guerra Mundial, passou a ser a decadência, e a América, o futuro. Passaram a ser questionados os ideais do cosmopolitismo, do cientificismo e do progresso (tão caros ao período da virada dos séculos XIX e XX) e o nacionalismo voltou para a pauta. Os intelectuais assumiram a missão de criar o Brasil que tinha território e tinha Estado, mas ainda não era considerado uma nação.¹⁶

De acordo com essa tradição de pensamento, a riqueza do Brasil estava na sua exuberante natureza. No caso da música, essa riqueza vinha de seu manancial folclórico – “todo um amazonas de música folclórica” esperando para ser estudado, e a pobreza da Europa estava na falta dele. Por isso, Guarnieri afirma que o dodecafonismo era justificável na Europa, uma “sociedade em decomposição” onde “se exaurem as fontes originais do folclore”, mas não na “América nativa e especialmente em nosso Brasil, onde um povo novo e rico de poder criador tem um grande porvir nacional a construir”.

¹⁶ Conferir as análises sobre o pensamento verde-amarelista em VELLOSO, 1993.

Na *Carta aberta* está implícita a idéia de que o imenso folclore do Brasil compensa o seu atraso cultural e econômico. Por isso, em seu teor geral a *Carta aberta* é oposta ao pensamento de Mário de Andrade de quem Guarnieri sempre se orgulhou de apresentar como discípulo. Comparando as várias correntes modernistas, Mônica Pimenta Velloso afirma que a questão da brasilidade é o tema central do movimento modernista. Mas enquanto Oswald de Andrade e Mário de Andrade adotavam um critério temporal (o primeiro queria que o Brasil “acertasse o relógio” com a Europa e o segundo que o país pensasse com uma temporalidade própria), os verde-amarelos queriam substituir o critério temporal pelo espacial. Por isso valorizavam a geografia brasileira como elemento da nacionalidade (VELLOSO, 1993).

O modo como Guarnieri condena o dodecafonismo e valoriza o folclore, apesar de ser aparentemente coerente com o pensamento de Mário de Andrade é completamente diferente. Mário de Andrade pretendia que o Brasil se tornasse um grande país ao construir uma tradição culta que seria a sua identidade nacional. Ainda, o nacionalismo teria bases nas suas tradições populares. Guarnieri acreditava que a grandeza do país estava no próprio folclore. Eis a diferença fundamental. Enquanto Mário de Andrade considerava o dodecafonismo (e a arte pela arte, o formalismo, etc.) uma inutilidade, um desserviço diante da tarefa de construir a Música Brasileira, Guarnieri o considerava uma ameaça à própria cultura brasileira, já dada pelo folclore.

Apesar de tudo, pode-se encontrar algum eco do pensamento de Mário de Andrade no texto, como no momento em que Guarnieri afirma sobre os jovens compositores que “imitam” ou “importam” as “novidades estrangeiras”: “Eles não sabem ou fingem não saber que somente representaremos um autêntico valor, no conjunto dos valores internacionais na medida em que soubermos preservar e aperfeiçoar os traços fundamentais de nossa fisionomia nacional.” (KATER, 2001, p. 122)

Aqui Guarnieri ecoa o pensamento de Mário de Andrade que considerava que ser nacional era a maneira correta de ser universal, de se tornar importante num mundo cosmopolita.

A *Carta aberta* não trata de nenhuma questão musical propriamente dita, seja uma discussão sobre técnicas de composição ou a exposição de pressupostos estéticos. A semelhança com o realismo socialista está apenas na aparência: o combate à inovação estética, a valorização da tradição clássica e do folclore e, principalmente, a agressividade da linguagem, fortemente adjetivada.

Essas semelhanças aparentes da *Carta aberta* com o pensamento de Mário de Andrade e com o realismo socialista levaram a graves confusões quanto a seu verdadeiro teor. E camuflaram o que realmente foi a manifestação de Guarnieri: um grito do nacionalismo reacionário contra a vanguarda. O alvo da carta foi o compositor Koellreutter e os jovens alunos ainda ligados a ele, o único grupo que, no Brasil daquele momento conjugava vanguarda política e estética.

A *Carta aberta* de Camargo Guarnieri foi o texto mais conhecido e citado entre os escritos por defensores do nacionalismo musical neste período. Demonstra a seriedade da disputa por espaço no meio musical. Desde o início das atividades do grupo *Música Viva* em 1939, o campo do nacionalismo musical passou a viver um conflito interno e se dividiu claramente em dois grupos opostos. De um lado, ficou o grupo que se consagrou ao longo dos anos 1930 e que incluía Camargo Guarnieri. Esse grupo tentava criar uma música nacional baseada no aproveitamento do folclore rural. Do outro lado, surgiu um grupo ligado a Koellreutter com a inclusão dos alunos do músico. Esse grupo defendia um nacionalismo que associava técnicas composicionais de vanguarda ao estudo

sistemático dos processos de criação do folclore musical e da música popular urbana.

Alguns compositores ligados a este segundo grupo – Santoro, Guerra Peixe e Eunice Catunda – decidiram abandonar a busca de um nacionalismo associado a técnicas de vanguarda, no mesmo momento em que a doutrina do realismo socialista era trazida ao Brasil. Essa decisão causou algumas aproximações com os ideais do primeiro grupo, mas as semelhanças limitaram-se ao combate à música de vanguarda e à defesa do nacionalismo musical. As diferenças continuaram existindo, como demonstram vários textos publicados na época.¹⁷ Santoro fez questão de contrapor-se aos nacionalistas do primeiro grupo por acreditar que lhes faltou a “correta base ideológica”. Guerra Peixe procurou o verdadeiro nacionalismo indo morar em Recife para estudar de perto a música popular do Nordeste.

Camargo Guarnieri escreveu sua *Carta aberta* para marcar posição, no momento em que os compositores vanguardistas deslocavam-se em direção ao nacionalismo folclorista. O texto foi uma crítica aos que permaneciam ligados à vanguarda musical e à técnica dodecafônica de composição, mas também serviu para diferenciar o nacionalismo musical que Camargo Guarnieri e outros compositores vinham praticando desde os anos 1930 daquele que propunham os jovens do grupo Música Viva. Nesse sentido, o texto não pode ser confundido com a pregação do realismo socialista, nem deve ser considerado redundante ou desnecessário. É uma peça importante no xadrez político-ideológico em que se constituiu o debate estético em torno da criação musical nos anos 1940 e 1950.

ABSTRACT: This article reflects upon the “Carta aberta aos músicos e críticos do Brasil” (the open letter to Brazilian musicians and critics) written by Camargo Guarnieri in December, 1950, which became renown at that time and still remains a provocative document. Firstly, an overview of the musical scenario in Brazil in the 1940s is presented in order to illustrate the letter’s context, with issues regarding nationalism and the avant-garde (twelve-tone music). The article also offers a critical appraisal of various opinions about the letter, which are found in bibliography on music history. In light of this, new readings are proposed. Thus, the contents of Camargo Guarnieri’s document are analyzed so as to accentuate its ideological and political features.

KEYWORDS: Camargo Guarnieri; musical nationalism; twelve-tone music.

BIBLIOGRAFIA

ANDRADE, Mário de. Chostacovich. In: SEROFF, Victor. *Dmitri Shostakovich*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1945, p 11-33.

_____. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo/Brasília: Martins/INL, 1972.

_____. *O Banquete*. (Ed.) Jorge Coli e Luiz Correa da Silva Dantas. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

¹⁷ Para uma análise dos diversos textos dos protagonistas do debate, ver o capítulo 3 de minha dissertação de mestrado (EGG, 2004, p. 89-149).

APELO votado por unanimidade pelo IIº Congresso de Compositores e Críticos Musicais em Praga. In: *Fundamentos*, v. 1, n. 2, jul. 1948, p. 154-156.

AZEVEDO, Luís Heitor Correa de. *150 anos de música no Brasil (1800-1950)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

COLI, Jorge. *Música final*. Campinas: UNICAMP, 1998.

CONTIER, Arnaldo. *Música e ideologia no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Novas Metas, 1985.

_____. *Brasil novo. Música nação e modernidade: os anos 20 e 30*. FFLCH-USP, 1988. Tese de Livre Docência.

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

GIANI, Luiz Antonio. *As trombetas anunciam o paraíso: recepção do realismo socialista na música brasileira. 1945-1958.*, FCL-UNESP Assis, 1999. Tese de Doutorado.

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

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

KOELLREUTTER, H. J. Aspectos econômicos da música. In: *Fundamentos*, v. 1, n. 1, p. 41-43, jun. 1948.

_____. Arte funcional: a propósito de 'O Banquete' de Mário de Andrade. In: *Fundamentos*, v. 1, n. 2, p. 148-151, jul. 1948.

MORAES, Denis de. *O imaginário vigiado*. A imprensa comunista e o realismo socialista no Brasil (1947-53). Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

NEVES, José Maria. *Música contemporânea brasileira*. São Paulo: Ricordi, 1981.

RUBIM, Antonio. *Partido comunista, cultura e política cultural*. FFLCH-USP, 1986. Tese de Doutorado.

SANTORO, Claudio. Problema da música contemporânea brasileira em face das resoluções e apelo do Congresso de Compositores de Praga. In: *Fundamentos*, v. 2, n. 3, ago. 1948, p. 232-240.

SILVA, Flávio. Abrindo uma carta aberta. In: *Camargo Guarnieri. O tempo e a música*. Rio de Janeiro;São Paulo: FUNARTE;Imprensa Oficial, 2001. pp. 95-121.

VELLOSO, Mônica Pimenta. A brasilidade verde-amarela: nacionalismo e regionalismo paulista. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 11, 1993, p. 89-112.