

AMERICANISMO E NACIONALISMO MUSICAIS NA CORRESPONDÊNCIA DE CURT LANGE E CAMARGO GUARNIERI 1934-1956

Amigo Curt Lange,

Montevideo, Diciembre 19 de 1934

Lamentei não ter podido ir à estação no dia do seu embarque,

Senor Profesor Camargo Guarnieri,

pois, estive adoentado dois dias e assim, fiquei com medo do

Mi estimado amigo,

tempo que estava chuvoso.

Acuso recido de su muy atta, carta del 7 del cte. en là cual estaba también

De acordo com a minha promessa mando-lhe as minhas composições

su composición prometida. Todo llegó a tiempo y no se produjeron transtornos.

impresas, isto é, primeiramente a que deve sair no "Boletim"

Lamento sinceramente que Ud. no haya podido venir a mi última conferencia,

a qual para chegar em tempo, mando-lhe por avião; as outras

a la hora de partida, en la estación ferroviaria, pues hubiera deseado despe-

mandarei com o primeiro vapor. Esperando assim satisfazer o seu

dirme de Ud. personalmente. Será hasta la próxima. Quizás nos veremos muy pronto.

desejo, mais uma vez por intermédio desta faço-lhe ciente do

De mis actividades y demás publicaciones estará constantemente al tanto, pues

grande prazer que tive em conhecê-lo pessoalmente, como também

remitiré todo. Vianna no me ha mandado nada aún; le ruego que le diga que me

em ouvir as interessantissimas conferências que realizou aqui

encuentro a la espera de sus obras y biografía. Debido ao exceso de trabajo, (debo

em São Paulo,

contestar 157 cartas que recibí durante mi ausencia), soy extremadamente breve.

Com um amistoso abraço, fico aqui ao seu inteiro dispor.

Le ruego que salude a Mario de Andrade en mi nombre y en el de mi señora,

Camargo Guarnieri

pronto le escribiré detalladamente.

São Paulo 7/XII/934

Sin otro motivo, reciba los afectos invariables y un fuerte abrazo de su

Em tempo: mando-lhe do outro lado a minha biografia e junto a

amigo de siempre,

esta, o meu retrato para você.

Curt Lange

O mesmo

P.D/ Diríjase siempre a la dirección particular mía: Tacuarembó 1291



EDITORA UFOP

CESAR MAIA BUSCACIO

As cartas trocadas por Francisco Curt Lange e Mozart Camargo Guarnieri, entre os anos de 1934 e 1956, resultaram na constituição de um expressivo acervo documental da história da música brasileira e, sobretudo, no delineamento de dois projetos identitários: o americanismo e o nacionalismo musicais. Seleccionada como fonte privilegiada de pesquisa, essa correspondência embasou a interpretação das representações e sociabilidades no cenário artístico brasileiro e latino-americano. Numa perspectiva histórico-cultural, tornou-se possível compreender o conceito de nacional por meio do entrecruzamento dos padrões da cultura erudita ocidental “moderna” com as concepções de “popular” e de “folclórico” acolhidas pelos artistas e intelectuais do período. Na esfera político-governamental, buscou-se analisar o processo de estabelecimento de vínculos entre o campo musical e as instâncias estatais, destacando o papel do poder público como mantenedor de instituições e viabilizador de projetos.

Esta obra, intitulada *Americanismo e Nacionalismo Musicais na Correspondência de Curt Lange e Camargo Guarnieri (1934-1956)*, publicada neste volume, através da concessão do Prêmio Funarte de Produção Crítica em Música, foi desenvolvida com o apoio da CAPES/PICDT, junto ao Programa de Pós-Graduação em História Social do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, sob a orientação do professor Carlos Fico.

AMERICANISMO E
NACIONALISMO MUSICAIS
NA CORRESPONDÊNCIA
DE CURT LANGE
E CAMARGO GUARNIERI
1934-1956



CESAR MAIA BUSCACIO

COORDENAÇÃO EDITORIAL
Gustavo Henrique Bianco de Oliveira

PROJETO GRÁFICO E TRATAMENTO DE IMAGENS

Daniel Ribeiro
TAE / Editor de Publicações (UFOP)

CAPA
Elvia Buscacio Agafonovas

REVISÃO
Rosângela Zanetti e Fátima Lisboa

REVISÃO TÉCNICA
Cesar Maia Buscacio

ISBN: 978-85-288-0076-0

Direitos desta edição
reservados à



EDITORA UFOP

Campus Morro do Cruzeiro
Centro de Vivência, sala 03
Tel.: (31) 3559-1463 - Telefax.: (31) 3559-1255
Ouro Preto/MG - 35400.000

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES
funarte

Ministério
da Cultura

BRASIL
UM PAÍS DE TODOS
GOVERNO FEDERAL



REITOR

João Luiz Martins

VICE-REITOR

Antenor Rodrigues Barbosa Júnior



DIRETOR-PRESIDENTE

Gustavo Henrique Bianco de Oliveira

ASSESSOR

Alvimar Ambrósio

CONSELHO EDITORIAL

Adalgimar Gomes Gonçalves

André Barros Cota

Elza Conceição de Oliveira Sebastião

Fábio Faversani

Gilbert Cardoso Bouyer

Gilson Ianinni

Gustavo Henrique Bianco de Souza

Carla Mercês da Rocha Jatobá Ferreira

Hildeberto Caldas de Sousa

Leonardo Barbosa Godefroid

Rinaldo Cardoso dos Santos

Buscacio, Cesar Maia.

Americanismo e nacionalismo musicais na correspondência de Curt Lange e Camargo Guarnieri (1934-1956) / César Maia Buscacio. - Rio de Janeiro: UFRJ/PPGHIS, 2009.

xii, p. 272 f.: il.; 31 cm.

Orientador: Carlos Fico

Tese (doutorado) – UFRJ/ IFCS/ Programa de Pós-Graduação em História Social, 2009.

ISBN: 978-85-288-0076-0

Referências bibliográficas: f. 262-272.

1. Curt Lange. 2. Camargo Guarnieri. 3. Música Brasileira. 4. Americanismo Musical. 5. Nacionalismo Musical. 6. Epistolário. I. Fico, Carlos. II. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em História Social. III. Americanismo e nacionalismo musicais na correspondência de Curt Lange e Camargo Guarnieri (1934-1956).

Catálogo: sisbin@sisbin.ufop.br

APRESENTAÇÃO

Fazer dialogar três linguagens distintas, três maneiras de prover sentido ao mundo e uma pertença identitária aos sujeitos: foi este o desafio assumido por Cesar Buscacio, na pesquisa agora publicada na obra *Americanismo e nacionalismo musicais na correspondência de Curt Lange e Camargo Guarnieri (1934-1956)*. É possível traduzir o fascínio suscitado pela escuta da arte musical em discursos epistolares ou em conceitos e analogias do saber histórico? A recente produção acadêmica das ciências humanas vem afirmando que sim, embora as dificuldades não sejam pequenas. É preciso, para que tal intertextualidade seja promovida, superar uma interpretação descritiva dos gêneros ou uma reconstituição biográfica de compositores e intérpretes, buscando perceber como a prática musical abarca a apropriação de variadas tradições de sonoridade e de projetos identitário-culturais, os quais, por sua vez, implicam o exercício de permanentes sociabilidades, a culminarem na dimensão legitimadora das institucionalizações.

Cesar Maia Buscacio é pianista, formado no ano de 1987 pela Escola de Música da UFMG, e, como tal, encontra-se familiarizado com os códigos e o traquejo da linguagem musical. Mais do que conhecê-la, ele a aprecia, aventurando-se por suas múltiplas possibilidades, avantajando-se na ousadia da execução pública de peças musicais ora complexas, ora pouco afinadas com a sensibilidade estética de vários de seus ouvintes, geralmente pouco próxima de algumas das incursões de Cesar pela música contemporânea. Esta, porém, é apenas uma das facetas do trânsito de Ce-

sar pelo domínio musical, pois ele privilegia, em seu repertório, obras relacionadas à produção brasileira, suscitando, com isto, um misto de pertencimento e estranhamento nos presentes às apresentações, que se reconhecem em compositores e títulos, mas se perdem em harmonias e arranjos... E então, articulando sons e discursos, percorrendo com persuasão, até com maestria, principalmente após a conclusão do mestrado em Música e Educação pela Uni-Rio em 2003, Cesar introduz alunos e auditório nas diferentes possibilidades de interpretação de tais obras. A música torna-se, dessa maneira, uma geratriz de novas sensibilidades e identidades, a partir do reemprego de antigas referências.

Cesar, portanto, conhece e gosta de música, mas também de história. Assim, acrescentando à sua formação um doutorado em História Social, defendido em 2009 pela UFRJ, ele também se revelou um excelente historiador, capaz de problematizar uma dada realidade histórico-cultural, mediante a investigação de um registro documental bastante fragmentário: a correspondência entre um musicólogo alemão, radicado no Uruguai, e um compositor e intérprete brasileiro, que estudou na França e circulava por vários países do hemisfério norte - Curt Lange e Camargo Guarnieri. Na leitura dessa fonte, em que a subjetividade dos missivistas é indissociável de suas concepções de arte, cultura... e poder, Cesar circunscreve dois conceitos centrais, que emergem com destaque na interrogação da fonte: americanismo e nacionalismo musical.

Aos poucos, ao longo da pesquisa, foram sendo traçadas as hipóteses: tratar-se-iam de dois projetos distintos, encetados de maneira particularizada por Curt Lange e Camargo Guarnieri, mas passíveis de uma aliança; essas duas concepções, por sua vez, poderiam ser entendidas como traduções musicológicas de um ideário político-cultural, isto é, longe de apenas veicular os valores referentes à nacionalidade ou ao pan-americanismo, tais correspondências, assim como a produção musical à qual elas se reportavam e de cujo campo faziam parte, mostravam-se performativas, conferidoras de novos significados ao real através da arte.

Uma das surpresas vivenciadas por Cesar no decorrer de seu processo de pesquisa de doutorado (e uma das importantes contribuições da tese, agora apresentada sob o formato deste livro) foi vislumbrar - e aprofundar - a multiplicidade de inter-relações entre compositores, intérpretes, diretores de instituições culturais, editores etc., dos mais diferentes países, mobilizadas através da correspondência de Curt Lange e Camargo Guarnieri. Foi através de tais enredamentos que as noções de americanismo e de nacionalismo musicais não se ativeram aos contornos de uma perspectiva de inteligibilidade do mundo, para transformarem-se em projetos político-culturais viáveis naquela específica conjuntura histórica. Ora, a maioria desses integrantes do campo musical do Brasil e da América Latina perdura ainda no anonimato, inclusive nos circuitos especializados da produção universitária. Aceder a eles, através da análise de Cesar Buscacio, é permitir-se uma análise mais densa e plural

da produção musical brasileira e latino-americana das décadas de 1930 a 1950, para além das representações já veiculadas pela historiografia e ou pela imprensa (as quais certamente já têm validade assegurada). Mas é a própria configuração do campo musical que vem a ser alterada pela pesquisa de Cesar Buscacio, mediante a inclusão de novos sujeitos nas entrelinhas de um diálogo epistolar.

Outro ponto relevante da produção de Cesar Buscacio é sua atenção à reconstituição, encetada sobretudo por Curt Lange em uma perspectiva musicológica, dos legados musicais advindos da América Portuguesa e do Brasil Império, incluindo-se peças comumente agrupadas sob a denominação de "populares". Sem enveredar pela discussão semântico-conceitual dessa expressão, o que interessa a Cesar Buscacio é identificar os elementos artístico-musicais que, de diferentes historicidades e formações culturais, foram considerados pelos missivistas como significativas contribuições para uma reelaboração melódica da produção musical. Assim, chega a ser com carinho que Cesar menciona as bandas existentes nas terras mineiras, vez por outra citadas no epistolário, mas é com indignação que ele relata a destruição de antigas partituras, utilizadas como estopim de fogos de artifício nas festas de São João. Em tais passagens, Cesar assume o discurso de Curt Lange (embora não o lugar de fala desse musicólogo), sofrendo, se não com ele, mas certamente através dele - ou melhor, de sua escrita - a perda incomensurável da arte nos meandros da história.

Se Cesar Buscacio avança em todas essas questões ao longo de seu livro, há uma posição que ele decididamente não assume: a promoção de uma certa estetização da história através da música. Cesar não tece uma configuração do que seria o nacional ou o americanismo, sob um prisma sociocultural; não avalia se as propostas musicológicas e musicais de Curt Lang e Camargo Guarnieri corresponderiam ou não à realidade vigente. Com isso, ele escapa da armadilha de contrapor texto e experiência, discurso (musical ou epistolar) e realidade vivida. Em sua pesquisa, o real emerge das práticas de escrita (e por isso são práticas, e não um produto acabado, um suposto catálogo de ideias, ideologias e símbolos), de um fazer-se que entrecruza o senso musical, as disputas profissionais, os afetos (e desafetos) dos correspondentes.

Todavia (e bem paradoxalmente), se Cesar Buscacio não promove uma estetização da história, ele não abre mão de uma estetização da vida, buscando vislumbrar nos redatores das missivas algo além de uma disputa por um sucesso artístico ou intelectual. A relação da produção musical com o processo de legitimação institucional é entendida no livro como atitude estratégica, mas não como mensuração de possíveis conquistas. Nesse sentido, pode-se considerar que, para Cesar Buscacio, o efetivamente relevante era perguntar-se "Afim, essa correspondência veiculava projetos em que o artístico e o existencial vinham a confluir, sendo especialmente consubstanciados através da prática e do campo musicais?".

Sim, ele respondeu, no decorrer de todo o livro e muito especialmente em suas últimas páginas, dedicadas à narração da aquisição do epistolário de Curt Lange - mais de 98.000 cartas - pela Biblioteca da UFMG, sob a mediação da professora Sandra Loureiro de Freitas Reis, no ano de 1995. A contínua consulta feita por pesquisadores a esse acervo indica que aos protagonistas das missivas pode ser creditada uma certa inventividade, uma dose de coragem em sua exposição no campo das artes e das letras. Se hoje sabemos que a ideia de autor é uma invenção romântica, que abdicamos dos conceitos de originalidade e influência em prol das apropriações e disputas de representação, alguns de nós não renunciam à compreensão do papel do sujeito na produção de si, de uma maneira de conferir significado ao mundo, e até de torná-lo, se possível, belo e melhor. Estudar história, sensibilizar-se com o entremeio de acordes e arpejos musicais, ler e escrever uma correspondência são, em alguns casos, maneiras de dizer que a vida, sem deixar de ser enigmática e inconclusa, pode suscitar em nós um aproximar de campos de sentido, capaz de nos fazer reelaborar imaginários (mais inconformistas e criativos do que a fantasia) e, quem sabe, de nos conduzir a experienciar a alegria e até mesmo a felicidade.

Virgínia Albuquerque de Castro Buarque
Professora Adjunta do Departamento
de História da UFOP

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 16

PARTE I - Representações Musicais 26

CAPÍTULO 1 - Por uma Estética Nacional 30

O Americanismo de Curt Lange 32

O Nacionalismo de Camargo Guarnieri 42

CAPÍTULO 2 - O Popular e o Moderno 66

A Remissão ao Folclórico 69

Para Além do Tonalismo 82

Uma Bricolagem Cultural 98

PARTE II - Sociabilidades 110

CAPÍTULO 3 - Negociando Alianças 114

Os Compositores 117

Os Regentes 121

As Pianistas 127

Os Pianistas 135

Os Violinistas 140

Os Violonistas 143

As Cantoras 144

CAPÍTULO 4 - Divulgando a Produção 150

A Impressão das Obras 152

A Organização de Concertos 163

O Circuito Radiofônico e Fonográfico 178

CAPÍTULO 5 - Legitimando um Saber 186

A Pesquisa 188

O Ensino 205

Premiações 211

Lideranças Institucionais 214

CAPÍTULO 6 - Transitando entre a Cultura e a Política 218

Ambientes Letrados 219

A Imprensa 226

O Estado Brasileiro 231

Fóruns Internacionais 242

CONCLUSÃO 250

BIBLIOGRAFIA 257

APÊNDICES 267

I - Compositores Brasileiros 267

II - Intérpretes Brasileiros 268

III - Compositores Estrangeiros 269

IV - Intérpretes Estrangeiros 271

V - Musicólogos e Educadores Musicais 273

VI - Cargos e Funções Desempenhados por Curt Lange 274

VII - Cargos e Funções Desempenhados por Camargo Guarnieri 275

INTRODUÇÃO

Esta obra debruça-se sobre o campo musical latino-americano, principalmente brasileiro, entre as décadas de 1930 a 1950, período que, apesar dos entraves autoritários, apresentou uma grande efervescência cultural. Compositores e intérpretes, musicólogos e intelectuais atuavam no sentido de expandir a produção musical, que passava a ser veiculada em novos periódicos de circulação internacional. Esse dinamismo também manifestava-se em um duplo movimento: por um lado, alguns compositores preocupavam-se em manter um posicionamento estético, em defesa do nacionalismo musical, destacando-se Mozart Camargo Guarnieri (1907-1993); por outro, o grupo intitulado "Música Viva" (1938-1952), liderado pelo compositor alemão naturalizado brasileiro, Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005), defendia postulados de cunho universalista.

Tal embate não foi casual. Desde a segunda metade do século XIX, o nacionalismo musical vinha afirmando-se no Brasil, como uma nova corrente estética¹, com base na exploração de ritmos e melodias populares, numa tentativa de tradução da suposta identidade do país através de sua musicalidade. O anseio, por um nacionalismo musical, estendeu-se para além do século XIX, ganhando contornos emblemáticos na Semana de Arte Moderna. Porém, as formulações musicais dessa Semana "não compartilhavam de nenhuma solução estética radical²" no que se refere à preocupa-

¹ AUGUSTO, Antonio José. *A questão Cavalier: música e sociedade no Império e na República (1846-1914)*. Tese (Doutorado em História). Rio de Janeiro: UFRJ/PPGHIS, 2008.

² WISNIK, José Miguel. *O coro dos contrários: a música em torno da Semana de 22*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1983. p. 141.

ção com o nacionalismo, que só veio a acentuar-se pela música brasileira, depois de 1924. Após a Segunda Guerra Mundial, todavia, surgiu uma reação universalista na música, além de aparecerem novas tendências estéticas que ora vieram a negar, ora se incorporaram ao nacionalismo.

No bojo dessas transformações, a correspondência trocada entre Camargo Guarnieri e Curt Lange (1903-1995), musicólogo alemão, naturalizado uruguaio, que se dedicou com afinco à divulgação da música latino-americana, iria traduzir as novidades e as críticas que estavam sendo promovidas. Afinal, em meio a quase duas centenas de cartas, foram inúmeras as referências promovidas pelos dois missivistas a letrados, políticos, diretores de instituições culturais, musicólogos, historiadores, além, é claro, a músicos brasileiros e de diversas partes da América e da Europa, muitos dos quais, dotados de grande expressão, como Villa-Lobos, Koellreutter, Guerra Peixe e Cláudio Santoro. A correspondência de Curt Lange registrava também testemunhos inéditos de Carlos Drummond de Andrade, Mário de Andrade e outras figuras do cenário cultural brasileiro.

A carta teve grande papel social na primeira metade do século XX, pois intercambiava informações, oportunidades, acordos ou cisões, tanto nas relações pessoais, quanto nas profissionais. Diante do elevado custo dos meios de transporte e da precariedade da comunicação através do telefone, a carta constituía-se num veículo de grande contato social. Inúmeros intelectuais e artistas mantiveram, assim, um intenso diálogo epistolar, não somente com o objetivo de cultivar amizades e estreitar relacionamentos, como também de fomentar a prática cultural, sobretudo quando produções pessoais encontravam-se envolvidas:

Você deve ter recebido ante-ontem uma outra carta minha falando sobre a execução do meu quarteto, aí no Rio, num dos concertos que você está organizando. Resolvi tudo como vocês, meus amigos, desejavam. Provavelmente, irei ao Rio para o concerto. Bom, meu amigo, vou parando. Anita envia lembranças a Maria Luisa e a você. Receba um fraternal abraço do seu amigo

Mozart Camargo Guarnieri³.

Verifica-se, ao longo da leitura dessa correspondência, que a retórica utilizada por Curt Lange e Camargo Guarnieri acabava por exprimir, ainda que indiretamente, suas subjetividades, pois o relato epistolar, filtrado por uma memória perpassada de afetividade, conferia novos sentidos aos eventos passados e às expectativas de futuro⁴. A predominância de uma estilística cordial, no discurso de Camargo Guarnieri – como no tratamento, várias vezes empregado, “Amigo Curt Lange”⁵ –, pos-

³ Carta de Camargo Guarnieri a Curt Lange, 21 de abril de 1945. Nesta obra, a transcrição das fontes manteve inalterados seu idioma e grafia originais.

⁴ GOMES, Ângela de Castro (org.). *Escrita de si, escrita da história*. Rio de Janeiro: FGV, 2003. p. 15.

⁵ Como referência, pode-se citar as cartas de Camargo Guarnieri para Curt Lange datadas de 7 de dezembro de 1934, 7 de setembro de 1935 e 19 de novembro de 1935, dentre outras.

sibilitava-lhe expressar seus sentimentos e desejos, ainda que de uma forma contida. Já Curt Lange entrecruzava referências distintas (e quase antagônicas), as quais não anulavam seus significados específicos, mas suscitavam um terceiro sentido, abrindo espaço semântico ao emotivo: assim, a carta datada de 19 de dezembro de 1934 introduz o tratamento de "Senhor Professor Camargo Guarnieri" para, em seguida, mencionar o destinatário como "meu estimado amigo". Como é sabido, essa é uma das fórmulas retóricas mais usuais da correspondência ocidental e que tem o efeito de expressar, ao mesmo tempo, distanciamento – pelo respeito – e proximidade afetiva.

O tamanho das cartas trocadas entre Curt Lange e Camargo Guarnieri não era extenso, ocupando, com raras exceções, somente uma página. Decididamente, tratava-se de uma escrita mais pragmática que confessional. Em consonância com esse perfil, todas as cartas enviadas a Camargo Guarnieri, por Curt Lange, foram datilografadas. Já muitas daquelas enviadas por Camargo Guarnieri foram manuscritas. Em paralelo, justamente pelo pequeno tamanho da carta e da escrita rápida, por vezes ocorria algum esquecimento, por parte do remetente, situação corrigida, na grande maioria das missivas, por um *post scriptum* ou expressões similares, como: "Em tempo: terminei a minha 2ª Sinfonia. Estou feliz!"⁶ Esse dado, aparentemente inexpressivo, revela o registro do subjetivo, na escrita da primeira metade do século XX. Já era permitido ao remetente "esquecer-se" de algo, retomar o discurso, em suma, deixar transparecer eventuais mudanças em seu pensamento.

O principal objetivo de Curt Lange, na redação de sua correspondência, atualmente compilada em acervo sediado na Universidade Federal de Minas Gerais⁷, era divulgar artigos e partituras inéditas, referentes à música latino-americana, principalmente no *Boletín Latino-Americano de Música (1935-1946)*, periódico por ele criado, que atingiu em uma década a expressiva marca de seis grandes volumes, que publicaram cerca de sessenta e seis trabalhos, sobre compositores do continente. O intuito de Curt Lange apresentava grande afinidade com a temática nacionalista, defendida por Camargo Guarnieri e, em breve, os dois missivistas passaram a identificar vários pontos comuns em seus propósitos, como a expectativa de maior valorização das obras musicais, produzidas no continente americano, ou mesmo para além dele, e o desejo de troca de comentários críticos, acerca das composições, apresentações e eventos ocorridos. Ademais, o estabelecimento desse intercâmbio cultural, entre Curt Lange e Camargo Guarnieri, acarretou uma troca linguística (espanhol e

⁶ Carta de Camargo Guarnieri a Curt Lange, 5 de junho de 1945.

⁷ Este epistolário integra o Acervo Curt Lange, cuja aquisição foi iniciada em outubro de 1993, quando o próprio Curt Lange, em carta dirigida à professora Sandra Loureiro de Freitas Reis, relatou possuir um expressivo volume de documentos referentes à música brasileira e latino-americana, constituído de manuscritos, correspondências e outros itens, expressando o desejo de encaminhá-los à Universidade Federal de Minas Gerais. Através da iniciativa da referida professora, a Fundação de Desenvolvimento da Pesquisa (FUNDEP) viabilizou a compra deste acervo e efetuou sua doação à UFMG. O Acervo Curt Lange é composto de aproximadamente 90.000 cartas – as quais já haviam sido previamente ordenadas por Curt Lange –, além de conter inúmeras fotografias, instrumentos musicais, gravações, transcrições e reconstruções de obras musicais, material bibliográfico e outros documentos de grande importância histórica.

português), cultural e ideológica (de estilos musicais a conceitos de nação) entre ambos.

Mas, um segundo *corpus* documental foi também incorporado a esta obra, no intuito de cotejamento entre os ideários defendidos por Curt Lange e Camargo Guarnieri, circulantes em suas cartas e no *Boletín*, e a recepção dessas propostas pelos diversos agentes e instituições do campo musical internacional. Assim, graças à concessão de uma "bolsa PDEE" pela CAPES, tornou-se possível compilar, entre os meses de fevereiro a julho de 2008, inúmeros extratos de periódicos especializados em crítica musical, editados na capital francesa, entre as décadas de 1930 a 1950. Tais jornais e revistas encontram-se arquivados no Departamento de Música da Biblioteca Nacional da França, setor criado em 1942, com o objetivo de preservação das coleções musicais da própria Biblioteca e dos documentos do antigo Conservatório de Paris⁸. Assim, foram transcritos artigos integrantes dos periódicos *Le Guide du Concert*, *Le Guide Musicale*, *Le Ménestrel*, *Le Monde Musicale*, *La Revue Musicale*, *Bulletin du Conservatoire* e *Almanach de la Musique*, além de fontes integrantes dos *Dossiers Brésil*⁹ e *Jane Bathori*¹⁰. Foi realizado, paralelamente, um levantamento no acervo de manuscritos daquela instituição com o propósito de rastrear a correspondência mantida entre músicos brasileiros e europeus nas décadas abarcadas pela pesquisa. Esses documentos assumem, nesta obra, uma posição de duplo espelhamento: não apenas indicam as apropriações promovidas pelo circuito cultural europeu aos projetos do americanismo e do nacionalismo musicais, como também apontam o lugar conferido ao "estrangeiro" (em uma demanda de reconhecimento e patrocínio) pelos músicos latino-americanos.

A leitura dessa dupla coletânea de fontes convergiu na formulação de duas problemáticas de pesquisa: uma dessas questões, desenvolvida na primeira parte deste estudo, indaga acerca das representações¹¹ configurantes dos projetos do americanismo e do nacionalismo musicais, conforme seu delineamento em práticas de escrita (epistolar e jornalística) por distintos agentes do campo musical. O capítulo inicial visa elucidar o sentido conferido ao "nacional" por Curt Lange, Camargo Guarnieri e seus interlocutores. O segundo capítulo, por sua vez, busca interpretar as ressignificações dessa noção, sob variantes que iam do "moderno" ao "folclórico", pela linguagem musical. Em sequência, a segunda pro-

⁸ MASSIP, Catherine, Palestra intitulada *La musique au Brésil: sources et ressources* au Département de la Musique de la Bibliothèque Nationale de France, proferida no XV Congresso da ANPPOM, em 2005, no Rio de Janeiro.

⁹ O *Dossier Brésil* integra uma coleção de documentos inicialmente compilados pela Secretaria de Belas Artes do Ministério da França, incluindo, além de biografias de músicos brasileiros atuantes nos anos de 1920 e 1930, diversos recortes de jornal noticiando concertos e eventos ocorridos no Brasil.

¹⁰ Trata-se de uma coletânea de conferências radiofônicas proferidas pela cantora Jane Bathori, realizadas entre 1940 e 1966. Dentre os textos arquivados, encontram-se referências sobre a música brasileira e dos demais países latino-americanos.

¹¹ Compreende-se por representação um conjunto de "classificações, divisões e delimitações que organizam a apreensão do real, através dos quais o presente pode adquirir sentido, o outro tornar-se inteligível e o espaço ser decifrado", cf. CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, s. d. p. 16.

blemática desta pesquisa enfoca a rede de sociabilidades¹² que viabiliza a transposição do americanismo e do nacionalismo musicais, para o âmbito das práticas cotidianas e das relações de poder. Assim, o terceiro capítulo objetiva explicitar, ao menos em parte, a reordenação das alianças e disputas interpessoais no circuito musical brasileiro e latino-americano, empreendida por Curt Lange e Camargo Guarnieri, via troca epistolar, no intuito de reforçarem os projetos musicais por eles apreendidos. Já o quarto e o quinto capítulos abordam as estratégias de legitimação desses projetos, as quais interligavam atividades aparentemente fragmentárias (tais como publicações, concertos, transmissões radiofônicas etc.), conferindo-lhes maior coesão e consistência. Por fim, o sexto capítulo refere-se ao processo de estabelecimento de vínculos entre o campo musical, os espaços letrados e as instâncias governamentais, enfocando as condutas que outorgaram às propostas de Curt Lange e Camargo Guarnieri maior perenidade histórica e relativa autonomia perante o Estado.

O encadeamento dos capítulos deste estudo mantém, portanto, uma afinidade com a metodologia propugnada pela História Cultural, articulando representações, práticas, poderes e leituras. Assim, tentou-se não dissociar o cultural, o social e o político, isto é, o fazer, o pensar e o sentir de uma realidade histórica¹³. Para tanto, o primeiro cuidado assumido foi o de precisar o recorte temporal e social da pesquisa, em conformidade com os registros contidos na correspondência mantida entre Curt Lange e Camargo Guarnieri. A seguir, as cartas foram compreendidas como um "objeto cultural", no sentido que é atribuído ao termo, por Roger Chartier: uma produção histórico-social que adquiriu contornos específicos, e não um dado "natural" ou "universal", intrínseco à cultura letrada do Ocidente. Dessa forma, um objeto cultural, como a correspondência de Curt Lange e Camargo Guarnieri, é portador de variadas representações sociais, que traduzem, em códigos particulares, a complexidade das relações sociais (em suas contradições e potencialidades), bem como as disputas de poder a elas vinculadas.

A partilha (e as alterações) de tais representações, por certo número de agentes, pode constituir, por sua vez, um "campo" cultural ou, no dizer de Pierre Bourdieu, um "espaço social de relações objetivas", ou uma "relação de forças antagonistas e complementares"¹⁴, dotadas de distintos graus de autonomia (sempre relativa), como a arte, a religião, a alta costura e, ainda, no caso desta pesquisa, a produção musical. Cada

¹² Cf. ELIAS, Norbert. *A sociedade dos indivíduos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994. p. 35: "Para ter uma visão mais detalhada deste tipo de inter-relação, podemos pensar no objeto de que deriva o conceito de rede: a rede de tecido. Nessa rede, muitos fios isolados ligam-se uns aos outros. No entanto, nem a totalidade da rede, nem a forma assumida por cada um dos seus fios podem ser compreendidas em termos de um único fio, ou mesmo de todos eles, isoladamente considerados; a rede só é compreensível da maneira como eles se ligam, de sua relação recíproca. Essa ligação origina um sistema de tensões para o qual cada fio isolado concorre, cada um de maneira um pouco diferente, conforme seu lugar e função na totalidade da rede. A forma do fio individual se modifica quando se alteram a tensão e a estrutura da rede inteira. No entanto, essa rede nada é além de uma ligação de fios individuais; e, no interior do todo, cada fio continua a constituir uma rede em si; tem uma posição e uma forma singulares dentro dele."

¹³ CHARTIER, Roger. *História cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, s. d.

¹⁴ BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Lisboa: Difel, 1989. p. 64-65.

campo, em sua configuração, implica, por sua vez, a composição de uma rede de sociabilidades, com maior ou menor grau de institucionalização, continuamente modificada pelos sujeitos sociais que a integram.

De forma concomitante, este livro recorreu a uma fundamentação bibliográfica de caráter temático-conceitual. No que concerne à trajetória biográfica dos missivistas, a ampla maioria das publicações existentes a insere numa abordagem generalista da história da música no Brasil, traçada de forma linear e factual¹⁵. Béhage disponibiliza extensa informação, descrevendo o percurso de Curt Lange e vários outros músicos latino-americanos, mas não procede um estudo acerca das sociabilidades e das práticas de poder configurantes do campo musical brasileiro entre os anos 1930 a 1950. A trajetória do musicólogo alemão, radicado no Uruguai, mostra-se, efetivamente, pouco conhecida, sobretudo no que tange a seu projeto de americanismo musical: as investigações existentes priorizam a atuação de Curt Lange na descoberta e divulgação das partituras dos compositores mineiros do século XVIII, mas sua atuação, como musicólogo, ainda não recebeu uma atenção mais significativa. Deve-se, assim, mencionar o artigo formulado, sob esse viés interpretativo, no ano de 1988, por Luis Merino Montero, intitulado "Francisco Curt Lange (1903-1997): tributo a un americanista de excepción". Porém, no referido artigo, não é destacada a atuação de Curt Lange como missivista, junto aos compositores do século XX¹⁶.

Camargo Guarnieri, por sua vez, é bastante conhecido tanto por sua atuação como compositor e regente, como por seu interesse pelos aspectos nacionalistas da produção musical. Mas, as investigações existentes recortam isoladamente seu pensamento, não o relacionando a distintos projetos culturais, tais como o americanismo musical. Nesse sentido, destaca-se a obra de José Miguel Wisnik¹⁷, que atribui especificidade e relevância à produção musical de Camargo Guarnieri, em função de seu vínculo ao ideário nacionalista. Ainda sobre o percurso musical de Camargo Guarnieri, três musicólogos, Flávio Silva¹⁸, Flávia Toni¹⁹ e Marion Verhaalen²⁰ desenvolveram importantes estudos, que já se tornaram clássicos nessa temática. Porém, em nenhuma dessas publicações é abordada a correspondência com Curt Lange, e nem articula a produção de Camargo Guarnieri e Curt Lange com a política cultural empreendida pelo Estado, durante a ditadura varguista e nos anos subseqüentes. A singularidade

¹⁵ AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. *150 anos de música no Brasil (1800-1950)*. Rio de Janeiro: Livraria José Olímpio, 1956. NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.

¹⁶ MONTERO, Luis Merino. *Francisco Curt Lange (1903-1997): tributo a un americanista de excepción*. *Revista Musical Chilena*, Santiago, v.52, n.189, p. 9-36, ene.1998.

¹⁷ WISNIK, José Miguel. *O Coro dos Contrários – a música em torno da semana de 22*. São Paulo: Livraria duas Cidades, 1983. *O nacional e o popular da Cultura Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

¹⁸ Em formato biográfico, foi editada, sob organização do musicólogo Flávio Silva, uma extensa coletânea de textos abarcando depoimentos proferidos por Camargo Guarnieri, artigos acerca de sua personalidade e de sua atuação profissional, análises de suas obras, além da transcrição da correspondência por ele mantida com Mário de Andrade. SILVA, Flávio (org.). *Camargo Guarnieri: o tempo e a música*. Rio de Janeiro: Funarte; São Paulo: Imprensa Oficial, 2001.

¹⁹ TONI, F. C. *Correspondência Mário de Andrade-Camargo Guarnieri*. In: Flávio Silva. (Org.). *Camargo Guarnieri: o tempo e a música*. 1. ed. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de S. Paulo, 2001, v., p. 187-320. *Camargo Guarnieri. Textos de Brasil*. Brasília, p. 108 - 113, 25 abr. 2006. *Biografia, autobiografia e processos de criação no arquivo de Camargo Guarnieri*. In: XVII Congresso da Anppom São Paulo 2007.

²⁰ VERHAALLEN, Marion. *Camargo Guarnieri: expressões de uma vida*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo / Imprensa Oficial, 2001.

de um "nacionalismo musical" foi interpretada, de forma bastante promissora, na obra de dois autores. A primeira delas, de maior circulação, é de autoria de Arnaldo Contier, indicando como "a ideologia nacionalista, num primeiro momento, configurou-se num polo dinamizador da produção musical no Brasil, e, posteriormente, contribuiu para o cerceamento de uma possível renovação estética, durante as décadas de 50 e 60"²¹. Já o segundo trabalho, de Marcus Straubel Wolff²², elenca, em um quadro comparativo, as divergências entre as propostas defendidas pelos chamados "músicos modernistas" e a política cultural do Estado Novo, apontando como o projeto governamental não era dotado de plena homogeneidade e penetração social.

E é na confluência entre essas diferentes publicações (que se entrecruzam a musicologia, a história, a sociologia) e nas cartas trocadas entre Curt Lange e agentes comprometidos com a produção cultural, destacadamente com Camargo Guarnieri, que se postula a validade de uma pesquisa voltada para a reconstituição do campo musical brasileiro e latino-americano nas décadas de 1930 a 1950. Daí o título conferido a esta obra *Americanismo e nacionalismo musicais na correspondência de Curt Lange e Camargo Guarnieri (1934-1956)*, cuja leitura, espera-se, venha a corroborar com os anseios e esforços despendidos ao longo de quatro anos de pesquisa.

²¹ CONTIER, Arnaldo Daraya. *Música e ideologia no Brasil*. São Paulo: Novas Metas, 1985.

²² WOLFF, Marcus Straubel. *O modernismo nacionalista na música brasileira*. Rascunhos de História, Rio de Janeiro, n. 2, PUC-RJ, 1991.

Amigo Curt Lange

lamentei não ter podido ir à estação, no dia do seu embarque, pois, estive adoentado dois dias e assim, fiquei com muito do tempo que estava devido.

De acordo com a minha promessa mando-lhe as minhas composições em versos, isto é, principalmente, a que deve sair no Boletim, a qual para chegar em tempo, mando-lhe por avião, as outras, mandarei com o meu próprio valor. Enquanto assim, gati, fazer a seu desejo, mas, uma vez, por intermédio desta faço-lhe ciente do grande prazer que tira em conhecer-lo pessoalmente, como também, em ouvir as interessantes conversas que tem aqui em São Paulo.

Com um amigão abago, fico aqui, ao seu querido amigo,
Camargo Guarnieri

dis/oz.
"Curt Lange"

São Paulo, 7/12/1934

Entendo, tendo-lhe do outro lado a minha ligação, e junto a esta, o meu retrato para você.

o meu
:-CAMARGO GUARNIERI:-

24

CARTA DE CAMARGO GUARNIERI A CURT LANGE, DE 7 DE DEZEMBRO DE 1934. QUE INAUGURA A CORRESPONDÊNCIA TROCADA PELOS DOIS. Série 2.2. Acervo Curt Lange.

391

Montevideo, Diciembre 19 de 1934

Señor
Profesor Camargo Guarnieri,

SÃO PAULO

Mi estimado amigo,

Acuso recibo de su muy atta. carta del 7 del cte., en la cual estaba también su composición prometida. Todo llegó a tiempo y no se produjeron trastornos. Lamento sinceramente que Ud. no haya podido venir a mi última conferencia, e a la hora de partida, en la estación ferroviaria, pues hubiera deseado despedirme de Ud. personalmente. Será hasta la próxima. Quizás nos veremos muy pronto.

De mis actividades y demás publicaciones estará constantemente al tanto, pues remitiré todo. Vianaa no me ha mandado nada aún; le ruego que le diga que me encuentro a la espera de sus obras y biografía. Debido al exceso de trabajo, (debo contestar 157 cartas que recibí durante mi ausencia), soy extremadamente breve. Le ruego que salude a Mario de Andrade en mi nombre y en el de mi señora, pronto le escribiré detalladamente.

Sin otro motivo, reciba los afectos invariables y un fuerte abrazo de su amigo de siempre

P.D/ Diríjase siempre a la dirección particular wía: Tacuarembó 1291

PARTE 1

REPRESENTAÇÕES MUSICAIS

Os projetos do americanismo e nacionalismo musicais constituíram-se, na correspondência de Curt Lange e Camargo Guarnieri, um *locus* específico de representações culturais, pautados na inter-relação entre linguagem musical e identidade histórico-social. Assim, para Curt Lange, era premente suscitar, através de pesquisas e publicações acerca da produção musical contemporânea da América, reconhecimentos mútuos das afinidades culturais existentes entre essas sociedades, pois, a escuta recíproca de seu legado musical propiciaria não apenas uma maior valorização, como principalmente um aprimoramento das possibilidades latentes, contidas na particularidade de cada *corpus* musical nacional. Dessa maneira, conforme descreve Luiz Heitor Correa de Azevedo, que partilhava com Curt Lange a carreira de musicólogo e o interesse pela produção musical latino-americana,

L'identité de la culture latine s'affirme d'ailleurs, dans tous les pays ibéro-américains, à travers ce mouvement artistique appelé *Americanismo Musical*, qui ayant ses racines à Montevideo (Uruguay), se propage avec les gros volumes du *Boletín Latino Americano de Música* (répertoire d'études sur la musique de l'Amérique Latine, publiant près de 1000 pages annuelles) et, sous l'impulsion de son inspirateur, le Dr. Francisco Curt Lange, voit son importance reconnue de plus en plus par les milieux intellectuels et artistiques du monde entier. L'*Americanismo Musical* pro-

pose la défense de la production musicale de l'Amérique Latine et sa divulgation non seulement à l'étranger, mais surtout, dans ce même mouvement¹.

Já o pensamento de Camargo Guarnieri atinha-se ao comprometimento com o ideário nacional, vinculado, por sua vez, à incorporação de inovações aduzidas da estética musical contemporânea. Assim, pode-se afirmar que as representações musicais por ele tecidas na correspondência não culminaram no estabelecimento de um perfil identitário ao "nacional" de cunho apologético, monolítico ou associado a uma autenticidade respaldada pela suposição das origens. Afinal, Camargo Guarnieri traduzia tal imaginário sociocultural sob a perspectiva de uma erudição e técnica apuradas (num padrão recorrente ao Ocidente, de forma independente das fronteiras dos Estados-nações), enquanto Curt Lange reconhecia, nas especificidades das produções de cada país, importantes elementos de intercâmbio e aprimoramento mútuo entre os agentes musicais. O nacional, pois, embora fosse adotado como uma "chave de leitura" pelos letrados nos anos 1930 e 1940, que buscavam compreender os países americanos a partir de suas "raízes", associando-as, por sua vez, ao "popular", à "tradição", ao "folclore" etc., longe de apresentar-se como uma referência particularizante no epistolário estudado, aí conduzia a leituras dialógicas, embora sempre tensionais, pois os elementos integrantes de uma composição ganhavam realces diferenciados².

28

A primeira parte deste estudo assume então um duplo desafio interpretativo. Por um lado, busca-se atender a "[...] tarefa do historiador [...] de reconstituir as variações que tornam os 'espaços legíveis', isto é, os textos nas suas formas discursivas e materiais"³ - nesse caso, os sentidos atribuídos por Curt Lange e Camargo Guarnieri aos projetos do americanismo e do nacionalismo musicais. Em paralelo, objetiva-se reconhecer "[...] as leituras compreendidas como práticas, concretas e como procedimentos de interpretação"⁴, ou seja, as apropriações seletivas e as disputas de representação promovidas pelos músicos que se defrontavam (e muitas vezes eram cativados) pelos ideários defendidos por Curt Lange e Camargo Guarnieri. A efetivação desse programa metodológico, por sua vez, implicou a articulação das considerações acerca do nacional, do popular e do moderno, emitida por Curt Lange e por Camargo Guarnieri em seu epistolário, com a historicidade conceitual e as qualificações estéticas referentes à produção musical brasileira e latino-americana, comentadas pelos periódicos e bibliografia especializada. Espera-se, dessa forma, traduzir, de maneira mais aproximada, a tensional e rica

¹ AZEVEDO, Luiz Heitor Correa de. La Musique dans les pays latins. *La Revue Musicale*, Paris, 16 dez. 1939, p. 81.

² Esta interpretação vem sendo partilhada pela historiografia contemporânea, cf. indicado no capítulo de autoria de Martha Abreu, *Cultura política música popular e cultura afro-brasileira: algumas questões para a pesquisa e o ensino de História*. SOIHET, Rachel, BICALHO, Maria Fernanda B., GOUVÊA, Maria de Fátima S. (orgs.). *Culturas políticas: ensaios de história cultural, história política e ensino de história*. Rio de Janeiro: Mauad, 2005.

³ CHARTIER, Roger. *A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII*. Brasília: Ed. da UNB, 1999. p. 12.

⁴ *Ibid.*

complexidade das representações do americanismo e do nacionalismo musicais, investida que se encontra, como a própria concepção de cultura, à qual remete, "[...] de significações plurais e móveis, que se constroem no encontro de uma proposição com uma recepção"⁵.

⁵ CHARTIER, Roger. *A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII*. Brasília: Ed. da UNB, 1999. p. 9.

CAPÍTULO 1

POR UMA ESTÉTICA NACIONAL

Visando interpretar os sentidos atribuídos ao americanismo e ao nacionalismo, na narrativa epistolar de Curt Lange e Camargo Guarnieri, este capítulo parte da concepção de "nacional" como uma representação político-cultural, conforme indicado por Ernest Gellner¹, para quem o nacionalismo não se atém a uma emergência da "autoconsciência" dos povos, mas porta uma dimensão criativa, envolvendo o entrecruzamento de diferentes legados socioculturais. Todavia, se importantes vertentes da historiografia e da sociologia reportam-se à abordagem de Gellner, elas também discordam quanto às formas de apropriação dessa herança: assim, alguns autores, como Anthony Smith² e Benedict Anderson³, enfatizam mais a dimensão aglutinadora, capaz de promover a coesão social, enquanto outros, como Hobsbawm⁴, destacam, principalmente, o caráter conflitivo desse amálgama de tradições. Outro ponto de divergência é o grau de inventividade desse "nacional", que, em algumas obras, aparece mais próximo de uma "ficção" capitaneada por alguns grupos, como na obra de Gellner, e, em outras, é apresentado como uma "composição", no sentido de uma articulação de ideias e experiências preexistentes, como enfatiza Anderson.

Com base nesses autores, é possível afirmar que a configuração do nacional, nos modernos países ocidentais, efetiva-se como um processo

¹ GELLNER, Ernest. *Nations and nationalism*. London/New York: Cambridge Univ. Press, 1983.

² SMITH, Anthony D. *The nation in history: historiographical debates about ethnicity and nationalism*. Hanover: Historical Society of Israel/Brandeis University Press, 2000.

³ ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. São Paulo: Ática, 1989.

⁴ HOBBSBAMM, Eric and RANGER, Terence. *The invention of tradition*. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1992.

social e ideológico, onde exercem papel preponderante o simbólico, o utópico, em suma, o imaginário⁵, conforme desenvolvido nas obras de Smith, Anderson e Hobsbawm, mas incluindo-se nesse âmbito as produções no campo musical⁶. Tal relevância da música, na constituição da nacionalidade, remete à singularidade histórica da formação dos nacionalismos europeus, pois a produção musical,

[...] mais do que qualquer outra forma de manifestação, parece ter exercido um papel unificador, tornando-se com isto capaz de preencher o vazio provocado pela secularização das sociedades europeias. [...] A 'nacionalização' da música é uma resposta à laicização das sociedades. A música confere às ordenações sociais no âmbito da nação uma referência comum, que não se limita à ordem do racional. Ela expressa por vezes um voluntarismo que conduz à elaboração de uma identidade nova e comum à nação, freqüentemente a partir de referências "inventadas"⁷.

O propósito deste capítulo é, portanto, com base em tal fundamentação teórico-conceitual, elucidar a ambiguidade implícita, quase paradoxal, delineada entre o americanismo e o nacionalismo musicais: se esses projetos, por um lado, mantiveram certa afinidade com um ideário de integração (e até de unidade) continental (a exemplo do "pan-americanismo")⁸, por outro, valorizaram as especificidades do nacional, que passou a ser tido como polo dinamizador desse "americanismo".

32

O AMERICANISMO DE CURT LANGE

Em 7 de setembro de 1935, Camargo Guarnieri escreveu a Curt Lange, em resposta à solicitação do musicólogo que lhe pedia uma nova composição para o segundo tomo do *Boletín Latino-Americano de Música*, periódico por ele lançado naquele ano:

Quero, primeiramente, agradecer-lhe a inclusão da minha composição no "Boletín", assim como, mandar-lhe os meus sinceros parabéns pela sua brilhante realização. Graças à sua formidável atividade o "Boletín Latino Americano de Música" honra e enobrece, nós,

⁵ SMITH, Anthony D. Conmemorando a los muertos, inspirando a los vivos. Mapas, recuerdos y moralejas em la recreación de las identidades nacionales. *Revista Mexicana de Sociología*. Año LX, n. 1, enero-marzo, 1998. p. 62.

⁶ FRANCFORT, Didier. *Le chant des nations*. Paris: Hachette Littérature, 2004. p. 14: "[...] la réflexion s'infléchit se porte sur l'importance de la musique non comme expression d'une nation constituée mais comme composante d'un processus de construction de la nation ou de nationalisation des masses".

⁷ *Ibid.* p. 370-371.

⁸ Os vínculos entre os nacionalismos e uma concepção de identidade latino-americana têm sido pouco estudados pela historiografia contemporânea, destacando-se, neste sentido, a pesquisa de BERABA, Ana Luiza Segala Pauletto. *Teias culturais interamericanas nos anos 40*. Um estudo de caso: pensamento e América. Monografia (Graduação em História Social), Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2005. Tal vinculação, entretanto, já emergira no decorrer do século XIX, em obras de cunho apologético, como nos volumes: RODO, Jose Enrique. *Ariel: breviário da juventude*. Rio de Janeiro: Renascença, 1933, e MARTI, José. *Nossa América*. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1991.

aqui da América do Sul. Com prazer satisfaço o seu pedido, mando-lhe a minha composição, inédita: 2ª Sonatina para piano. Para os números vindouros do "Boletín", você pode contar com a minha colaboração, pois terei grande satisfação nisso. Com um grande abraço, do amigo e admirador de sempre. Camargo Guarnieri.

O *Boletín Latino-Americano de Música* destacou-se no conjunto das revistas especializadas de sua época, ao constituir-se como principal órgão de divulgação do americanismo musical, movimento cultural que, segundo discurso do próprio Curt Lange, fora iniciado pouco antes, em 1933. Comentando sua proposta, Curt Lange afirmava que "[...] poucas pessoas, poucos músicos profissionais, poucos professores de História da Música sabem o que se passa além das fronteiras da Pátria"⁹, o que justificaria a relevância de tal empreendimento.



CAPA DO TOMO I DO BOLETÍN LATINO-AMERICANO DE MÚSICA. 1935.
Série 8.1.07.12. Acervo Curt Lange.

CAPA DO TOMO I DO SUPLEMENTO MUSICAL DO BOLETÍN LATINO-AMERICANO DE MÚSICA, CRIADA POR PORTINARI. 1935.
Série 3.039.03.04. Acervo Curt Lange.



⁹ *Boletín Latino-Americano de Música*. Montevideu, 1935.

O movimento do americanismo musical foi considerado, por Luis Heitor Correa de Azevedo¹⁰, um fator a "[...] favor do desenvolvimento, afirmação consciente e divulgação das produções e recursos artísticos de um grupo de nações"¹¹; mais ainda, o musicólogo afirmou que: "Il y a donc, dans toutes ces musiques, quelque chose qui les apparente les unes aux autres et les unes et les autres, à la musique italienne ou à la musique française. Cette chose est l'esprit de latinité, si vivant et si prestigieux dans toute l'Amérique du Sud"¹².

O movimento liderado por Curt Lange, dentre outras metas, propunha-se a incentivar publicações no campo musical, como a de um *Dicionário Latino-Americano de Música* e de um *Guia Profissional Latino-Americano*, destinados à impressão e à divulgação das obras dos compositores do continente, mas o destaque editorial situava-se no *Boletín Latino-Americano de Música*, responsável pela "[...] difusión de valores indiscutibles, [...] elevación de los mismos, a la obtención del respeto que ellos merecen dentro y fuera de los límites regionales, nacionales y continentales."¹³ Curt Lange também planejava apoiar a fundação de instituições culturais, como a de uma biblioteca voltada para a guarda de toda a produção musical do continente, bem como a de uma discoteca e de um museu musical latino-americano. Além disso, ele estimulava a organização periódica de congressos de música em vários países.

Buscando fortalecer sua proposta, Curt Lange também preocupou-se com a educação musical promovida nas escolas, a formação de um público apto a compreender a produção musical latino-americana contemporânea e o aperfeiçoamento dos compositores latino-americanos. Ademais, a proposta de Curt Lange, ultrapassando as esferas da produção e da educação musicais, incorporava elementos de variadas expressões artísticas: "La colaboración de destacados pintores, representa una iniciativa que más adelante tomará la importancia que merece la creación de las artes anexas a la música"¹⁴.

Para realização de todos esses propósitos, Curt Lange, além de manter intensa atividade epistolar com os mais diversos agentes, percorreu vários países, realizando conferências:

Admiro a sua resistência e altruísmo viajando sem parar, por toda a América, levando sua grande cultura a fim de esclarecer os espíritos menos avisados. A sua obra, o 'Boletim Latino-Americano', é o melhor

¹⁰ Luiz Heitor Correa de Azevedo (1905-1992), musicólogo e folclorista brasileiro. Destacou-se com produção de extensa obra sobre a música brasileira e com a participação de artigos sobre música no jornal *A Manhã* entre 1944 e 1945. Em Paris, criou o Instituto de Altos Estudos da América Latina na década de 1950. Cf. *Enciclopédia da música brasileira: erudita, folclórica e popular*. 3. ed. São Paulo: Arte Editora/Itaú Cultural/Publifolha, 1998. p. 457.

¹¹ *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, Instituto Nacional de Música, v. 1, n. 2. 1935. p. 230.

¹² AZEVEDO, Luiz Heitor Correa de. La Musique dans les pays latins da *Revue Musicale*, Paris, 16 dez. 1939, p. 81. Esse musicólogo comenta ainda, em artigo intitulado *La vie musicale à Rio de Janeiro* publicado por *La Revue musicale* em julho de 1938: "Citons enfin, parmi les nouveautés, la délicieuse Seresta pour piano, de O. Lorenzo Fernandez, des mélodies de Camargo Guarnieri, la Plénitude, partition symphonique de F. Mignone, tout un groupe d'oeuvres de musique de chambre de Nadi de Lacaz de Barros, où l'on sent poindre un talent délicat et sobre sur lequel on peut fonder de grands espoirs."

¹³ *Boletín Latino-Americano de Música*, Montevideo, 1935. p. 10.

¹⁴ *Ibid.* p. 11.

testemunho do seu esforço e ficará sempre lembrando o seu nome. Se hoje há um movimento Ibero-Americano no terreno musical a você nós todos o devemos¹⁵.

O americanismo musical defendido por Curt Lange enraizava-se numa matriz cultural-ideológica dessa produção imaginária, elaborada pelo pensamento alemão, principalmente no século XIX. Assim, em um de seus textos, Curt Lange afirmava a existência de "[...] un espíritu superior de indiscutible hermandad cuya fuente más poderosa serian los dos idiomas nacidos de una misma raiz. En ningun momento faltaria a la exposición de ideas congregadas al servicio de una causa noble, esa armonía interior que solo el continente latino-americano es capaz de crear"¹⁶. Observa-se que esse ideário integrador era recorrente na literatura germânica, sobretudo de cunho romântico¹⁷, através da simbologia do nacionalismo orgânico, defendido por Herder e propagado por vários outros autores alemães¹⁸. Por "nacionalismo orgânico", Anthony Smith traduz uma concepção oriunda do conceito de "espírito" (Gheist), já desenvolvida na obra de Renan¹⁹. Segundo tal perspectiva, o coletivo transcende o somatório das individualidades, que se encontram unidos entre si e com a própria coletividade, através de um mito em comum de uma cultura histórica compartilhada²⁰. Essa concepção aplica-se, ainda que de maneira implícita, ao americanismo musical proposto por Curt Lange: "[...] con una fusión absoluta de sentimientos raciales distintos, para la desaparición lenta de preconceptos estrechos, fomentados en cada una de nuestras Repúblicas por núcleos extranjeros, para la eliminación de diferencias nacionales de diversos caracteres, hacia la fundación inseparable de un pensamiento orgánico y disciplinado"²¹.

Ora, para o pensamento alemão, a singularidade cultural (entrecruzamento do coletivo e do particular) adquire expressão significativa em sua expressão na linguagem e no pertencimento étnico, pois a matriz alemã, elaborada por Herder e Fichte, ao invés de excluir, comporta a inclusão das diferenças²². O americanismo de Curt Lange embasava-se, portanto, na valorização dos fatores etnológicos e sociológicos dos povos,

¹⁵ Carta de Camargo Guarnieri a Curt Lange, 13 de março de 1940.

¹⁶ *Ibid.* p. 10.

¹⁷ Cf. DUARTE, Luiz Fernando Dias: A pulsão romântica e as ciências humanas no Ocidente. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, Rio de Janeiro, v. 19, n. 55, jun. 2004. p. 8: "[...] Herder conferiu-lhe uma forma canônica ao lidar com a cultura germânica, como um ente específico, menor do que a humanidade, mas certamente maior e mais expressivo que os entes individuais que compunham a população de fala alemã. Ai estava um dos focos mais ativos da ideologia da nação moderna, assim como da noção contemporânea, antropológica, de 'culturas específicas'. Já em sua época, a oposição explícita se fazia contra o ideal da justaposição indistinta - indiferenciada ou igualitária - dos cidadãos, membros de uma Humanidade abstrata".

¹⁸ "O egípcio não pôde existir sem o oriental; o grego se apoiou nos egípcios; o romano se sustentou nos escombros do mundo inteiro; efetivamente, há progresso, desenvolvimento progressivo, ainda que ninguém ganhe individualmente por isso. Tudo encaminha-se para a totalidade [...] e torna-se cenário de uma intenção diretora na terra (...) ainda quando não chegemos a ver a intenção última [...]". cf. HERDER, J. G. *Filosofia de la historia para la educación de la humanidad*. Buenos Aires: Ed. Nova. s.d.p. 62.

¹⁹ "A nação é uma alma, um princípio espiritual. Constituem essa alma, esse princípio espiritual, duas coisas que, na verdade, são uma só. Uma delas é a posse em comum de um rico legado de lembrança; a outra, o consentimento atual, o desejo de viver juntos, a vontade de continuar a fazer valer a herança que recebemos indivisa." RENAN, Ernest, [1882]. O que é uma nação. In: ROUANET, Maria Helena (org.). *Nacionalidade em questão*. Rio de Janeiro: Instituto de Letras/UERJ, 1997. p. 39.

²⁰ Anthony Smith, para fundamentar sua reflexão, menciona sucessivas vezes a obra de Herder, indicando que o nacionalismo orgânico foi um postulado desenvolvido pela elite urbana. cf. SMITH, Anthony D. *The nation in history*. *Op. cit.* p. 9-10.

²¹ *Boletín Latino-Americano de Música*. Montevideu, 1935. p. 25.

²² A articulação entre pluralismo cultural e hierarquização com base no pensamento alemão foi abordada por Karl Mannheim. cf. MANNHEIM, Karl. O significado do conservantismo. In: FORACCHI, Marialice Mencarini (org.). *Karl Mannheim*. São Paulo: Ática, 1982. p. 129-136.

os quais deveriam ser estudados em estreita relação com sua história; afinal, ainda segundo Smith, tal riqueza cultural tem como propósito traçar uma continuidade essencial entre os mortos, os vivos e os que ainda não nasceram, assegurando a identidade coletiva da nação. Com isso, a preocupação com a formação cultural tornou-se um dos pontos-chave do projeto do americanismo musical:

Los problemas de educación latino-americanos deben ser estudiados en estrecha relación con la historia, los factores etnológicos y sociológicos de los respectivos países. Ellos são problemas enteramente nuestros, su solución solo puede encarar-se partiendo de la base nacional, de los antecedentes raciales y la estructura del ambiente físico, de clima e sociedad, economía, administración y hasta de la política²³.

O viés etnológico presente no ideário de Curt Lange é também evidenciado pela utilização do idioma português, embutido no projeto do americanismo. É importante lembrar, como indicado por Benedict Anderson, que na Europa e, especialmente, na Alemanha, o idioma foi um elemento importante para a construção da nacionalidade²⁴. Assim, no ideário do americanismo musical, Curt Lange não adotou um idioma comum, ficando, a linguagem, estabelecida como um sintoma da diferença:

36

En el Boletín, los trabajos brasileños aparecerán en su idioma original. Sea este no solamente un propósito de la dirección, basado en la importancia del movimiento artístico de aquel país Hermano, sino en la justicia mas estricta al obligar al nuestros suscriptores a la lectura de un idioma que en el suelo americano ha servido de elemento de expresión a cientos de grandes hombres cuyo nombres deben ser tan familiares como aquellos de las demas repúblicas del continente²⁵.

Mas, dentre todas as linguagens circulantes numa dada cultura, Curt Lange optou por aprofundar-se na expressão de sua musicalidade, o que o levou a adotar a musicologia como o seu principal campo de atuação:

Después de cursar estudios básicos de piano, violín, armonía, contrapunto y composición, Lange siguió estudios avanzados de dirección de orquesta con el renombrado Arthur Nikisch y de órgano con el no menos famoso Karl Straube. Junto a estudios de acústica con

²³ *Boletín Latino-Americano de Música*. Montevideú, 1935. p. 13.

²⁴ Segundo Anderson, as línguas impressas lançaram as bases para a consciência nacional de três modos diferentes. Primeiramente, criaram campos unificados de comunicação, que permitiam uma sociabilidade mais ampla do que a viabilizada pelo domínio do latim e mais permanente do que a promovida pela oralidade. Em segundo lugar, a palavra impressa atribuiu nova fixidez à língua, ajudando a construir uma imagem de antiguidade, essencial à ideia subjetiva de nação. Em terceiro lugar, a edição associou linguagem e poder. Desta forma, a convergência do capital e da tecnologia da imprensa sobre a diversidade das línguas humanas propiciou o surgimento de novas modalidades de comunidades imaginadas, as quais prepararam o cenário da nação moderna. cf. ANDERSON, Benedict. *Op.cit.* p. 54.

²⁵ *Boletín Latino-Americano de Música*. Montevideú, 1935. p. 11.

Rudolph Ibach, realizó su preparación en investigación musical con lo más granado de los maestros que florecieron durante la edad de oro de la musicología histórica, tanto alemana como centroeuropea. En un artículo insuperable Jorge Velazco, el destacado director de orquesta y musicólogo mexicano, entrega un exhaustivo panorama en castellano de estas figuras formadoras de Lange como musicólogo. Entre ellos se puede señalar a Erich von Hornbostel, uno de los patriarcas de la musicología comparada; Adolf Sandberger, dedicado estudioso del renacimiento (siglo XVI) y el alto clasicismo de Viena; Ernst Bücken, importante impulsor de los nuevos enfoques que surgieron entonces dentro de la historiografía musical alemana; Curt Sachs, el célebre e influyente impulsor de la organología; Georg Schünemann, investigador del lied y la canción folclórica alemana, además de ser figura clave en la renovación de la educación musical en Alemania; Max Seiffert, uno de los motores de publicaciones fundamentales tales como la colección *Denkmäler deutscher Tonkunst* (Monumentos de la Música Alemana) y revistas que marcaron hitos tales como el *Archiv für Musikwissenschaft* y la *Sammelbände der Internationaler Musikgesellschaft*. Otras figuras alemanas que tuvieron una gran influencia en la formación de Lange fueron Hermann Abert y dos destacados exponentes de la investigación acerca de la música de Beethoven, Ludwig Schiedermair y Paul Mies. A ellos se agrega el musicólogo belga Charles Jean Eugène van den Borren, autor de trabajos fundamentales sobre la historia de la música flamenca, quien jugó un papel clave en su tesis doctoral acerca de la polifonía de los motetes neerlandeses (*Über die Mehrstimmigkeit der Niederländischen Motetten*, Bonn, 1929)²⁶.

Ainda, com base num enfoque cultural-etnológico, segundo Curt Lange, as sociedades latino-americanas deveriam aproximar-se também, a partir da evocação de seu passado, que uma vez reduzido aos interesses das elites locais, poderia tornar-se tanto um fator de fortalecimento de suas identidades específicas, como um elemento de transformação de sua realidade, rumo a uma maior comunhão entre os povos: "Los niños de hoy serán los ejecutores de la unificación del pensamiento ibero-americano, al través de ellos conquistaremos nuevamente el respeto por un espíritu constructivo y poderoso que está latente en nueva humanidad que viene formando nuestro continente".²⁷

²⁶ MONTERO, Luis Merino. *Op. cit.* Segundo este autor, encontra-se detalhada biografia dos mestres de Curt Lange em artigo de Jorge Velazco intitulado: "La influencia intelectual y académica en la formación escolástica y la obra de investigación de Francisco Curt Lange", publicado pela *Revista Musical de Venezuela* XI/28, mayo-diciembre, 1989, p. 207-223.

²⁷ *Ibid.* p. 26.

ICONOGRAFIA DO AMERICANISMO MUSICAL

No verso desta foto encontra-se a seguinte referência em manuscrito: "Proyecto de mural 'americanismo' ([ilegível] en la conferencia de Buenos Aires por Francisco Moralez Mamassa)". Série 8.1.014.003. Acervo Curt Lange²⁸.



38

A apropriação promovida por Curt Lange do pensamento alemão pode ser facilmente remetida à sua formação inicial: afinal, de forma distinta de grande parte dos músicos latino-americanos que almejavam aprimorar-se musicalmente na Europa, ele já nascera no Velho Mundo, mais particularmente em Eilenburg, Prússia (atual Alemanha), no ano de 1903. Ainda em seu país natal, diplomou-se em arquitetura pela Universidade de Munique, tendo também cursado cadeiras de filosofia (dedicando especial atenção aos escritos de Nietzsche), antropologia e etnologia. Mais ainda, veio a dominar a linguagem musical, através de estudos de piano, violino, harmonia, contraponto e composição. O trânsito de Curt Lange por formações culturais, a princípio, bastante diversificado, rompendo com um modelo de especialização profissional, não foi aleatório. Na Alemanha anterior à Segunda Guerra, ainda vigorava o ideal da *Bildung*, pelo qual, no processo educativo, a reflexão racional não poderia estar desvinculada da sensibilidade estética; por tal premissa, beleza e verdade jamais entrariam em conflito. A crise econômica e política da Alemanha, entre as duas guerras mundiais, impulsionou Curt Lange a emigrar para a América do Sul, na década de 1920, em busca de melhores oportunidades de vida e trabalho. Após visitar vários países, o musicólogo acabou decidindo-se, em 1926, por radicar-se no Uruguai, onde residiu até o final da década de 1940, chegando a assumir a nacionalidade desse país, mas sem jamais abrir mão do referencial adquirido através de sua formação germânica.

Outra dificuldade com que se deparava o americanismo era o estranhamento cultural sofrido pelos músicos europeus imigrados para a América Latina. Tais artistas mantinham fortes vínculos afetivos com sua

²⁸ As imagens integrantes desta obra foram selecionadas por Curt Lange no decorrer de sua trajetória profissional, vindo a integrar seu arquivo pessoal e, posteriormente, o acervo sob a guarda da UFMG. Seu emprego aqui reporta-se, desta maneira, ao conceito de "con-textualização", pelo qual o sujeito (autor) é indissociável dos sentidos e dos produtos por ele formulados a partir da cultura na qual se insere, cf. CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1994. p. 231.

pátria de origem e, face aos problemas de adaptação, (e até mesmo ao regime de exploração econômico-social a que a maioria se via submetida), emergiam com certa resistência quanto aos valores culturais da nova terra. Curt Lange preocupava-se com tal postura que poderia estender-se ao longo de gerações, tendendo, em função disso, a privilegiar os contatos imigratórios interamericanos: "No necesitamos de los pueblos europeos a los cuales estamos vinculados historicamente, como necesitamos estrechar la vinculación y el conocimiento entre nuestros países"²⁹.

Porém, a valorização da produção musical latino-americana, tão almejada por Curt Lange, implicava a superação de renitentes obstáculos do campo cultural-ideológico, relacionados sobretudo a noções demasiadamente particularistas, acerca da identidade nacional. Afinal, os nacionalismos ocidentais foram historicamente delineados, num esforço de conquista da autonomia política e de instauração da unidade social. Essa dinâmica então convergiria para a constituição de uma identidade cultural coletiva³⁰. A questão que se impunha ao americanismo musical era a de que tais nacionalismos alicerçavam-se, dessa maneira, numa certa desqualificação, ou mesmo numa belicosidade, para com os "estrangeiros", sobretudo quando esses eram vizinhos geográficos, que portavam legados histórico-culturais parcialmente similares, como no caso dos países latino-americanos.



CURT LANGE EM CONFERÊNCIA NO RIO DE JANEIRO, 1934.
NA COMPOSIÇÃO DA MESA, VILLA-LOBOS, ANÍSIO TEIXEIRA E HUGO PEREIRA.
Acervo Curt Lange. Série 8.1.020.

²⁹ *Boletín Latino-Americano de Música*. Montevideu, 1935-1946. p. 27.

³⁰ SMITH, Anthony D. *The nation in history*. *Op. cit.* p. 10: "Nationalism, which we defined as an ideological movement to attain and maintain autonomy, unity, and identity on behalf of population deemed by some of its members to constitute an actual or potencial 'nation'."

Foi justamente à matriz de pensamento germânico que Curt Lange recorreu para buscar alternativas aos entraves do americanismo musical. Assim, para ele, tais resistências poderiam ser superadas, partindo-se de uma base cultural nacional, com respeito aos antecedentes étnicos, ao ambiente geográfico, à ordenação econômica, administrativa e política de um dado país. Na concepção do musicólogo, "[...] todo está o asunto raza, sobre él se edificará tambien una cultura más sólida que la actual y sin duda tanto o más importante que la europea"³¹. Mas, a partir daí, considerava ele, seria possível estabelecer laços identitários comuns entre os povos do continente. Dessa maneira, segundo o musicólogo, embora fosse crucial destacar o valor da produção musical nacional brasileira, era necessário, inclusive, para manter sua qualidade, que ela não desconsiderasse as tendências estéticas emergentes, perspectiva que conferia ao campo musical um contorno mais universalista. Nesse sentido, Curt Lange escreveu:

La última y más prolongada basada en el nacionalismo musical y fuertemente apoyada por el gobierno del Presidente Vargas, elevó a la consideración del mundo diversos nombres que honram a su patria y la América entera. Desde Villa-Lobos, Lorenzo Fernandez, Mignone y Camargo Guarnieri hasta creadores de menor producción y categoría, llenan una página de gloria cuyos resultados se prolongarán para siempre. Creemos, si embargo, que la era del nacionalismo há llegado a su mayor oscilación y que el péndulo se dirige al outro extremo. [...] El universalismo en música es representado por un sector de menor proporción y peso, en instantes en que vuelve la paz y se espera del intercambio de productos espirituales un mayor incentivo para nuestros medios³².

Em desdobramento ao seu propósito, Curt Lange elencou várias estratégias para efetivar essa interlocução entre os protagonistas da produção musical latino-americana. Em primeiro lugar, ele indicava a necessidade de intensificação dos contatos entre intelectuais e artistas latino-americanos, o que densificaria o cenário cultural do continente, produzindo efeitos também sobre os grupos de músicos emigrados. Em paralelo, o conteúdo do ensino deveria voltar-se, preferencialmente, para a realidade dos povos americanos, não recaindo quase que exclusivamente, como por vezes acontecia, sobre os modelos civilizatórios europeus:

[...] con respecto a la orquesta, nos convence más y más de la existencia de problemas importantes, cuya solución, es deber de cada uno y que sintetizamos em los siguientes puntos capitales:
1 - Intensificación de las corrientes latino-ameri-

³¹ *Boletín Latino-Americano de Música*, Montevideu. Tomo VI. p. 45.

³² *Ibid.* p. 20.

canas nacionales e continentales, para consolidar nuestro pensamiento y nuestro arte. Los frutos de esta labor obrarán por reflejo y también directamente sobre el inmigrante.

2 - Menos enseñanza universal y más enseñanza americana.

3 - Tendência franca hacia la fusión absoluta con nuestro suelo, de los hijos de extranjeros concurrentes a las escuelas publicas. Formación de un conjunto étnico homogêneo y bien definido³³.

Mas, de acordo com Curt Lange, a população latino-americana era apenas um dos polos receptores, ainda que o mais preponderante do americanismo musical. Tratando-se de um projeto de viés cultural-ideológico, ele não poderia ignorar a necessidade de legitimação, por parte dos núcleos de civilidade ocidental - a Europa e, de forma emergente, os Estados Unidos. Nesse sentido, numa decisão que mesclava o aspecto político com os interesses financeiros (numa busca de patrocínio), Curt Lange empenhava-se em divulgar o movimento do americanismo musical, sobretudo no continente norte-americano. Em carta de 23 de janeiro de 1941, Curt Lange outorgou a Camargo Guarnieri a missão oficial de representar os interesses do *Boletín Latino-Americano de Música* e da Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores "en el gran país hermano del norte". Assim, o musicólogo escreveu ao músico brasileiro, em missiva de 10 de fevereiro de 1942:

Espero que su viagem a los Estados Unidos se vuelva un asunto absolutamente concreto. Ud verá qué buenos amigos tenemos allí, dispuestos a cooperar de la mejor manera, y con la más grande sinceridad, carente en absoluto de prejuicios o de intereses. Verá también que allí existe organización musical y ética profesional, cosas que aún faltan en nuestros países híbridos, llenos de envidia y de incultura de quienes lo llaman músicos.

O americanismo musical conheceu, até meados da década de 1940, um cenário de expansão, em sintonia com o crescente papel assumido pelo continente, no contexto mundial. Em um período de guerras, o "Novo Mundo" era alçado a um inédito patamar cultural. Curt Lange, numa atitude estratégica, apropriou-se, positivamente, dessa valorização americana, intensificando sua correspondência com compositores e letrados de diferentes países, publicando artigos e partituras, promovendo conferências, enfim, tecendo contatos interpessoais que assegurariam uma possível ascensão do americanismo musical. Essa foi, inclusive, a constatação de Camargo Guarnieri, diante dos depoimentos por ele testemunhados em sua viagem a diversos países da América do Sul, onde realizara uma série de concertos:

³³ *Boletín Latino-Americano de Música*, Montevideo. Tomo VI. p. 22-23.

O Santa Cruz me disse que a América Latina era uma panela com muita coisa boa dentro, mas faltava uma mão para mexer e fazer a comida musical. Você apareceu e mexeu a comida. Daí para cá começou o interesse pela música de outros países e os compositores se tornaram menos narcisistas, chegando mesmo a admitir a existência de outros compositores!³⁴

Todavia, a partir dos anos 1950, o americanismo musical conheceu um período de menor repercussão, em grande parte devido à falta de apoio do governo uruguaio, que concentrou os recursos existentes, na tentativa de superação da crise econômica vivida pelo país. Face ao entrave assim sofrido pela maioria de seus projetos musicais, Curt Lange, em 1948 optou por residir na Argentina. Desde então atuou como musicólogo e pesquisador não somente em diversos países da América do Sul, como também nos Estados Unidos e em alguns países da Europa. Em 1986, radicou-se em Caracas como Adido Cultural do Uruguai, vindo a falecer, no ano de 1997, em Montevideú.

O NACIONALISMO DE CAMARGO GUARNIERI

42

O trecho da primeira carta que Camargo Guarnieri enviou a Curt Lange, em 7 de novembro de 1934, quando o musicólogo encontrava-se de passagem pelo Brasil, revela o início de uma amizade duradoura e a abertura de um espaço propício a importantes discussões, além de indicar a conjuntura específica ao cenário musical da época. A vinda de Curt Lange, ao país, deu-se a partir de um convite de Walter Burle Marx³⁵ para a realização de uma série de quatorze conferências, no Conservatório Brasileiro de Música e na Associação Brasileira de Imprensa³⁶:

[...] por intermédio desta, faço-lhe ciente do grande prazer que tive em conhecê-lo pessoalmente, como também em ouvir as interessantíssimas conferências que realizou aqui em São Paulo. Com um amistoso abraço, fico aqui ao seu inteiro dispor. Camargo Guarnieri.³⁷

Com a carta, Camargo Guarnieri aproveitou para enviar a Curt Lange dois anexos: um bilhete em que solicitava que a partitura de sua obra "Dança Brasileira" fosse entregue ao compositor Luis Gianneo³⁸, e sua autobiografia, acompanhada por sua fotografia.

³⁴ Carta de Camargo Guarnieri para Curt Lange, 9 de novembro de 1945.

³⁵ Walter Burle-Marx (1902-1990), regente e compositor paulista. Sobre Walter Burle Marx, Guarnieri, na autobiografia anexada à carta de 7 de dezembro de 1934, escreveu: "Seus trabalhos já têm sido executados em diversos países estrangeiros [...] na Argentina pelo maestro Burle Marx, sempre com grande êxito".

³⁶ MOURÃO, Rui. *O alemão que descobriu a América*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1990. p. 27.

³⁷ Carta de Camargo Guarnieri a Curt Lange, 7 de novembro de 1934.

³⁸ Na abertura do primeiro tomo do *Boletín*, Curt Lange refere-se a Luis Gianneo com grande admiração elogiando o poema sinfônico intitulado "Turay-Turay". Sobre Luis Gianneo, ver p. 79-80 do capítulo II deste livro.

Seus primeiros ensaios de composição datam de 1919, quando Camargo Guarnieri contava apenas com 12 anos de idade. Artisticamente falando, porém, sua atividade como compositor começa em 1928, com a publicação da *Dansa Brasileira*, *Losango Cáqui*, *Canção Sertaneja* e a *Sonatina para piano*. Daí para cá vem produzindo cada vez mais em todos os ramos da composição. Desde o início de sua carreira, a sua música é caracteristicamente brasileira, sendo Camargo Guarnieri um estilizador do populário nacional e na opinião do ilustre crítico e musicólogo Mário de Andrade, "creio que é o melhor polifonizador que a nossa terra já apresentou"³⁹.

FOTOGRAFIA DE CAMARGO GUARNIERI ENVIADA A CURT LANGE.
Nesta imagem consta a seguinte dedicatória: "Ao Francisco Curt Lange, a minha simpatia cheia de admiração. Camargo Guarnieri. São Paulo, 25/11/34".
Série 8.1. 060.003.1.1. Acervo Curt Lange.



A composição "Dança Brasileira" foi um marco no relacionamento entre o compositor e o literato e também musicólogo Mário de Andrade, com o qual se aliou na tentativa de criação de uma música "caracteristicamente nacional". Na passagem mencionada, pode-se observar a importância que Camargo Guarnieri atribuía ao parecer de Mário de Andrade no tocante à sua produção musical.

³⁹ Passagem da autobiografia de Camargo Guarnieri enviada a Curt Lange, anexada à carta de 7 de novembro de 1934.

A historiografia acerca da trajetória de Camargo Guarnieri endossa, em geral, o parecer de Mário de Andrade, acerca do viés nacionalista do compositor paulista e, mais, ainda, tem enfatizado a influência – por vezes tida como determinante – exercida pelo próprio Mário de Andrade nas opções estéticas de Camargo Guarnieri. O músico, então com 21 anos, conheceu Mário de Andrade em 1928, quando lhe apresentou algumas de suas composições. A partir dessa data, mantiveram amigável contato, e Camargo Guarnieri insistia, em sua correspondência com Curt Lange, na admiração que nutria pelo intelectual modernista. Expondo suas dificuldades depois de seu retorno da Europa em 1940, Camargo Guarnieri comentou: “Nós sofremos a falta de Mário de Andrade. Não fosse a política se meter em tudo aqui, ele estaria entre nós! Espero um dia vê-lo aqui outra vez”⁴⁰. Por ocasião do falecimento de Mário de Andrade, na carta de 3 de março de 1945, Camargo Guarnieri escreveu a Curt Lange:

A morte do Mário nos deixou completamente estúpidos! Estamos atordoados ainda. Foi um golpe tão cruel, tão bárbaro, nem acreditamos! O Brasil perdeu uma das suas maiores inteligências. A capacidade intelectual do Mário era invulgar. Ele compreendia tudo, sabia tudo! Os brasileiros, infelizmente, vão conhecê-lo somente agora, depois que desapareceu do nosso convívio. A falta que ele vai fazer será enorme. O Mário era o leme que norteava a nossa juventude. Agora, sem ele, não sei o que será... Justamente neste momento nós todos precisávamos dele. A tristeza invadiu os nossos corações. Precisamos trabalhar para que o espírito dele tenha, pelo menos, essa satisfação, que a obra construtiva que ele começou e sempre continuou com tanto amor, seja levada a frente⁴¹.

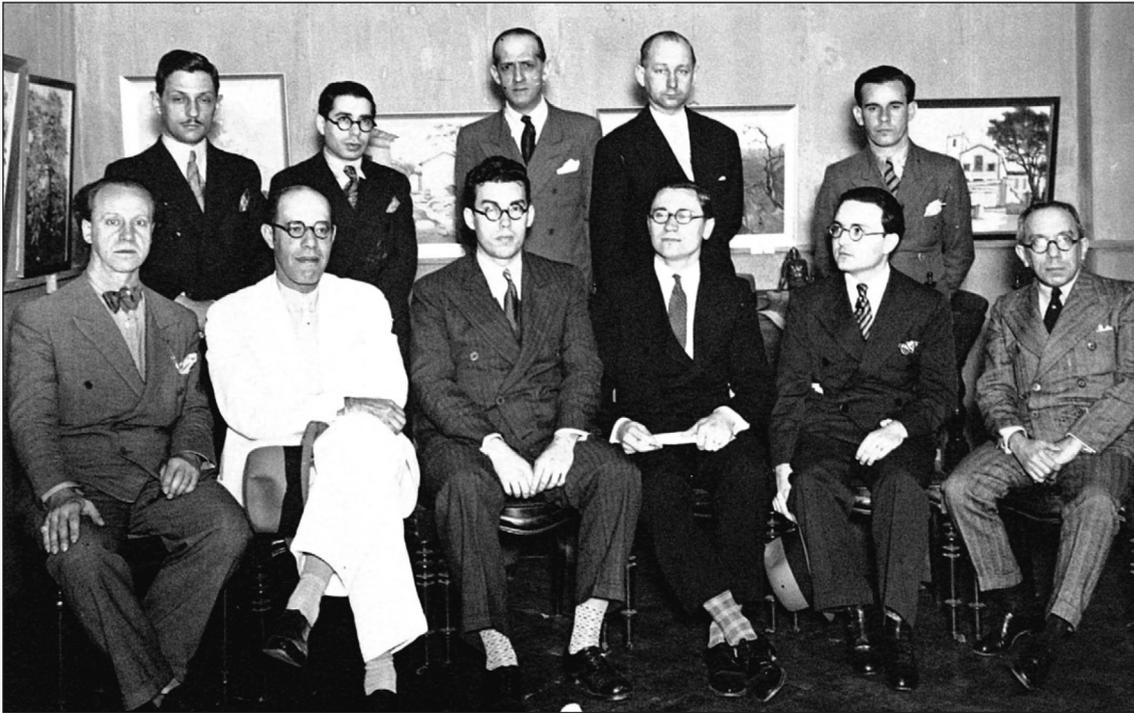
Dois anos mais tarde, no período em que Camargo Guarnieri estava em Nova York, discorrendo sobre suas atividades, o compositor ainda se referiu a Mário de Andrade com grande admiração, escrevendo a Curt Lange: “Escrevi, também, um coro para quatro vozes mistas, com texto do sempre saudoso Mário de Andrade. Chama-se: *O côco do major*”⁴².

Curt Lange, por sua vez, conhecia Mário de Andrade, não somente através das menções feitas por Camargo Guarnieri, mas também por ter travado contato pessoal com ele, por ocasião das conferências que realizou no Rio de Janeiro em 1934, quando Mário de Andrade se deslocou de São Paulo, especialmente para conhecê-lo e ouvir suas palestras. Em seguida, mediante o interesse do próprio Mário de Andrade, Curt Lange seguiu para São Paulo, onde proferiu conferências sobre educação musical, no Instituto de Edu-

⁴⁰ Carta de Camargo Guarnieri a Curt Lange, 24 de junho de 1940.

⁴¹ Dias depois, na carta de 30 de março de 1945, ainda impactado com a morte do musicólogo, Camargo Guarnieri enviou nova missiva a Curt Lange enfatizando a “irreparável perda”: “... A morte do Mário deixou todos os brasileiros conscientes bastante acobardados. Será sempre irreparável essa perda. O Mário representava a inteligência do Brasil acordada e alerta. Quanta falta ele está fazendo! Já estamos sentindo a sua eterna ausência”.

⁴² Carta de Camargo Guarnieri a Curt Lange, 13 de março de 1947.



Participantes da Conferência no Rio de Janeiro, 1934.

Destacam-se, sentados na primeira fileira, da esquerda para direita, a partir da segunda figura: Mário de Andrade, Luiz Heitor Correa de Azevedo, Curt Lange, Roberto Tavares e Francisco Albuquerque. Em pé, Andrade Muricy, o segundo componente da esquerda para direita⁴⁴. Série 8.1. 060.002.2. Acervo Curt Lange.

cação Caetano de Campos. Nessa viagem, de apenas quatro semanas, além do convívio com Mário de Andrade e Camargo Guarnieri, Curt Lange estabeleceu seus primeiros contatos com importantes artistas e intelectuais, destacando-se Villa-Lobos, Francisco Mignone, Lorenzo Fernandez, Guilherme Fontainha, Luis Heitor Corrêa de Azevedo, Antônio de Sá Pereira, Anísio Teixeira, Andrade Muricy, Cândido Portinari, Guiomar Novaes, dentre outros⁴³.

A relação entre Camargo Guarnieri e Mário de Andrade foi tecida em conjunto com a configuração de um projeto de nacionalismo estético, distinto de uma concepção de nacionalismo político, em seus critérios e expressões⁴⁵. Assim, as tentativas de Mário de Andrade e Camargo Guarnieri, em seu intuito de representar a nação brasileira, comportavam a inclusão e o amálgama de elementos de diferentes procedências socioculturais, enquanto o nacionalismo político vinculava-se mais diretamente à afirmação de uma ordem rigidamente estabelecida e hierarquizada. No Brasil das décadas de 1930-1940, esse segundo viés nacionalista, segundo Schwartzman, teria sido hegemônico, apresentando-se de maneira conservadora e autoritária, avesso à convivência pluralista e diversificada, ou seja, valori-

⁴³ MOURÃO, Rui. *Op. cit.* p. 27.

⁴⁴ A identificação descrita foi realizada pela musicóloga Mercedes Reis Pequeno.

⁴⁵ KATER, Carlos. *Música viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade*. São Paulo: Musa/Atravéz, 2001. p. 114-115.

zava a "uniformização, a padronização cultural e a eliminação de quaisquer formas de organização autônoma da sociedade. Daí seu caráter excludente e repressor"⁴⁶.

Recorrendo-se aos escritos de Mário de Andrade, verifica-se que, no mesmo ano em que conheceu Camargo Guarnieri, ele publicou o livro "Ensaio sobre a música brasileira", no qual propagava a ideia de que "o período atual do Brasil, especialmente nas artes, é o de nacionalização". Se está agora numa fase nacionalista pela aquisição de uma consciência de si mesma, ela [a música] terá que se elevar ainda um dia à fase que chamarei de cultural, livremente estética, e sempre entendendo que não pode haver cultura que não reflita as realidades profundas da terra em que se realiza⁴⁷. Nesse período, Mário de Andrade passou a defender o "[...] conceito de música como arte social nacionalizada"⁴⁸, apresentando assim a possibilidade de existência de uma "raça brasileira". Verifica-se, dessa maneira, como ponto convergente, no pensamento de Camargo Guarnieri e Mário de Andrade, uma compreensão do nacional como o resultante da fusão de diferentes elementos da história brasileira - europeus, africanos, indígenas e, de forma mais recente, asiáticos. Cada um desses componentes, por sua vez, incluía outros tantos aspectos, tais como etnia, religiosidade, linguagens, tecnologias, modos de ser etc. Todo esse caleidoscópio cultural e social, ao ser assimilado, então confluiria na emergência de um agente "autenticamente nacional", em geral identificado com o "mestiço".

46

Essa concepção de nacionalidade perpassava diferentes áreas da intelectualidade brasileira, incluindo literatos, artistas, jornalistas, historiadores e cientistas sociais⁴⁹, sendo Gilberto Freyre um dos autores mais citados⁵⁰. Tais intelectuais, ao endossarem um projeto de nacionalismo estético miscigenado, contrapunham-se ao ideário da geração anterior, que via no mestiço um problema social e, em decorrência, defendia o branqueamento como recurso para o desenvolvimento do Brasil⁵¹.

Ao posicionarem-se em oposição às ideias do início do século, Mário de Andrade, Camargo Guarnieri, Gilberto Freyre e outros autores, favoráveis ao nacionalismo estético, por integração cultural, podem então ser remetidos a uma concepção de nacionalidade instaurada a partir de meados do século XIX, que teve na obra de Von Martius o seu marco fundador. Esse autor alemão, em resposta ao concurso lançado pelo IHGB em 1843, *Como se deve escrever a história do Brasil*, propugnava ser a identidade

⁴⁶ SCHWARTZMAN, Simon, BOMENY, Helena Maria Bousquet, COSTA, Vanda Maria Ribeiro (org.). *Tempos de Capanema*. São Paulo: Paz e Terra: Fundação Getúlio Vargas, 2000. p. 181.

⁴⁷ ANDRADE, Mário de. *Aspectos da música brasileira*. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Vila Rica Editoras Reunidas Ltda., 1991. p. 26.

⁴⁸ CONTIER, Arnaldo Daraya. *Música e ideologia no Brasil*. São Paulo: Novas Metas, 1985. p. 70.

⁴⁹ Na concepção de Oliveira, "[...] a elite brasileira precisava quebrar sua mentalidade europeizante e voltar-se pra as "verdadeiras" raízes brasileiras. Inventa-se a autenticidade das raízes nacionais, que são buscadas em um passado histórico ou em tempos imemoriais. É dentro desse espírito de reinvenção do Brasil que se volta para os eventos do passado ou para os mitos que teriam dado origem ao povo brasileiro." OLIVEIRA, Lúcia Lippi. *Sinais da modernidade na era Vargas: vida literária, cinema e rádio*. In: FERREIRA, Jorge e Delgado, Lucília de Almeida Neves (org.). *O tempo do nacional-estadismo: do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. p. 327.

⁵⁰ FREIRE, Gilberto. *Casa grande e senzala* [1935]. 25. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987. Ver também: REIS, José Carlos. *As identidades do Brasil: de Vanhagen a FHC*. 2. ed. Rio de Janeiro: FGV, 1999.

⁵¹ Sobre a crítica à mestiçagem na República Oligárquica, ver: RIBEIRO, João [1900]. *História do Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1954.

brasileira constituída pela integração das três raças – todas teriam algum tipo de contribuição a oferecer –, desde que preservada a hegemonia do elemento português, branco e civilizado⁵². Todavia, Mário de Andrade, em sua releitura do mito fundador das três raças, não atribuía tal primazia ao elemento português; pelo contrário, sua proposta era a de que a nacionalidade brasileira seria formulada de maneira antropofágica, isto é, pela deglutição do estrangeiro em algo eminentemente nacional.

A afinidade entre o pensamento de Camargo Guarnieri e o de Mário de Andrade pode ser reportada à formação musical desse compositor, iniciada em sua terra natal, Tietê, estado de São Paulo, ainda que, em seus primeiros anos de estudo, tais vínculos ainda não se houvessem estabelecido de forma explícita, pois, nesse período, o contato de Camargo Guarnieri com o campo musical fora promovido, através de experiências diferenciadas e esparsas. Assim, na peça enviada a Mário de Andrade, "Dança Brasileira", dedicada ao pianista Antônio Munhoz⁵³, Camargo Guarnieri enfatizou a dimensão etnográfica da música nacional. Para isso, recorreu à memória de suas origens no interior de São Paulo:

Minha casa se erguia em uma das ladeiras da cidade, construída às margens do Rio Tietê. Aqui no Brasil, comemoramos a abolição da escravatura no dia 13 de maio. Lembro que, quando menino, eu ouvia o ritmo das danças dos negros durante essas comemorações. O ritmo era incessante e minha Dança Brasileira surgiu dessa memória⁵⁴.

Por iniciativa de seu pai, Miguel Guarnieri, Camargo Guarnieri começou a receber lições de um clarinetista da cidade, Benedito Flora, curso que abandonou logo em seguida⁵⁵, mas, paralelamente, veio a escrever sua primeira peça, sintomaticamente intitulada "Sonho de Artista". Seu pai, flautista e grande incentivador do filho, tomou então a iniciativa de cuidar da publicação da composição, dedicada ao seu professor, Virgílio Dias. Todavia, a reação do mestre não correspondeu à expectativa de Miguel Guarnieri, pois o músico afirmara tratar-se de uma obra sem nenhum valor e – mais desestimulador ainda – que Camargo Guarnieri jamais se tornaria um compositor. Tal fato instigou Miguel Guarnieri a transferir-se com a família para São Paulo, a fim de proporcionar ao filho melhores condições de desenvolvimento musical⁵⁶. Na capital paulista, Camargo Guarnieri,

⁵² VON MARTIUS, Karl Friedrich. *Como se deve escrever a história do Brasil*. Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, Rio de Janeiro, t.6, 1845. Ver também: KODAMA, Ravi. Uma missão para letrados e naturalistas: "Como se deve escrever a história do Brasil?" In: MATTOS, Ilmar Rohloff (org). *História do ensino da história no Brasil*. Rio de Janeiro: Access, 1998.

⁵³ Através de Antônio Munhoz, Camargo Guarnieri conheceu Mário de Andrade, cf. VERHAALLEN, Marion. *Camargo Guarnieri: expressões de uma vida*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/ Imprensa Oficial, 2001. p. 23.

⁵⁴ *Ibid.* p. 89.

⁵⁵ SILVA, Flávio (org.). *Camargo Guarnieri: o tempo e a música*. Rio de Janeiro: Funarte; São Paulo: Imprensa Oficial, 2001. p. 35

⁵⁶ *Ibid.* p. 35

ao mesmo tempo em que trabalhava na barbearia de seu pai, tocava piano no Cine Bijou, onde Miguel Guarnieri regia a orquestra. Em seguida, ele conseguiu um emprego de pianista na Casa Di Franco, com a função de interpretar partituras desconhecidas dos clientes do estabelecimento. Ao mesmo tempo, atuava também em orquestras de baile da capital⁵⁷.

A relação mais direta entre Camargo Guarnieri e os ideários do nacionalismo musical começou a ser tecida a partir dessa estada em São Paulo, mais especificamente com suas aulas com Ernani Braga⁵⁸, que lhe trouxeram um sólido aprimoramento musical, e, desde 1924, com Sá Pereira⁵⁹, promovidas gratuitamente. O mestre, além de não cobrar pelas lições, também apresentou Camargo Guarnieri a algumas personalidades do meio musical paulista. Os dois primeiros professores de Camargo Guarnieri tendiam, claramente, a uma produção musical de cunho nacionalista, articulada a pesquisas realizadas por ambos sobre o acervo folclórico-cultural do Brasil. Assim, Ernani Braga empenhou-se em recolher esse tipo de material, para empregá-lo no repertório do canto coral, chegando a organizar concertos orfeônicos com cinco mil participantes. Postura similar foi promovida por Sá Pereira, que também associava o folclore ao canto coral. Em 1922, ele apresentou-se com um coro misto de mil vozes, nas comemorações do centenário da Independência no Rio Grande do Sul. A difusão do "folclórico", todavia, não se limitava a um âmbito nacional: Ernani Braga dirigiu, por três anos, a parte musical do programa "Hora do Brasil", dedicado à música brasileira, e ainda trabalhou em Montevideu e Buenos Aires com o objetivo de difundir o folclore brasileiro, através de corais que lá organizou.

Mas, na autobiografia enviada a Curt Lange, em 1934, Camargo Guarnieri não deixou de destacar o nome de Lamberto Baldi, outro professor de quem trazia afetuosa memória:

Nasceu na cidade de Tietê, Estado de São Paulo, em 1907. Iniciou seus estudos de música e piano com seus pais. Vindo para São Paulo, em 1923, continuou-os sob a direção do Professor Ernani Braga e terminou-os com o Professor ANTONIO DE SÁ PEREIRA⁶⁰. Estudou composição e regência sob a direção do Maestro LAMBERTO BALDI que, desde logo, depôs grandes esperanças no valor excepcional de seu aluno⁶¹.

⁵⁷ SILVA, Flávio (org.). *Camargo Guarnieri: o tempo e a música*. Rio de Janeiro: Funarte; São Paulo: Imprensa Oficial, 2001. p. 36 - 37

⁵⁸ Ernani Costa Braga, pianista, regente, compositor e estudioso do folclore nacional, nasceu no Rio de Janeiro em 1888 e faleceu em São Paulo em 1948. Estudou no Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro, onde mais tarde tornou-se professor. Especializou-se na Europa e após seu retorno ao Brasil, além da Escola Nacional de Música do Rio de Janeiro, lecionou também na Escola Normal de Recife e no Conservatório Dramático Musical de São Paulo. Percorreu todo o Brasil recolhendo material e organizando diversos corais folclóricos. Enciclopédia da Música Brasileira. *Op. cit.*

⁵⁹ Antônio Leal de Sá Pereira nasceu em Salvador em 1888 e faleceu no Rio de Janeiro em 1966. Estudou piano na Alemanha, na França e na Suíça, retornando ao Brasil em 1917. Em 1918 foi convidado para dirigir o Conservatório de Pelotas. Transferiu-se para São Paulo em 1923, onde criou e dirigiu a Revista Musical Ariel. Assim, em 1931 foi convidado pelo Ministério da Educação e Saúde Pública para Comissão de Reforma do Ensino da Música, juntamente com Luciano Gallet e Mário de Andrade. Desde 1932, inclusive, lecionava pedagogia musical na Universidade do Brasil (à qual fora incorporado o Instituto Nacional de Música), sendo em 1938, nomeado professor catedrático dessa disciplina, e tornando-se neste mesmo ano diretor da instituição. Enciclopédia da Música Brasileira. *Op. cit.*

⁶⁰ Os nomes de Sá Pereira e Lamberto Baldi estão destacados em caixa alta, no original da autobiografia datilografada pelo próprio Guarnieri.

⁶¹ Parte da autobiografia anexada à Carta de 7 de novembro de 1934, enviada a Curt Lange.

Através de seus estudos com Lamberto Baldi, por quase cinco anos, Camargo Guarnieri pôde especializar-se em harmonia, contraponto, fuga orquestração e literatura musical. Por volta dessa época, o compositor paulista já tocava instrumentos de teclado na orquestra, e, após os ensaios, aluno e mestre almoçavam juntos, continuando com as aulas logo a seguir⁶². Baldi reconhecia, assim, um grande talento em seu discípulo, vindo a declarar anos mais tarde: “[...] o dia em que Guarnieri veio, com seu pai, bater à minha porta está gravado entre minhas gratas recordações. E o fato de eu ter contribuído, de alguma forma, para o desenvolvimento desse grande músico me enche de orgulho”⁶³. Camargo Guarnieri, por sua vez, enfatizava, continuamente, em cartas para Curt Lange o carinho que tinha por Lamberto Baldi⁶⁴: “Foi um prazer conhecer a senhora Sara Orlandi de Larramendy. É de fato uma ótima pianista. Por ela soube de você e também do querido amigo Baldi”⁶⁵. Camargo Guarnieri sempre declarava não somente grande admiração por Lamberto Baldi, como músico, mas também a importância dos ensinamentos por ele obtidos, nos anos em que foi seu aluno. Em texto publicado pela Gazeta Musical e de Todas as Artes, em 1959, o compositor declarou: “Do ponto de vista da técnica de composição, devo a Lamberto Baldi os ensinamentos mais eficazes e que constituem os princípios básicos que ainda hoje adoto.”⁶⁶ Mas, se Lamberto Baldi muito contribuiu para o desenvolvimento da competência artística de Camargo Guarnieri, ele não deixou de incidir, também, sobre sua apreciação do valor da produção musical nacional, pois, conforme afirmação do próprio Mário de Andrade: “E o Uruguai chamava para sua capital o melhor regente estrangeiro que já se domiciliou no Brasil, Lamberto Baldi, o único que de fato se interessou pela composição brasileira”⁶⁷.

⁶² SILVA, Flávio (org.). *Op. cit.* p. 39.

⁶³ *Ibid.* p. 40.

⁶⁴ Em palestra na Escola de Música da UFMG, ocorrida em abril de 2007, Vera Sílvia Guarnieri, viúva de Camargo Guarnieri, comentou que até o fim da vida o compositor mantinha em seu bolso uma pequena caderneta com os endereços de Lamberto Baldi e Mário de Andrade.

⁶⁵ Carta de Camargo Guarnieri para Curt Lange, 13 de setembro de 1943.

⁶⁶ SILVA, Flávio (org.). *Op. cit.* p. 15.

⁶⁷ ANDRADE, Mário. *Op. cit.* p. 28.



LAMBERTO BALDI.
Série 3.039.86.06. Acervo Curt Lange.

A despeito de partilhar com Mário de Andrade uma concepção de nacionalismo estético, Camargo Guarnieri não deixou de formular uma leitura específica do nacional, sobretudo no que se refere à processualidade histórica. Nessa perspectiva, Mário de Andrade postulava o desenrolar de "fases" para o desenvolvimento da música brasileira⁶⁸: universal, dissolvida em religião; internacionalista, com a descoberta da profanidade; nacionalista, pela consciência de si mesma (etapa em que se encontraria na década de 1930); cultural, quando adquire liberdade estética; e simplesmente nacional, etapa em que são absorvidos os elementos étnicos e folclóricos. Observa-se, dessa forma, que Mário de Andrade não rompe com uma concepção de processo histórico linear e teleológico, de cunho civilizatório, mas, apenas o inverte: ao invés de partir da "barbárie" aos povos mais evoluídos, ele parte do universal ("civilizado") até atingir a "consciência nacional". Já Camargo Guarnieri não considerava que o desenvolvimento de uma produção nacional representasse, pura e simplesmente, a culminância da cultura musical de uma dada sociedade, mas, vinculava tal produção à exigência de sua circulação em âmbito mundial, com seu reconhecimento, por parte de renomados artistas. Logo, mais do que uma teleologia, ainda que invertida (do universal ao particular), Camargo Guarnieri atribuía ao nacionalismo estético uma dinâmica circular, que partia do universal-civilizado, atingia o nacional, e retornava ao global. Dessa maneira, através de entrevistas a diferentes periódicos, Camargo Guarnieri buscava sintetizar sua concepção do nacional, em sua transposição para o campo musical:

⁶⁸ ANDRADE, Mário de. *Op. cit.* p. 26.

Sou e quero ser um compositor nacional do meu país. Se cada ser humano tem uma responsabilidade sobre a terra, a do músico será, certamente, a de contribuir, na medida de sua capacidade, para o enriquecimento da música universal, entendida esta como a soma das diversas músicas nacionais⁶⁹.

Mais do que reproduzir um ideário letrado, Camargo Guarnieri formulou, ao longo dos anos, um projeto singular, apropriando-se, sem dúvida, das leituras de Mário de Andrade, mas não se limitando a elas. Não casualmente, Mário de Andrade manifestou-se, de forma dúbia, quanto à "Dansa Brasileira", composta por Guarnieri: se elogiava a peça pela inclusão dos elementos etnográficos - "Muito bem feito. Inspirado em elementos etnográficos (frases descendentes, notas rebaixadas e picadas, ritmos nossos, sétimas abaixadas etc.)" -, não deixava de reclamar do compositor um maior emprego "[do] aproveitamento direto do documento popular"⁷⁰.

Mais severas ainda foram as críticas efetuadas por Mário de Andrade à "Sonata N^o 2 para violino e piano", composta por Camargo Guarnieri, nas quais o musicólogo reclama da "maneira de compositor difícil" e ainda da forma como o músico utiliza o contraponto e as dissonâncias, conferindo à obra uma "aridez terrível"⁷¹. A despeito, porém, desses comentários de Mário, emitidos no ano de 1934, Camargo Guarnieri não promoveu alterações em sua peça, ou mesmo em suas ideias, não cedendo pois às contestações do musicólogo⁷².

Outra das particularidades da concepção de nacionalismo delineada por Camargo Guarnieri, encontrava-se situada na importância conferida, pelo compositor paulista, ao aprimoramento da técnica musical, aspecto que o próprio Mário de Andrade reconhecia como crucial, para a efetivação de uma música nacional, lamentando sua ausência entre os compositores brasileiros⁷³. Mas, foi justamente tal cuidado, assimilado com Lamberto Baldi, em suas aulas na juventude, que levou Camargo Guarnieri a entusiasmar-se com a apresentação de um repertório estrangeiro, desde que bem executado.

A valorização da conquista de uma excelência na prática musical, manifestada por Camargo Guarnieri em sua correspondência não significava uma perda do nacional como referência, mas implicava, de forma ambígua, um acirramento dessa valorização, em seus elementos harmônicos, melódicos e rítmicos. Um exemplo bastante ilustrativo desse aparente paradoxo ocorreu com a composição da "Sonatina para piano". Nessa peça, assim como em muitas outras, Camargo Guarnieri não só substituiu termos internacionais para designação de andamentos e de expressões por vocá-

⁶⁹ *Gazeta Musical e de Todas as Artes*, Lisboa, Ano IX, 2ª série, n. 96, mar. de 1959. *Apud.* SILVA, Flávio (org.). *Op. cit.* p. 15

⁷⁰ Crítica à "Dança Brasileira" por Mário de Andrade no *Diário Nacional*, São Paulo, 6 maio 1928. *Apud.* VERHAALLEN, Marion. *Op. cit.* p. 89.

⁷¹ Carta de Mário de Andrade a Camargo Guarnieri, 11 de agosto de 1934. *Op. cit.* p. 201-208.

⁷² Lutero Rodrigues, em sua análise em torno do referido episódio, conclui que: "Mais uma vez, parece que Guarnieri não alterou o objeto principal das críticas de Mário nem reduziu a extensão de sua atuação". *Apud.* SILVA, Flávio (org.). *Op. cit.* p. 321-323.

⁷³ *Ibid.* p. 28.

bulos brasileiros equivalentes: "molengamente", "com alegria", "bem den- goso", "ponteados", "depressa" e outros⁷⁴, como, de forma concomitante, pautou sua escrita na direção de um refinamento e o interesse pelas ex- pressões da composição contemporânea⁷⁵.

E se para o compositor paulista a referência ao nacional tornava- se um marco irrefutável, ele não hesitava em crescê-lo de outros ele- mentos, desde que isso implicasse tornar a sua música - e, por exten- são, a cultura brasileira - um pouco mais conhecida no exterior. Tal fato pode ser observado na carta de 28 de abril de 1940, na qual Camargo Guar- nieri escreveu a Curt Lange, primeiramente, para perguntar-lhe da pos- sibilidade de trocar a composição a ser editada pelo Álbum da Casa Schir- mer⁷⁶ e, em seguida, comentou que:

Depois de muito pensar, resolvi mandar-lhe a cópia da minha "Tocata", pois desejo que seja impressa essa peça e não a "Valsa". Creio que a oportunidade é muito importante para o meu futuro, e não quero ver impresso num álbum de responsabilidade um trabalho de menor valor, podendo eu ser melhor representado... Em tempo: Gostaria que as indicações de movimento e di- nâmica fossem em inglês e português, (grifo de Guar- nieri) exemplo: Vivo e requebrado; Cedendo; Apressando, Crescendo, etc.

52

Em sua apreciação do saber erudito e da sofisticação técnica, Ca- margo Guarneri enfrentava dificuldades para recepção de sua obra por um grande número de ouvintes, mais acostumados a encadeamentos melódi- cos e harmônicos menos densos e mais repetidos. Todavia, o compositor resistia em modificar seu estilo de composição em função desse limite, conforme indicado em carta a Curt Lange, datada de 26 de setembro de 1956, quando comentou, em tom de lamentação, que "sua música não se fa- zia amar à primeira vista".

Outras divergências estéticas ganharam visibilidade com a contro- vérsia ocorrida entre Camargo Guarneri e Hans Joachim Koellreutter⁷⁷ acerca do emprego do dodecafonismo no Brasil⁷⁸. Na tão conhecida Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil⁷⁹, escrita em 1950⁸⁰, que causou

⁷⁴ NEVES, José Maria. *Música contemporânea brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981. p. 67.

⁷⁵ MURICY, Andrade. Pelo mundo da música. 17/12/1950. Apud Pelo mundo da música viva: 1939 a 1951. Adriana Miana faria. OPUS, RJ, v. 5, n.5, ago, 1998.

⁷⁶ Editora norte-americana, na qual, através de Curt Lange, foram editadas partituras de diversos compositores latino-americanos.

⁷⁷ Hans Joaquin Koellreuter (1915-2006) flautista e compositor alemão, estabeleceu-se no Brasil a partir de 1937. Introduziu o dodecafonismo no país e exerceu grande influência na vida musical brasileira, como compositor, professor e musicólogo. Através do movimento "Música Viva", criado por ele em 1939, liderou um grupo de com-positores, difundindo a importância da música como linguagem universal e combatendo o nacionalismo enraizado no folclore. *Enciclopédia da Música Brasileira: popu- lar, erudita e folclórica*. 2. ed. São Paulo: Art Editora: Publifolha, 1998. p. 421.

⁷⁸ O termo dodecafonismo corresponde a um sistema composicional utilizado na primeira metade do século XX, por Schoenberg e outros compositores, no qual as doze notas cromáticas da escala são dispostas em uma ordem particular formando uma série que serve de base para a composição, diferindo do sistema modal que predomina na Idade Média ou do sistema tonal que perdurou na música a partir do século XVI. No dodecafonismo, as doze notas se relacionam umas com as outras e a série pode ser usada em sua forma original, invertida, em movimento retrógrado e no movimento retrógrado invertido. *Dicionário Grove de Música*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994. p. 271-272.

⁷⁹ A *Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil* está transcrita na íntegra em SILVA, Flávio (org.). *Op. cit.* p. 143-145.

⁸⁰ Não foi encontrada nenhuma carta trocada entre Curt Lange e Camargo Guarneri com referência à Carta Aberta de 1950. Nem sequer consta missiva alguma escrita no ano de 1950, havendo, dessa maneira, um "intervalo" entre a última carta da década de 1940, datada de 19 de setembro de 1949, até a missiva posterior, de 8 de agosto de 1953.

grande polêmica no meio musical, Camargo Guarnieri alertava para os perigos que ameaçavam a cultura musical brasileira, opondo-se à influência de Koellreutter entre os jovens músicos. Note-se ainda que, no decorrer da história da música, a opção pelas cartas abertas foi utilizada não somente por Camargo Guarnieri, que já havia lançado mão desse meio em 1941, assim como diversos outros artistas e intelectuais⁸¹. Dessa maneira, os embates de ideias e ideais circulavam entre o privado (correspondência) e o público (carta aberta), numa mostra de que eram necessárias diferentes estratégias para consolidação de um projeto musical.

Na Carta, Camargo Guarnieri enfatizava que o folclore brasileiro é dos mais ricos do mundo e, mesmo assim, muitos compositores "[...] preferem carbonizar o cérebro para produzir música, segundo os princípios aparentemente inovadores de uma estética esdrúxula e falsa"⁸². Em um "apelo patriótico", Camargo Guarnieri afirmou que o dodecafonismo tornar-se-ia o responsável pela destruição das características nacionais da música brasileira, uma vez que ignorava e desprezava a índole do povo e as condições particulares de seu desenvolvimento. Ademais, a técnica dodecafônica apresentar-se-ia como "[...] essencialmente cerebral, anti-popular, antinacional e não tem nenhuma afinidade com a alma do povo"⁸³.

Por sua vez, Koellreutter defendeu-se das acusações feitas por Camargo Guarnieri, através da divulgação de uma outra Carta Aberta, escrita em 28 de dezembro de 1950, declarando que o dodecafonismo constituía-se em um estilo, não se reduzindo a uma tendência estética; além disso, enquanto técnica de composição, "[...] não é nem mais nem menos 'formalista', 'cerebralista', 'antinacional ou 'antipopular' que qualquer outra técnica de composição baseada em contraponto e harmonia tradicionais"⁸⁴. Ainda, segundo Koellreutter, "[...] é errôneo o conceito de que o dodecafonismo desfigure o caráter nacional", sendo a degenerescência uma expressão do "[...] refúgio dos compositores medíocres, que não contribuem para a evolução cultural de um povo"⁸⁵. O impacto da carta de Koellreutter não conseguiu reverter, todavia, a amplitude dos efeitos anteriormente provocados pelo documento de Camargo Guarnieri, tendo início, inclusive, a dissolução do Grupo "Música Viva".

Note-se que a Carta tornou-se motivo de grande controvérsia, no meio musical da época, e repercutiu até os dias de hoje, no cenário musical brasileiro. Alguns compositores refutaram a técnica dos doze sons, como Guerra Peixe⁸⁶, Eunice Catunda⁸⁷ e Cláudio Santoro, que criticou, inclu-

⁸¹ KATER, Carlos. *Op. cit.* p. 116.

⁸² *Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil*. In: KATER, Carlos. *Op. cit.* p. 121.

⁸³ *Ibid.* p. 124.

⁸⁴ *Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil*. Resposta a Camargo Guarnieri. *Ibid.* p. 129.

⁸⁵ *Ibid.* p. 129.

⁸⁶ César Guerra Peixe (1914-1993) compositor e violinista, estudou no Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro e a partir de 1944 passou a frequentar cursos com Koellreutter sobre a técnica dodecafônica, integrando desde 1945 o grupo "Música Viva". Paralelamente, dedicou-se à orquestração e arranjos de música popular. *Enciclopédia da Música Brasileira*. *Op. cit.* p. 355-356. Em sua tese de doutorado, Ana Cláudia Assis mostra como Guerra Peixe utilizou os elementos nacionalistas brasileiros de forma concomitante uma linguagem contemporânea. ASSIS, Ana Cláudia. *Os doze sons e a cor nacional: conciliações estéticas e culturais na produção de César Guerra Peixe (1944-1954)*. Tese (Doutorado em História). Belo Horizonte: FAFICH/UFMG, 2006.

⁸⁷ Eunice Catunda (1915-1990) pianista, compositora e regente, estudou de 1942 a 1945 composição com Camargo Guarnieri e de 1946 a 1950, harmonia moderna e composição com Koellreutter e no ano de 1947, orquestração com Guerra Peixe. *Enciclopédia da Música Brasileira*. *Op. cit.* p. 183-184.

sive, o não comprometimento do dodecafonismo na tradução das tradições musicais do "povo brasileiro":

Mas, para mim esta técnica em si não serve para expressar o conteúdo novo, numa linguagem simples, acessível, e que tenha uma relação com a linguagem musical que se expressa o meu povo. Naturalmente que acidentalmente poderei usar alguns dos seus "processos", mas nunca a "maneira". O fato é que em geral todos que têm empregado essa técnica têm se servido também da "maneira" da linguagem e até do "não conteúdo" ou conteúdo falso e decadente dos mestres desta escola... Em geral caem num abstracionismo (como eu mesmo caí) que nos leva sempre a pensar naquela célebre frase de Lefevbre sobre o abstracionismo "que é como se fosse uma lâmpada a gás que se consome por si próprio"... Ora, o que queremos é justamente o contrário, uma arte que não se consome por si própria... Queremos uma arte em que nossa mensagem seja entendida e sentida pelas grandes massas que a inspiram⁸⁸.

Ainda, segundo Cláudio Santoro, a proposta musical de Koellreutter portava, por conseguinte, um caráter politicamente reacionário, embora esteticamente vanguardista:

54

Nossa luta aqui no terreno intelectual é muito grande e consiste principalmente no desmascaramento da posição destes reformistas que querem impingir com revolucionário, avançado e vanguardista cousas já superadas e que são nitidamente decadentes. [...] Naturalmente que a Carta de Camargo Guarnieri tem uma série de falhas no terreno filosófico e musical, mas são insignificantes diante do conteúdo e de suas linhas gerais e fundamentais, que é positivo e que nós apoiamos. O Koellreutter, porém só viu as falhas e não percebeu ou não quis perceber o que de contribuição trazia para nossa luta a "Carta Aberta" desse eminente compositor brasileiro[...] ⁸⁹.

Já outros músicos colocaram-se contra as ideias de Camargo Guarnieri, como o próprio Curt Lange, que em carta de 5 de maio de 1952, enviada a Edino Krieger⁹⁰, afirmava que a sociedade brasileira, ainda imatura quanto ao desenvolvimento de seu potencial cultural, não conseguiria apreciar as possibilidades estéticas na proposta dodecafônica, que por si só não consistia numa ameaça à identidade nacional:

⁸⁸ Carta de Cláudio Santoro a Louis Saguer, 1 de dezembro de 1949.

⁸⁹ Carta de Cláudio Santoro a Louis Saguer, 8 de fevereiro de 1951

⁹⁰ Edino Krieger (1928) estudou contraponto, fuga e composição com Koellreutter a partir de 1943. Depois de conquistar o prêmio Música Viva, com um "Trio para Oboé, Fagote e Clarineta" em 1945, passou a integrar a grêmiação de compositores brasileiros de vanguarda. *Op. cit.* p. 422-423.

O brasileiro não tem a disciplina nem o sangue para aguentar a penosa evolução [...] O Brasil ainda não é, histórica e esteticamente falando, terra para aceitar, gostar e sentir nova música. Precisa viver muito e ainda precisa-se escrever muita coisa ruim e pouca música boa, para conduzir o público em muitos anos a uma melhor preocupação.

Também em missiva ao professor Flávio Pereira, datada de 17 de novembro de 1952, Curt Lange pronunciou-se de maneira semelhante:

[...] quando, serenamente analisada a música brasileira, só algumas obras vão viver um tempo largo, no correr dos anos, pois já percebe-se a falha em muitas e a superficialidade na concepção, em quase todas. Música sem um espírito filosófico é impossível e essa gente, bastante primitiva, não pensa e só vive música num estágio primário, contando aliás com grande talento, indiscutivelmente.

A partir de uma leitura cuidadosa da Carta, pode-se observar que, Camargo Guarnieri, ao mesmo tempo que enfatizava a elaboração de uma obra altamente erudita, lançava, no referido documento, uma clara rejeição a “[...] uma música sem pátria e inteiramente incompreensível para o povo”⁹¹. Note-se que anos mais tarde, na composição do “Concerto Nº 5 para piano e orquestra”, o compositor utilizaria o serialismo, por ele anteriormente tão combatido⁹².

Percebe-se que, em um contexto de grandes embates pela questão identitária nacional, como nas décadas de 1930-1950, Camargo Guarnieri colocava-se na difícil posição de defender e traduzir as expressões da cultura brasileira através de suas composições. Assim, observa-se que apesar de tantas dificuldades e lutas, Camargo Guarnieri conseguiu tornar hegemônicas suas concepções, vitória parcialmente obtida pelo reconhecimento, mesmo por compositores de tendências distintas, da qualidade estética de suas obras, tidas como uma produção inovadora e com raízes nacionalistas. Afinal, muito poucos foram os compositores que disponibilizaram, no campo musical brasileiro, obra de tamanha envergadura e representatividade.

⁹¹ *Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil*. In KATER, Carlos. *Op. cit.* p. 123.

⁹² Sobre o “Concerto Nº 5”, em entrevista a musicóloga Marion Verhaalen em 20 de dezembro de 1970, Camargo Guarnieri afirmou: “Não estou mudando de ideia. Vivo no presente, assim como minha música; a personalidade dela é atual”. VERHAALEN, Marion. *Camargo Guarnieri: expressões de uma vida*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo / Imprensa Oficial, 2001. p. 47.

Registros fotográficos, com dedicatória, de importantes músicos brasileiros que mantiveram um contato pessoal com Curt Lange:

56



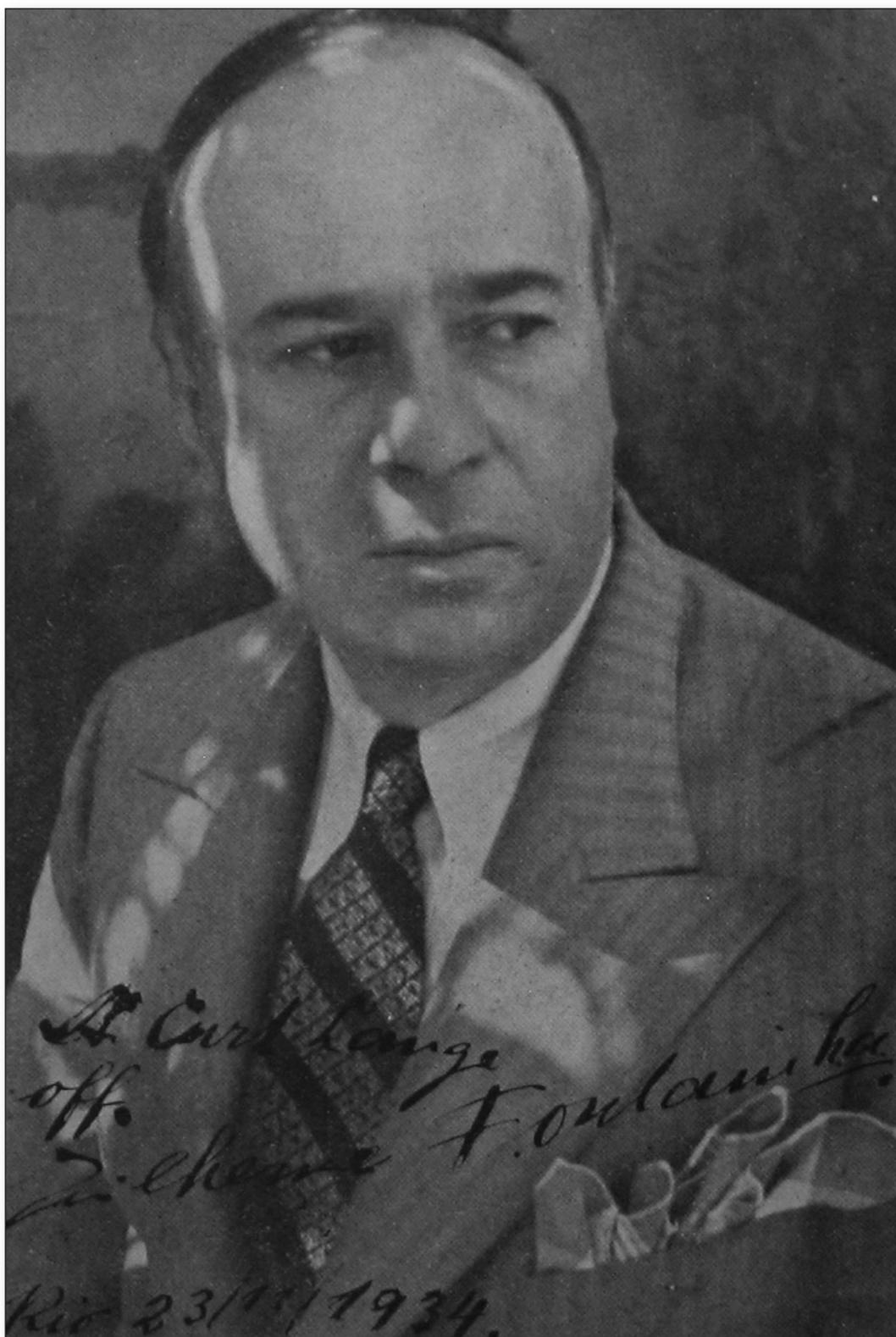
OSCAR LORENZO FERNANDEZ

"Al eminente musicólogo Curt Lange, con la gran amistad y admiración de Oscar Lorenzo Fernandez. Bogotá, Agosto de 38".
Série 8.1.64.54. Acervo Curt Lange.



FRANCISCO MIGNONE

"Ao amigo Francisco Curt Lange com a admiração grandíssima e a melhor simpatia de Francisco Mignone. Rio 8-1-1935".
Série 3.039.86.08. Acervo Curt Lange.



GUILHERME FONTAINHA
"A Curt Lange off. Guilherme Fontainha. Rio 23/11/1934".
Série 3.039.86.09. Acervo Curt Lange.



ANTONIO DE SÁ PEREIRA

"Para Maria Luisa e Curt Lange com a amizade do Sá Pereira. Rio, 46."
Série 8.1.04.46.1. Acervo Curt Lange.



FRUTUOSO VIANNA

"Para Francisco Curt Lange com muita admiração pela sua [ilegível] conagração dos artistas [ilegível].

Frutuoso Vianna. Rio de Janeiro 1935".

Série 3.039.86.11. Acervo Curt Lange.



WALTER BURLE MARX

"A Curt Lange com sympathia e amizade. O admirador W. Burle Marx - 15/X/1933".

Série 8.1.62.02. Acervo Curt Lange.



H. J. KOELLREUTTER

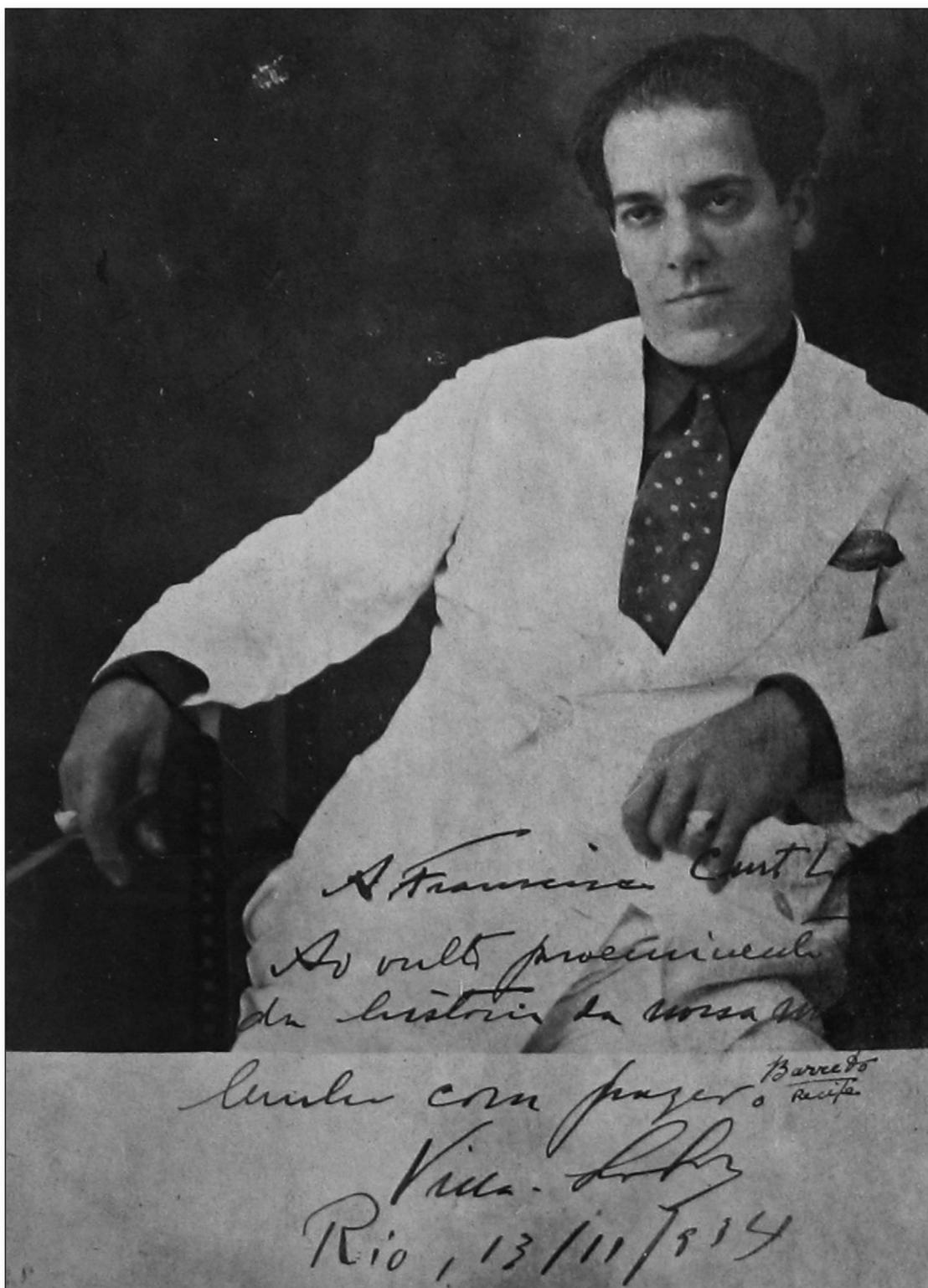
"Ao amigo Dr. Francisco Curt Lange, cordialmente oferece Koellreutter".
Série 8.1.29.05. Acervo Curt Lange.



Ao caro Lange com a amizade
e admiração do
Cláudio Santoro
Rio XI-956

CLÁUDIO SANTORO

"Ao caro Lange com a amizade e admiração do Cláudio Santoro – Rio XI-956".
Série 8.1.62.01. Acervo Curt Lange.



HEITOR VILLA-LOBOS

"A Francisco Curt Lange. Ao vulto proeminente da história da nossa música. Lembra com prazer Villa-Lobos. Rio 13/11/1934. Villa-Lobos".
 Série 3.039.86.01. Acervo Curt Lange.

CAPÍTULO 2

O POPULAR E O MODERNO

Os projetos musicais, delineados por Curt Lange e Camargo Guarnieri, encontravam-se em sintonia com uma vertente do pensamento político-cultural brasileiro, emergente nos anos 1920, que se concebia como marcadamente inovador: “[...] tendo em vista a relação existente entre a ordem internacional moderna e a realidade nacional, [...] se pensa a criação de uma arte própria”¹. Porém, alguns pesquisadores consideram que o movimento modernista brasileiro não pode ser circunscrito aos marcos temporais e espaciais, associados ao grupo de intelectuais e artistas da Semana de 1922. Nesse sentido, Ângela de Castro Gomes, situando tal reflexão na interseção da história política e cultural, entende o modernismo como um amplo movimento de ideias renovadoras, circulantes pelos principais núcleos urbanos do país, desde meados da década de 1910, que veio a assumir características cada vez mais diferenciadas com o passar dos anos². Mônica Velloso, por sua vez, recua mais ainda na historicidade, concebendo o movimento em termos de uma “cultura do modernismo”, que começaria a despontar na virada do século XIX para o XX³. A leitura de Velloso é endossada por Hardman, para quem a redução dos sentidos de modernidade e modernização a esquemas ideológicos desenvolvimentistas do Estado brasileiro encobre a eclosão de processos culturais

¹ JARDIM, Eduardo. Modernismo revisitado. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, 1988, p. 220-238.

² GOMES, Ângela de Castro. Os intelectuais cariocas, o modernismo e o nacionalismo: o caso de festa. *Luso-Brazilian Review*. v. 41, n. 1, 80-106, 2004. p. 82.

³ Para a autora, “o modernismo passa a ser compreendido como o processo que vai acarretando mudanças significativas de percepção do tempo e do espaço, fazendo coexistirem múltiplos valores culturais”. In: VELLOSO, Mônica Pimenta. *O modernismo brasileiro: outros enredos, personagens e paisagens*. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Debates, 2007. <http://nuevomundo.revues.org/index3557>. Consultado em 27 de dezembro de 2008.

relevantes, que já se faziam presentes na sociedade brasileira, desde o século XIX. Essas interpretações embasam a contextualização político-cultural do epistolário de Curt Lange e Camargo Guarnieri, pois, conforme menciona Hardman, não se pode reduzir as relações internacionais na cultura brasileira a eventuais contatos entre artistas brasileiros e movimentos estéticos europeus, quando na verdade, o internacionalismo e o simultaneísmo já tinham se configurado como experiências arraigadas na vida cotidiana do país⁴.

O moderno, para se referendar, precisava apropriar-se de duas simbologias previamente legitimadas no imaginário social: o "tradicional" (veiculado por uma formação erudita e humanística de cunho europeu e desdobrado em duas matrizes principais: a liberal-iluminista e a conservadora-católica) e o "popular" (na versão que lhe foi conferida pelo pensamento romântico, a partir da segunda metade do século XIX). Tais referências identitárias precisaram estar vinculadas ao moderno, para se perpetuarem.

Neste capítulo, visa-se elucidar as apropriações do popular e do moderno encetadas por Curt Lange e Camargo Guarnieri em sua correspondência, bem como as repercussões (ou "escutas") de tais leituras, por parte dos músicos citados na correspondência. Para isso, compreende-se tais escutas em analogia com a concepção de leitura, no sentido que lhe conferiu Roger Chartier⁵. A reconstituição dessas práticas de recepção é portadora de uma dificuldade metodológica, pois, como já indicado por Michel de Certeau, tais operações inserem-se na ordem do que raramente deixa marcas à reconstituição histórica⁶. Como, então, proceder? A alternativa adotada foi articular as considerações acerca do popular e do moderno, emitidas por Curt Lange e Camargo Guarnieri, com suas expressões estéticas (configurações de ritmo, melodias), sociais (grupos e instituições de produção e consumo) e, principalmente, históricas (destacando-se as mudanças de sentido promovidas pelos missivistas e demais músicos, frente aos conceitos previamente circulantes).

⁴ HARDMAN, Francisco Foot. Antigos modernistas. In: *Tempo e História*. São Paulo: Cia das Letras, 1992.

⁵ CHARTIER, Roger. *História cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, s. d. p. 24. "[...] no ponto de articulação entre o mundo do texto e o mundo do sujeito coloca-se necessariamente uma teoria de leitura capaz de compreender a apropriação dos discursos, isto é, a maneira como estes afetam o leitor e o conduzem a uma nova compreensão de si próprio e do mundo." O autor ainda acrescenta que: "Todo trabalho que se propõe a identificar o modo como as configurações inscritas nos textos, que dão lugar às séries, construíram representações aceitas ou impostas do mundo social, não pode deixar de subscrever o projeto e colocar a questão essencial, das modalidades da sua recepção".

⁶ "De fato, a atividade leitora apresenta, ao contrário, todos os traços de uma produção silenciosa: flutuação através da página, metamorfose do texto pelo olho que viaja, improvisação e expectativa de significados induzidos de certas palavras, interseções de espaços escritos, dança efêmera." CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1994. p. 49.

A REMISSÃO AO FOLCLÓRICO

Um dos pilares dos projetos de americanismo e nacionalismo musicais situava-se na inclusão, nas composições e interpretações musicais, de elementos associados ao "popular", entendido principalmente como "folclórico". No Brasil dos anos 1930 a 1950, numa conjuntura política, em grande parte autoritária, o popular foi uma temática privilegiada pelos setores ligados à produção cultural. Segundo a perspectiva então vigente, nacionalizar o país significava unificar o que estava decomposto, o que se desagregara, por uma prévia política regionalista. Daí a valorização da "[...] uniformização, a padronização cultural e a eliminação de quaisquer formas de organização autônoma da sociedade. Daí seu caráter excludente e repressor"⁷. Esse ideário corporificava-se também no campo musical, como, por exemplo, nas práticas de canto coral, bastante utilizadas com o objetivo de promover a disciplina através de grandes formações de massa.

Observa-se, porém, com base nos periódicos editados no período em que Camargo Guarnieri aperfeiçoava-se em Paris, que não apenas no panorama político-cultural brasileiro, mas, também para a crítica e público franceses, os compositores, mais valorizados, eram aqueles que concentravam sua produção artística na temática do nacional-popular:

Ce n'est pas par hasard que les "pionniers" du style nationaliste dans la musique brésilienne - un Alexandre Levy, un Alberto Nepomuceno, un Villa-Lobos - composèrent leurs premières pages chargées de pathos brésiliens, sous les toits de Paris. La sympathie et la compréhension qu'ils éprouvaient chez vous avaient origine dans ce sentiment essentiellement français qui vient que, dans le concert universel, chacun fasse entendre la voix originale de sa personnalité ou de sa nationalité. Aussi étaient-ils encouragés à tenter une expérience, à laquelle les portaient d'ailleurs d'autres raisons: nostalgie de la terre natale, désir de faire retentir ses harmonies aux oreilles des maîtres, des critiques et du public français⁸.

Mas o interesse dos franceses pelo popular reportava-se, principalmente, a seu próprio desafio identitário: a construção da nacionalidade francesa implicou a articulação das diferenças locais em um todo, delineando-se uma cultura, ao mesmo tempo, singular e universal. Assim, chamar de popular uma produção cultural, segundo a crítica literária Geneviève Bolléme, "[...] significa unificar por esse adjetivo algo que é

⁷ SCHWARTZMAN, Simon, BOMENY, Helena Maria Bousquet, COSTA, Vanda Maria Ribeiro. *Tempos de Capanema*. São Paulo: Paz e Terra/Fundação Getúlio Vargas, 2000. p. 181.

⁸ AZEVEDO, Luiz Heitor Correa de. *Présence de la France dans la formation de la culture musicale au Brésil*. *Bouletin du Conservatoire*, Paris, abr. 1951. p.7.

móvel, indeciso. [...] é reduzi-la à uniformidade de um julgamento”⁹.

Nesse processo, o reconhecimento dos elementos populares, inclusive musicais, vincula-se à sua remissão às periodicidades passadas – e, com isso, à sua associação, quer à tradição, quer ao histórico¹⁰. Somente tal afastamento da contemporaneidade possibilitava o esvaziamento de certas dimensões, potencialmente subversivas de uma produção cultural basilarmente distinta do padrão elitizante, permitindo, assim, sua configuração como nacional. Um outro critério para a constituição da identidade popular de uma nação pautou-se na desqualificação das expressões culturais promovidas por segmentos sociais urbanos empobrecidos, demasiadamente próximas dos novos centros de poder, ocorrendo de forma concomitante, uma estilização da “cultura popular rural”, idealizada como a detentora pura da fisionomia oculta da nação¹¹.

Com isso, paulatinamente, a expressão “cultura popular” foi sendo aproximada do termo *folklore*, vocábulo que não surgiu por pura coincidência, em meados do século XIX, no Reino Unido: essa era a região mais industrializada e urbanizada da Europa, onde, portanto, a desintegração dos modos de vida campestres estava sendo processada com grande virulência¹². Assim, as identidades culturais regionalizadas, uma vez tipificadas como “folclóricas”, e conseqüentemente destituídas de um caráter político-social ameaçador, poderiam inserir-se no âmbito nacional, sendo, então, genericamente denominadas como “populares”¹³. Tal entrelaçamento, entre o folclórico e o popular, já era indicado pelos periódicos franceses:

Tout le monde a entendu parler du célèbre Carnaval de Rio; tout le monde, depuis quelques années, est devenu curieux de tout ce qui, dans cette immense Amérique du Sud, a trait à un « folklore » extrêmement riche et varié. Le disque que nous offre la maison Philips nous permet de nous faire une idée de quelques-uns des aspects de ce répertoire populaire qui, contrairement à ce qui passe dans d’autres pays, ne souffre nullement de l’avènement des techniques nouvelles, de la radio, du disque, mais, bien au contraire, en retire une vie plus jeune et un sang nouveau¹⁴.

No Brasil, tal deslocamento do popular (ou do folclórico) para a distância geográfica e simbólica dos “sertões” viabilizou sua compreensão como um sistema simbólico distinto e autônomo, operante segundo uma

⁹ BOLLÈME, Geneviève. *O povo por escrito*. São Paulo: Martins Fontes, 1988. p. 2. Ver também REVEL, Jacques, CERTEAU, Michel de e JULIA, Dominique. A beleza do morto: o conceito de “cultura popular”. In: REVEL, Jacques. *A invenção da sociedade*. Lisboa: Difel, 1990. p. 60

¹⁰ REVEL, Jacques, CERTEAU, Michel de e JULIA, Dominique. *Op. cit.* p. 57.

¹¹ SQUEFF, Enio e WISNIK, José Miguel. *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1982. p. 133

¹² FRANCFORT, Didier. *Le chant des nations*. Paris: Hachette Littérature, 2004. p. 194.

¹³ Assim, para o historiador Didier Francfort, “[...] le folklore représente aussi la vision du monde des classes subalternes: il exprime des formes de révolte, de refus du nivellement des cultures par la constitution d’un marché national.” *Op. cit.* p. 195 Ver também REVEL, Jacques, CERTEAU, Michel de e JULIA, Dominique. *Op. cit.*

¹⁴ In *Bouletin du Conservatoire*. Paris, jan. 1955. p. 45

lógica absolutamente irredutível à da cultura letrada, ignorando-se a existência das relações de circularidade, ainda que desiguais, entre ambas. Na concepção de Lucia Lippi Oliveira, “[...] a autenticidade estaria preservada principalmente no mundo rural e o sertão e o sertanejo passam a ser vistos como verdadeiros símbolos da nacionalidade. Daí que são valorizadas, por setores da elite culta, as lendas e tradições que falam do amor ao Brasil rural, o Brasil do interior. Há um movimento de redescoberta do Brasil folclórico, regional, do interior”¹⁵. Nessa dinâmica, grupos historicamente marginalizados, geralmente residentes em áreas afastadas dos centros urbanos (inclusive numa postura de sobrevivência comunitária, como indígenas e quilombolas), foram integrados, em tempos varguistas – e apenas de forma idealizada – em uma memória nacional supostamente plural, mas harmônica¹⁶. Essa memória passada resumia-se, então, no vestígio de uma experiência não mais existente, desprovida, portanto, do risco de suscitar novos conflitos políticos e reivindicações sociais: “J’aime ces chants où se respire un parfum d’authentique documentaire. La voix est un soprano un peu perçant, que civilise l’adroit accompagnement au piano. Enregistrement excellent.”¹⁷

Todavia, uma faceta popular ou folclórica à música brasileira, fundamentada em tais concepções, acabou por adotar-lhe um estereótipo específico¹⁸. Assim, a composição musical, sem perder seus traços eruditos ou modernos, adquiria, através dos elementos folclóricos, um cunho multifacetado, no melhor estilo do “cadinho de raças e culturas” mencionado por Mário de Andrade. Aliás, não apenas músicos, mas um grande contingente de artistas e literatos brasileiros conseguiu relativo prestígio na França, ao expressar, em suas obras, elementos culturais vinculados ao folclórico, mediante uma justaposição de representações¹⁹. Foi num desdobramento dessa perspectiva que a música brasileira, para ser considerada como folclórica, ainda que formulada em uma codificação erudita, não podia abrir mão da inserção de elementos caracterizados como exóticos ou primitivos: “Un plus grand équilibre entre Symphonie et Folklore est obtenu dans la Deuxième Symphonie du même Compositeur – José Siqueira

¹⁵ OLIVEIRA, Lúcia Lippi. Sinais da modernidade na era Vargas: vida literária, cinema e rádio. In: FERREIRA, Jorge e Delgado, Lucília de Almeida Neves (org.). *O tempo do nacional-estadismo: do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. p. 327.

¹⁶ FRANCFORT, Didier. *Le Chant des nations*. Paris: Hachette Littérature, 2004. p. 194: “[...] Ce rapprochement entre tradition savante et tradition populaire crée une forme de communauté idéalisée entre haute et basse culture, significative de l’unité de la nation.”

¹⁷ Crítica da gravação de “Folklore- Chants du Brésil, M. Kareska (ch), M. Thyssens-Valentin (p.)”. *Le Guide du concert*, 20 de abril de 1956. p. 995.

¹⁸ Desta maneira, Tettamanzi, historiador especialista nas representações do Brasil na literatura francesa, lança uma decisiva inquirição: “Les discours consacrés aux pays qualifiés “d’exotiques” sont-ils plus que d’autres caractérisés par les clichés nombreux? Ce n’est pas sûr. En revanche, ces clichés ont une visibilité plus grande, peut-être d’ailleurs du fait qu’ils sont en nombre plus limité, ou qu’il s’agit justement d’exotisme...” Ainda segundo o mesmo autor, “[...] nous emploierons indifféremment les termes de stéréotype et de cliché [...] Si le sens figuré de chacun d’eux est devenu courant au XIXe siècle, on sait que leur origine est typographique, et désigne un procédé permettant la reproduction en masse d’un modèle fixe; à cela s’ajoute que le mot “cliché” s’est très vite vu associé à la photographie: au milieu du siècle, il désigne le négatif à partir duquel peuvent être tirés une infinité d’exemplaires [...]”. TETTAMANZI, Régis. *Les Écrivains français et le Brésil*. La construction d’un imaginaire de La Jangada à tristes tropiques. Paris: L’Harmattan, 2004. p. 16.

¹⁹ “A partir du XIXe siècle, des artistes brésiliens pénètrent l’espace culturel français. Machado de Assis, Jorge Amado, Heitor Villa-Lobos, Glauber Rocha, Oscar Niemeyer ou Antonio Carlos Jobim montrent aux Français un Brésil aux multiples facettes. D’autre part, aux productions “brésiliennes” (dont les auteurs sont brésiliens ou inspirés par un voyage au Brésil), il faut ajouter les images du Brésil. Depuis le XIXe, le Brésil est présent dans l’imaginaire français. “Je suis Brésilien, j’ai de l’or et j’arrive de Rio de Janeiro” chante le personnage mis en scène par Offenbach dans *La vie parisienne* en 1866, résumant superbement le stéréotype du rastaquouère. Mais le Brésilien imaginaire est protéiforme, aux rastaquouères font bientôt place les Noirs de Bahia et les Indiens de l’Amazonie. Pays de grands espaces, de tropiques et de forêts, le Brésil peuple l’imaginaire exotique français.” FLÉCHET, Anais. *Villa-Lobos à Paris*. Un écho musical du Brésil. Paris: L’Harmattan, 2004. p. 15.

[...] mais la forme n'est pas assez ramassée: la répétition n'a pas le même effet dans la musique "savante" et dans la musique primitive"²⁰

Destacado pela crítica internacional especializada, José Siqueira²¹ apresentava-se como um compositor que interligava o erudito ao "folclórico", fosse ele de cunho regionalista, fosse aproximado dos cultos afro-brasileiros:

Quant au Xangô dont l'enregistrement vient de paraître, c'est une version à peine stylisée d'une de ces séances magico-religieuses, qui dans d'autres régions s'appellent Macumba ou Candomblé et qui peuvent utiliser jusqu'à une centaine de Cantigas toutes différentes les unes des autres. José Siqueira n'en a choisi que quelques-unes qu'il s'est judicieusement contenté de ponctuer d'harmonies dans le même mode. La voix d'Alice Ribeiro est évidemment plus cultivée que celle des "filles du Saint" mais l'effet incantatoire est partiellement conservé²².

Essa era uma configuração que geralmente culminava numa expressão de êxtase, contrapondo-se à racionalidade iluminista e moderna dos segmentos sociais letrados:

Nous arrivâmes à Rio le 1er février 1917, en plein été, par une chaleur intense. Claudel m'installa chez lui, à la légation de France; elle était magnifiquement située rue Paysandu, une rue bordée de palmiers royaux [...]. Mon contact avec le folklore brésilien fut brutal; j'arrivai à Rio en plein Carnaval et je ressentis aussitôt profondément le vent de folie qui déferlait sur la ville entière²³.

Outro fator configurante do estereótipo do popular-folclórico no Brasil, inclusive em suas manifestações musicais, era um delineamento da psicologia coletiva do brasileiro, que integrasse a pluralidade de expressões culturais numa unidade identitária, em consonância com a reflexão em voga nas ciências humanas, a partir do final do século XIX. Nessa perspectiva, o brasileiro era frequentemente caracterizado como portando um temperamento ou caráter²⁴, conforme apontado por Sílvio Romero em artigo intitulado "O caráter nacional e as origens do povo brasileiro", produzido já em 1871²⁵, ou o livro *Retrato do Brasil: ensaio*

²⁰ PREY, Claude. *Op. cit.* p. 33.

²¹ José Siqueira (1907-1985) compositor e regente pernambucano, produziu, no decorrer de sua carreira, extensa obra de cunho nacionalista.

²² PREY, Claude. *Op. cit.* p. 33.

²³ MILHAUD, Darius. *Ma vie heureuse*. Paris: Editions Belfond, 1973.

²⁴ Sobre a noção de caráter nacional, ver LEITE, Dante Moreira. *O caráter nacional brasileiro: história de uma ideologia*. São Paulo: Ática, 1983. Segundo GONTIJO, Rebeca. Identidade nacional e ensino de história: a diversidade como "patrimônio sociocultural". In: ABREU, Martha, SOIHET, Rachel (orgs). *Ensino de História: conceitos, temáticas e metodologia*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003. p. 59: "O 'caráter nacional brasileiro', seja para louvá-lo ou depreciá-lo, era identificado como uma totalidade delimitada por traços coerentes, porque corresponderia a uma 'natureza humana' predeterminada. Essa perspectiva favorecia interpretações norteadas por pressupostos essencialistas e a-históricos, que justificavam a naturalização dos fenômenos sociais".

²⁵ ROMERO, Sílvio. O caráter nacional e as origens do povo brasileiro. In: MENDONÇA, Carlos Sussekind de. *Sílvio Romero: sua formação intelectual (1851-1880)*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1938.

sobre a tristeza brasileira, escrito por Paulo Prado e editado em 1928²⁶. Revela-se, nesse sentido bastante expressivo, o anúncio publicado no periódico *La Revue Musicale*, intitulado "Le Trio Nago"²⁷. Tal reportagem lança uma pista interessante, indicando como as nuances psicológicas identificadoras do "brasileiro" imbricavam-se, por sua vez, a elementos rítmicos:

LE TRIO NAGO



Le folklore brésilien est fort à la mode mais trop souvent on le confond avec la musique de dancing sud-américaine.

Le trio Nago n'a pas oublié que, si le folklore est souvent de la danse populaire il est fait aussi de chants où se rencontre et se raconte l'histoire traditionnelle du peuple. Même les chansons contemporaines qu'ils chantent sont imprégnées de cette humeur un peu mélancolique que scandent, à contre-temps, les instruments à percussion.

73

REPORTAGEM SOBRE O CONJUNTO "TRIO NAGÔ".
LE GUIDE DU CONCERT, OUTUBRO DE 1955.

²⁶ PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira*. 4. ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1931.

²⁷ Conjunto vocal e instrumental de Fortaleza, inicialmente formado por Evaldo Correa, Mário Alves e Epaminondas. O repertório do Trio destacava músicas com ênfase no folclore nordestino. Em 1955 o Trio Nagô excursionou pela Europa, representando o Brasil na festa do conhaque e do café em Paris. *Enciclopédia da Música Brasileira: popular, erudita e folclórica*. 2. ed. São Paulo: Art Editora: Publifolha, 1998. p. 786-787.

Em sentido convergente ao da reportagem, a crítica de Henry Prunières confere "excelência" aos estudos que vinham sendo desenvolvidos sobre o folclore brasileiro²⁸:

Excellente étude sur le folklore Brésilien avec une suite d'airs notés remarquables par accentuation rythmique très particulière et leur curieuse forme mélodique. Villa-Lobos nous a déjà révélé cet art si savoureux, mais on est heureux de trouver l'explication de ces motifs mélodiques et rythmiques et l'indication de leur provenance, car elles sont fort nombreuses²⁹.

Mas, na atualidade, tal interpretação acerca da constituição do estereótipo do nacional-folclórico na música brasileira mostra-se parcialmente reconsiderada, sendo relida sob a perspectiva de uma apropriação ou recepção criativa. Dessa maneira, por exemplo, a composição das "Bachianas Brasileiras N.º 1", obra que integrava a coletânea musical do disco lançado em 1954, por Villa-Lobos, passou a ser associada, não propriamente a uma compilação do folclore brasileiro, e sim a uma produção híbrida, que exigiu um domínio considerável do padrão musical erudito europeu (o que foi expresso, inclusive, pelo título por ele atribuído à série musical, "bachianas", em uma remissão à obra de J. S. Bach). Só assim, na sofisticada tessitura desses dois elementos, essa peça veio a ser elaborada como uma representativa obra musical:

[...] révèle bien mieux que les numéros suivants la source de leur inspiration, qui est J. S. Bach; ses trois mouvements ont pour titre Introduction, Prélude et Fugue ; son instrumentation à huit violoncelles est commode à un langage musical qui loin d'être une parodie, est un hommage, et qui a su transporter au soleil brésilien l'inspiration brandebourgeoise³⁰.

O crítico musical Claude Pray expressa reflexão similar no *Bulletin du Conservatoire*, ao mencionar que:

Dans les Bachianas Brasileiras, qui s'échelonnent sur presque toute sa carrière, Villa-Lobos a tenté une stylisation du folklore brésilien, en exaltant ce qu'il pouvait y avoir de Bach caché dans les rythmes et mélodies de son pays. C'est ainsi que dans la sixième oeuvre de la série, l'origine mélangée (portugaise, tzigane) et en grande partie savante (Bellini, Chopin) de la Modingha, lui a permis de trouver le juste équilibre entre les deux pôles. Mais une cer-

²⁸ Henry Prunières (1886-1942), musicólogo francês, fundou e dirigiu a *Revue Musicale*. *Dicionário Grove de Música*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

²⁹ PRUNIÈRES, Henry. Chroniques et notes. *La Revue musicale*, Paris, mar 1935.

³⁰ *Le Guide du Concert*, Paris, dez 1954. Ainda segundo o mesmo crítico, os "[...] Choros N. 4 pour trois cordes et trombone [...] représentent une nouvelle forme de composition musicale où sont synthésisés divers types de musique traditionnelle brésilienne et indienne, dont les éléments principaux sont des rythmes et des mélodies de caractère populaire. L'instrumentation y est vive en couleurs, et remarquablement reproduite".

taine marge reste possible et l'Aria est plus "bachiano" et le Martello plus "brasileiro". L'accompagnement de huit violoncelles, commun aux deux, est d'une sonorité exquise et Alice Ribeiro met de jolies demi-teintes dans la partie vocale³¹.

Essa bricolagem, fundamental à transcrição do folclórico pelos músicos com os quais Curt Lange se correspondia, incluiu elementos que, inclusive, transpuseram geograficamente as fronteiras europeias, imbricando aspectos musicais provenientes do Brasil, do Velho Continente e mesmo das terras orientais, como procedeu o compositor francês Darius Milhaud, que "[...] traîne à Paris les *Saudades du Brésil* et mêle le folklore de Rio au pilpoul d'Orient dans *Le Boeuf sur le toit*...Terre d'aventures, le Brésil est présent au sein même des productions culturelles françaises"³². O desafio de transpor a dimensão do popular-folclórico para a linguagem musical levou Curt Lange e Camargo Guarnieri a mencionarem em suas cartas vários compositores do Brasil e da América Latina. Dois desses músicos eram também professores do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Francisco Casabona³³, que incluiu a temática regionalista em várias de suas obras, como "Maracatu", "Coral Sertanejo", "Noite de São João", e Artur Pereira³⁴, que embora tivesse produzido poucas peças, compôs "Seis Peças Monotonais sobre Temas do Folclore Brasileiro para Piano", tendo duas outras de suas obras, "Dança Brasileira" e "Cantiga de Ninar", incluídas por Camargo Guarnieri, poucos anos depois, no concerto do bicentenário de fundação de Porto Alegre.

"ARTHUR PEREIRA - COMPOSITOR BRASILEIRO". s.d.
Acervo Curt Lange. Série 8.1.64.69.1



³¹ PRAY, Claude. *Op. cit.* p. 15.

³² FLÉCHET, Anais. *Op. cit.* p. 15.

³³ Francisco Casabona (1894-1979) foi diretor do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo entre 1936 a 1944. *Op. cit. Enciclopédia da Música Brasileira: popular, erudita e folclórica.* p. 176-177.

³⁴ Artur Pereira (1894-1946) foi professor das cadeiras de harmonia, piano e composição do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. *Ibid.*

O Conservatório Dramático Musical, aliás, tornou-se uma referência para o americanismo musical de Curt Lange. Em 1934, ele comentou com Camargo Guarnieri acerca de um terceiro compositor, que também integrava o corpo docente dessa instituição: "Viana no me há mandado nada aún; le ruego que le diga que me encuentro a la espera de sus obras y biografía"³⁵. Frutuoso Viana³⁶, que substituíra Camargo Guarnieri entre 1938 e 1939 no Coral Paulistano do Departamento de Cultura, quando o compositor paulista viajou para a França, privilegiava, em suas composições, o popular e o folclórico. São de sua autoria as músicas "Corta Jaca", "Sete Miniaturas sobre Temas Populares Brasileiros", "Seresta", "Refrão de Mutum", "Sem-fim", "Sabiá". Sua "Dança de Negros" é considerada uma das peças mais interessantes da moderna literatura do piano, enquanto suas "Sete Miniaturas Sobre Temas Brasileiros" desperta grande interesse pela utilização dos elementos rítmicos e melódicos de cunho nacionalista. Camargo Guarnieri reconheceu o valor do compositor mineiro, dedicando-lhe o "Ponteio N. 4", que inicialmente fora oferecido a Ana Stela Schic, compondo também a "Homenagem a Frutuoso Viana" (uma transcrição das "Sete Miniaturas sobre Temas Brasileiros") no ano de 1986, obra dedicada "às irmãs Maria Guilhermina e Ana Maria", filhas de Frutuoso Vianna³⁷.

Os elementos folclóricos também são mencionados por Le Ménestrel quando o periódico refere-se à produção de Francisco Mignone, cujas peças foram executadas por Iberê Gomes Grosso³⁸ no primeiro concerto oficial da Escola Nacional de Música, no Rio de Janeiro:

[...] divisée en plusieurs mouvements, dont la Marche humoristique, la Danse ironique et sentimentale, Prélude et Fugue et Prélude et Fugatto, tous inspirés par notre nature ardente et généreuse. La Chanson rituelle de Macumba termine cette suite; elle a un rythme plutôt monotone comme l'exige le thème, quoique habilement varié par la richesse de son orchestration. L'auteur et Mignone furent acclamés, ainsi que leurs interprètes. Vint ensuite la Seresta de Mignone, une délicieuse page brésilienne, pleine de douceur nostalgique et bien rendue par le violoncelliste Ibère Gomes Grosso. Au pupitre, l'auteur, ce brillant compositeur si goûté de notre public³⁹.

Mas, algumas apreciações de Curt Lange sobre as composições de Francisco Mignone, pautadas em elementos da cultura popular, eram pouco fa-

³⁵ Carta de Curt Lange para Camargo Guarnieri, 19 de dezembro 1934.

³⁶ Frutuoso Viana (1896-1976) nasceu em Itajubá, Minas Gerais, mas mudou-se para a cidade do Rio de Janeiro, onde ingressou no Instituto Nacional de Música na classe de Henrique Oswald. Começou a compor em 1920, sendo convidado por Villa-Lobos para participar da Semana de 1922. Um ano depois, seguiu para Europa em viagem de aperfeiçoamento tendo recebido lições de grandes mestres em Berlim, Bruxelas e Paris. Em 1929, foi contratado como professor do Conservatório de Belo Horizonte. De 1930 a 1938 lecionou no Conservatório Dramático Musical de São Paulo e substituiu Camargo Guarnieri nos dois anos seguintes no Coral Paulistano do Departamento de Cultura, quando o compositor paulista viajou para a França. *Enciclopédia da Música Brasileira. Op. cit.*

³⁷ SILVA, Flávio (org.). Camargo Guarnieri: o tempo e a música. Rio de Janeiro: Funarte; São Paulo: Imprensa Oficial, 200. p. 560.

³⁸ Iberê Gomes Grosso (1905-1983) violoncelista carioca formado pelo Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro, posteriormente aperfeiçoou-se em Paris com Pablo Casals. Retornando ao Brasil, dedicou-se à divulgação da música brasileira. *Enciclopédia da Música Brasileira. Op. cit.* p. 348-349.

³⁹ Le Ménestrel, 12 de maio de 1939.

voráveis: “[...] la clase de música brasileira que há escrito Lorenzo Fernandez en su Batuque de la ópera ‘Malazarte’ y Mignone en su ‘Maracatú Chico Rey’, obras que ambos emplean en conciertos sinfónicos, son vulgares”⁴⁰. Tais observações, aliás, custaram ao musicólogo alemão acirradas críticas:

En el tomo IV del Boletín, por haber dicho que la clase de música brasileira que ha escrito Lorenzo Fernandez en su Batuque de la ópera “Malazarte” y Mignone en su “Maracatu Chico Rey”, obras que ambos emplean en conciertos sinfónicos, son vulgares, hizo que me viniera encima medio mundo, incluso Mário de Andrade. Y lo hicieron en forma tan violenta y tan poco cortés que no me explico cómo y hasta qué punto pueden juzgar ellos sin haber salido del país y sin haber oído a otros compositores latinoamericanos, porque los brasileiros se ocupan poco o nada do Americanismo Musical. Esta es la verdad. En fin, debido a este desgraciado asunto, el cual siento únicamente por mi amistad con Mário de Andrade, pues le estimaba, en nada me afectó, pero sí, me dolió por haber perdido a un amigo, mientras las cosas ridículas que dijo, además de Andrade, un tal Andrade Muricy, en un mal português, no me interesan, por ser un espíritu pobre, y cualquier cosa. Pero Mário de Andrade, si, es un valor. Quién, pregunto yo, há trabajado más efectiva y más desinteresadamente por el Brasil, incluso por el valor de su literatura y ciencias?⁴¹

A polémica desencadeada, pelas críticas de Curt Lange, foi agravada pela condição de Francisco Mignone, que além de compositor bem reputado, era muito bem relacionado: “[...] los hay otros que tienen mejores relaciones, comenzando com Mignone”⁴². Em outra de suas cartas a Camargo Guarnieri, datada de 20 de maio de 1945, Curt Lange indica o prestígio que acometia Mignone: “Mañana se realiza el premier concierto de la serie oficial de la música de cámara de las Américas. Hubo un traslado de fechas a causa de Mignone, el cual acompañó una cantante Segunda feira pasada. Por consiguiente, su cuarteto va a ser tocado, en vez del 11, el 18 de junio”. Francisco Mignone também participava do corpo de jurados de diversos concursos de composição, como o *Luiz Alberto Penteadado Rezende*, no qual a “Sinfonia N. 1” de Camargo Guarnieri foi agraciada com o primeiro lugar: “Hoy pregunté a la señora Lidy [esposa de Mignone] si ya sabía algo del resultado y me contó que Ud. recibió el primer premio”⁴³.

⁴⁰ Carta de Curt Lange para Camargo Guarnieri, 30 de abril de 1940.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² Carta de Curt Lange para Camargo Guarnieri, 24 de março de 1942.

⁴³ Carta de Curt Lange para Camargo Guarnieri, 8 de julho de 1944. Lidy Mignone, pianista, cantora e pedagoga, manteve estreito relacionamento com Mário de Andrade; juntos participaram da Sociedade Sinfônica de São Paulo, em 1930. A Lidy, Camargo Guarnieri dedicou sua obra “Lembranças do Losango Cáqui”, composta em 1928.

Camargo Guarnieri, divergindo de Mário de Andrade, compartilhava com Curt Lange seu entendimento sobre as referidas obras de Mignone:

Acho que você tem toda razão quanto aos trabalhos, ou melhor, as composições gravadas aqui, pelo Mignone, e enviadas para a América do Norte. Quanto aos meus trabalhos, foram gravados sem o meu consentimento, enquanto estava na Europa. Estou com você no que diz respeito ao Maracatú do Mignone e o Batuque do Lorenzo Fernandez⁴⁴.

Já Mignone demonstrava grande admiração pela obra de Camargo Guarnieri, e quando esse compositor recebeu o Prêmio *Luis Alberto Pentead* de Rezende, Mignone escreveu: "No Brasil, até hoje não se escreveu, no gênero, obra mais integralmente realizada. E, talvez mesmo no estrangeiro, poucas possam rivalizar em qualidade, bom gosto e perfeição artística"⁴⁵.

Quanto aos compositores latino-americanos, expressiva parcela, citada em seu epistolário, buscou inserir o folclórico em suas peças, obtendo, inclusive, um grau considerável de sucesso. Ainda atendo-se aos limites geográficos do país onde residia, o nome de Eduardo Fabini foi citado na correspondência de Curt Lange e Camargo Guarnieri. Compositor e violinista uruguaio, Fabini estudou na Bélgica e atuou em Montevidéu, dedicando-se também ao ensino de composição. Sua obra está fortemente vinculada a elementos culturais locais, como nas peças "La Isla de los Ceibos", "Melga Sinfônica", "Morucujá" e "Patria Vieja"⁴⁶. Alejandro Garcia Caturla foi outro compositor mencionado nas missivas. Nascido em Cuba, estudou com Nadia Boulanger, em Paris⁴⁷. De retorno à América, inspirou-se em elementos do folclore afro-cubano, fortemente relacionados a uma linguagem moderna, a exemplo da obra "Yamba-o", poema sinfônico para orquestra⁴⁸, elogiado por Curt Lange que a considerou "una partitura muy linda"⁴⁹.

⁴⁴ Carta de Camargo Guarnieri para Curt Lange, 24 de junho de 1940.

⁴⁵ SILVA, Flávio (org.). *Op. cit.* p. 551

⁴⁶ Carta de Camargo Guarnieri para Curt Lange, 24 de junho de 1940.

⁴⁷ Regente e professora francesa, foi grande admiradora da obra de Stravinsky e Fauré. Ao longo de sua carreira como professora, atraiu alunos de várias partes do mundo, como o norte-americano Aaron Copland, dentre outros. *Dicionário Grove de Música*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994. p. 126.

⁴⁸ Segundo Behágue, a obra de Caturla representa o grau mais importante do nacionalismo cubano. Sua estada em Paris o fez descobrir a música contemporânea europeia, por ele apropriado no processo de formulação de seu próprio estilo. In BÉHAGUE, Gerard. *La Música en América Latina*. Caracas-Venezuela: Monte Avila Editores, 1983.

⁴⁹ Carta de Curt Lange para Camargo Guarnieri, 27 de julho de 1940.



"ALEJANDRO GARCIA CATURLA"
Série 8.1.30.27. Acervo Curt Lange

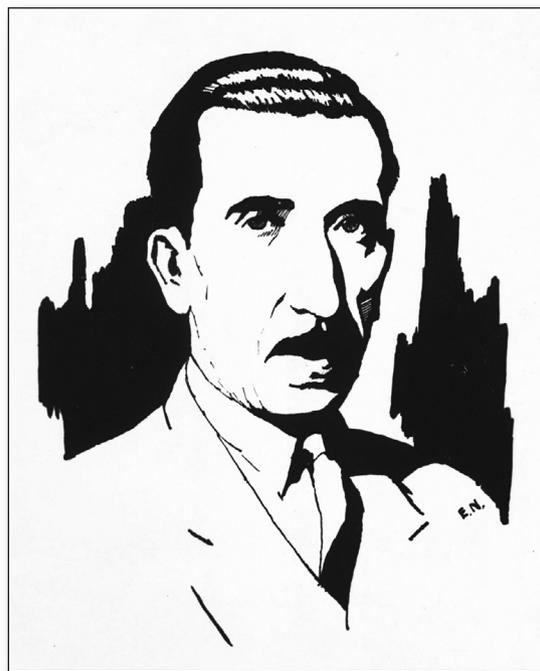
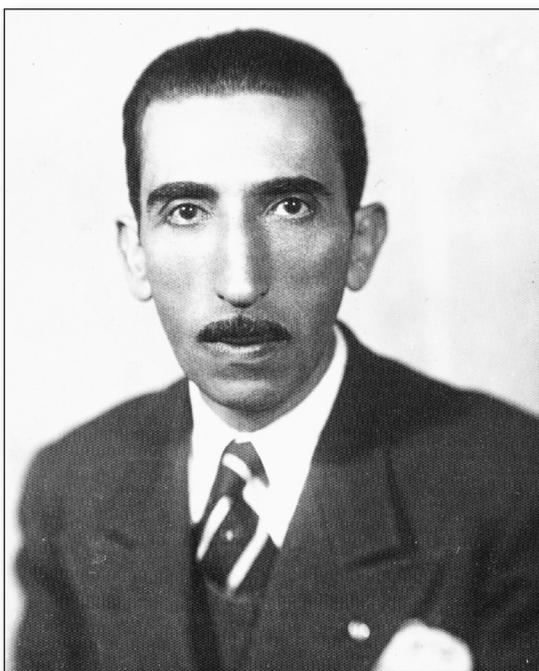
Curt Lange também apontou a Camargo Guarnieri dois compositores residentes no Peru, na tentativa de instigar seu amigo a realizar uma *tour-née* pelos países da América do Sul. Seu propósito era auxiliá-lo, com indicações de músicos e instituições que poderiam viabilizar suas apresentações: "Debe conocer allí a los compositores Andrés Sas y Rodolfo Holzmann ambos son muy amigos míos"⁵⁰. Tais menções referem-se a compositores diretamente comprometidos com a cultura folclórica peruana. Rodolfo Hozmann, alemão de nascimento, mas estudante de música na França, tornou-se violinista da Orquestra Sinfônica Nacional de Lima, ficando conhecido por promover a orquestração de músicas populares do Peru, atividade que o qualificou para integrar o *Léxico* de compositores latino-americanos organizado por Curt Lange. Já Andrés Sas, nascido em Paris e educado na Bélgica, também emigrou para o Peru onde compôs obras de cunho nacionalista com motivos folclóricos, destacadamente melodias indígenas. Alguns de seus artigos sobre a música e instrumentos peruanos foram publicados no *Boletín Latino-Americano*.

Camargo Guarnieri, por sua vez, mantinha grande admiração por Luis Gianneo, de nacionalidade argentina, a quem enviou sua "Dança Selvagem", em 1934, tendo dele recebido a "Suíte para Piano". Nesse intercâmbio,

⁵⁰ Carta de Curt Lange para Camargo Guarnieri, 12 de setembro de 1945.

Curt Lange desempenhou o papel de mediador⁵¹. Luis Gianneo, que integrou, entre os anos de 1932 a 1944, o Grupo "Renovación"⁵², referencial para a produção musicológica do Cone Sul, também produziu uma obra de cunho nacionalista, nela incluindo elementos indígenas⁵³, sendo muito bem reputado pela crítica internacional:

Luis Gianneo, habitant une ville d'intérieur, a réalisé avec grand succès la tâche difficile de transcrire un matériel mélodique inspiré du folklore et du paysage, en un langage riche, de sonorités généreuses et admirablement appropriées, dont l'origine remonte au post-impressionnisme français. On peut dire que c'est le musicien qui a jusqu'à présent le mieux réussi à créer des oeuvres organiques avec des éléments aussi disparates⁵⁴.



LUIS GIANNEO

Série 8.1.01.79.1 e 8.1.02.16.1. Acervo Curt Lange

⁵¹ Em 1942, quando Camargo Guarnieri recebeu o primeiro prêmio para o "Concerto para Violino e Orquestra" no concurso promovido pela divisão de música da Pan-American Union, Luis Gianneo foi classificado em 2º lugar. In: SILVA, Flávio (org.). *Op. cit.* Rio de Janeiro: Funarte; São Paulo: Imprensa Oficial, 2001. p. 481.

⁵² Grupo de vanguarda argentino fundado em 1929 do qual participaram, ao longo de sua trajetória, os compositores: Juan Carlos Paz, Jacobo Fischer, Honorio Sicardi, José María Castro, Washington Castro, Roberto García Morillo, Alberto Ginastera, dentre outros. O Grupo tinha por objetivo "discutir las composiciones de sus socios; representar y publicarsus mejores trabajos; concertar representaciones de su música nativa en el exterior; discutir públicamente el tema general de la música, con la intención de contribuir al progreso de la cultura musical". Cf. SLONIMSKY, Nicolás. *La Musica de América Latina*. Buenos Aires: F. y M. Mercatali, 1947. p. 48, 49, 103.

⁵³ BÉHAGUE, Gerard. *Op. cit.*

⁵⁴ *La Revue Musicale*, fev./mar. 1940. p. 56; nov. 1936. Os periódicos franceses também registraram as apresentações das composições de Ginneo em eventos musicais, conforme *Le Ménestrel*, 1939; *La Revue Musicale*, nov. 1936; *Le Guide du Concert*, 16 de jan 1953. p. 436.

O epistolário registra ainda, com ênfase, o nome do compositor mexicano Daniel Ayala⁵⁵. Sobre ele, Curt Lange escreveu: "Compositor, violinista y director de orquesta mexicano. Pasó su niñez en contacto directo con los nativos mayas, pudo asimilar su ideología y aplicarla más tarde en sus composiciones"⁵⁶. Tomando por base o folclore mexicano, Ayala produziu composições para orquestra, empregando instrumentos nativos.

Dos compositores residentes na Venezuela, Curt Lange citou, como sendo seu "muy amigo"⁵⁷, o músico Juan Bautista Plaza. Nascido em Caracas, estudou composição sacra em Roma. Uma vez formado, ele tornou-se organista da Catedral de Caracas e, pouco depois, professor de composição na Escola de Música. Todavia, a virada decisiva em sua carreira ocorreu com sua nomeação para o importante cargo de Diretor de Cultura do Ministério da Educação, o que o constituiu como um elemento-chave nas redes de sociabilidade de Curt Lange. Em suas criações prevalece o estilo folclórico, como em "Fuga Criolla", obra incluída por Curt Lange no Álbum *Art Music*.

Além dos compositores, Curt Lange correspondeu-se com intérpretes brasileiros, particularmente interessados na inclusão da dimensão nacional-folclórica em seu repertório. Assim, dentre os compositores que eram também regentes, a correspondência de Curt Lange cita o trabalho de Burle Marx⁵⁸, que produziu obras orquestrais, tanto com referências a temáticas da cultura nacional, como a "Terceira Sinfonia" (baseada nas práticas da "macumba") e o "Samba Concertante", como obras baseadas em estruturas clássicas como "Pater Noster", ao qual Curt Lange faz referência em carta de 30 de abril de 1940: "consegui que en New York se hiciese la "Sinfonía Bíblica" para solos, coro y orquestra, de Juan José Castro. En el mismo Concierto se hizo un Pater Noster de Burle Marx, muy clásico pero muy lindo, que conocí aún estando en esa ciudad".

Outro apoio importante à incorporação do folclórico, na produção musical, adveio da cantora Elsie Houston⁵⁹, que desde 1927, ano em que conheceu Mário de Andrade e participou com Tomás Téran, Artur Rubinstein e Alina van Barentzen do primeiro concerto de Villa-Lobos, na Maison Gaveau, essa cantora brasileira passou a recolher temas do folclore nordestino, vindo a publicar, em 1931, o ensaio "La musique, la danse et les cérémonies populaires du Brésil", já tendo editado, um ano antes, o livro "Chants populaires du Brésil".

O talento de Elsie, juntamente com o realce por ela conferido ao folclórico, não deixaram de ser reconhecidos pela crítica francesa. A

⁵⁵ Em carta de 27 de abril de 1945 para Camargo Guarnieri, Curt Lange escreveu: "Hágame el bien de telefonar a Alvarenga, diciéndole que me mande com Ud. los discos grabados recientemente, y que también me remita, pero esto con urgencia, las partes del quinteto de Ginastera y del cuarteto de Ayala, que fueron tocados allí durante mi curso. Es en calidad de préstamo que solicito las cosas. Figuran en el segundo concierto.

⁵⁶ Referência escrita por Curt Lange. Pasta 10.1.055, Acervo Curt Lange.

⁵⁷ Carta de Curt Lange para Camargo Guarnieri, 12 de setembro de 1945.

⁵⁸ Ver capítulo I, p. 25, nota 35.

⁵⁹ Elsie Houston (1902-1943) aperfeiçoou-se em canto na Alemanha, vindo a conhecer, em 1922, Luciano Gallet, com quem teve seu interesse despertado pelas canções folclóricas harmonizadas. Em 1924, estreou em Paris como camerista; após uma estada em Buenos Aires durante o ano de 1925, onde foi aluna de Ninon Vallin, retornou a Paris em 1927. *Enciclopédia da Música Brasileira. Op. cit.*

cantora, tida como dotada de uma "voix si chaude", bem como de uma "intelligence aiguë", corporificava o estilo denominado "folklore sud-américain", o qual conferia "vives couleurs", às músicas por ela interpretadas⁶⁰. No Brasil, ao longo da década de 1930, ela gravou várias peças de cunho tanto popular quanto folclórico, como, "Pedro da Conceição", o samba "Capote do Mangô é Teu" e a marcha "Vejo a Lua no Céu" ou, de J. da Paulicéia e Lilico Leal, o samba "Macumbagelê". As pesquisas de Elsie Houston foram utilizadas por Camargo Guarnieri na composição de suas peças, destacadamente na obra "Cadê Minha Pomba-Rola", de 1947⁶¹, e "Aribu", de 1958.

PARA ALÉM DO TONALISMO

Um segundo critério, configurador do americanismo e do nacionalismo musicais, era a preferência dada a uma linguagem contemporânea, na prática da composição e da interpretação. Nem todos os músicos brasileiros de sucesso em Paris endossavam a anterior opção pelo folclórico, privilegiando, numa perspectiva distinta, a estética do "moderno".

Nos anos finais da década de 1930, ainda era comum entre os músicos latino-americanos a aspiração de permanecer durante alguns anos na Europa, aprimorando sua formação. Afinal, o "Velho Mundo" era considerado o berço da civilização e da cultura ocidentais. Transpor o oceano implicava assim a oportunidade de conhecer sociedades tidas como altamente refinadas, em dominar não somente vários idiomas, mas todo um arcabouço de erudição musical, por sua vez atualizado pelas conquistas tecnológicas e releituras estéticas da modernidade, que então se impunham como fundamentais nos tempos contemporâneos:

Le monde musical fermente et s'agite; le vieux répertoire lyrique se meurt; l'Opéra-Comique, naguère encore florissant, agonise; mais une fièvre de recherches se manifeste chez les compositeurs, en quête de formes nouvelles; des querelles s'élèvent, des disputes byzantines sur la "polytonalité", sur le "retour à Bach"; les mots de "dynamisme" et de "dépouillement" font pâmer les snobs; certains qui, quelques années plus tôt ricanaient au nom de Gounod, découvrent Ambroise Thomas...⁶²

Na expectativa dos jovens músicos, era a França que obtinha a primazia da escolha, em detrimento da Itália, que se constituíra, anteriormente, em expressivo marco cultural do pensamento romântico, no ideá-

⁶⁰ DEMARQUEZ, Suzanne. *La Revue Musicale*, mar 1935. P. 235

⁶¹ O texto e a melodia desta peça de Camargo Guarnieri podem ser encontrados no livro de Elsie, *Chants Populaires du Brésil*.

⁶² DUMESNIL, René. *La musique en France entre les deux guerres - 1919-1939*. Genève: Milieu du Monde, 1946. p. 9.

rio da elite brasileira⁶³:

Tout au long du XIXe siècle et dans la première moitié du XXe siècle, la France constitue, sinon un "modèle", une référence incontournable pour les élites brésiliennes... La France est dans le domaine de l'Art la référence absolue: Paris, sa capitale, la Cidade Luz. [...] Au XXe siècle, les lettres, l'architecture, la peinture, mais aussi le cinéma, le théâtre ou les sciences sociales brésiliennes s'inspirent des recherches françaises⁶⁴.

A França e, principalmente, sua capital, apresentava-se, pois, como um ambiente atraente, e seu distanciamento (geográfico, linguístico), somado à exigência de posse de não poucos recursos financeiros necessários para ali residir, ampliava ainda mais o élan de seus deslumbramentos. Cláudio Santoro, em carta a Louis Saguer, de 10 de outubro de 1948, colocava em evidência a importância desse país como polo cultural: "Tenho dado umas entrevistas e falo sempre que a França continua sendo o centro cultural do mundo"⁶⁵. De forma semelhante, o musicólogo Luiz Heitor Correa de Azevedo, ao publicar o artigo *Présence de la France dans la formation de la Culture Musicale au Brésil*, afirmou que:

De fait, vers cette époque, un changement se dessine dans les habitudes musicales des Brésiliens: s'il arrive qu'un étudiant se distingue et parte pour l'Europe en quête d'un vernis artistique, ou peut-être à la recherche d'un trésor caché sous cette écorce, ce n'est plus vers l'Italie qu'il se dirige, mais le plus souvent vers la France. Les classes de César Frank, de Charles-Marie Widor, d'Émile Durand, de Jules Massenet, et plus récemment, de Charles Koechlin ou de Nadia Boulanger, (pour ne parler que des compositeurs), ont vu défiler beaucoup de jeunes de mon pays, dont quelques-uns sont devenus de remarquables artistes.

Personnellement, comme professeur, j'ai toujours encouragé cette tendance francophile, parmi la jeunesse brésilienne. Aussi me plaît-il en écrivant ces quelques lignes pour le Bulletin officiel des conservatoires nationaux de musique et d'art dramatique de France, de signaler les bienfaits dont la culture française a comblé plusieurs générations de jeunes musiciens de mon pays. Culture salutaire à maints égards, pour notre formation. Et dont l'expérience a

⁶³ Note-se que a busca pela França como centro de formação musical para os músicos brasileiros se inicia em 1857, quando Henrique Alves de Mesquita foi mandado a Paris por Francisco Manuel da Silva, tornando-se assim o primeiro pensionista do Estado a receber essa distinção. Posteriormente, Carlos Gomes seguiu para a Itália, mas outros músicos também partiram para Paris, como Cavalier, Darbilly e Carlos de Mesquita. AUGUSTO, Antonio José. *A questão Cavalier: música e sociedade no Império e na República (1846-1914)*. Rio de Janeiro: UFRJ/PPGHIS, 2008. p. 149.

⁶⁴ FLÉCHET, Anais. *Op. cit.* p. 14.

⁶⁵ Louis Saguer (1907-1991), compositor, regente e pianista, nasceu na Alemanha e naturalizou-se francês em 1947. Como compositor produziu obras orquestrais, para piano, vocais, além de duas óperas; como regente, atuou como assistente de Hermann Scherchen e como pianista dedicou-se à interpretação das obras de Boulez, Dutilleux, Messiaen, dentre outros. <http://brahms.ircam.fr/composers/search/>.

prouvé qu'elle pouvait contribuer, efficacement, à encourager et à fortifier l'expression originale de notre propre culture nationale⁶⁶.

O desejo de estada na França, ainda que por um período curto, era ainda acrescido pelo alto nível da formação, adquirido nos conservatórios desse país, que, a partir do início do século XX, combinavam a exigência previamente existente de uma elevada qualificação musical, com inovadoras preocupações no campo pedagógico, sobretudo da educação infantil⁶⁷. Além de empenharem-se por seguir cursos formais, os músicos brasileiros, na França, também procuravam ser aceitos como alunos particulares de destacados compositores e intérpretes. Para aqueles, cuja família dispunha de algum recurso financeiro ou que, de alguma forma, conseguiam patrocínio, esse era o meio mais garantido para a obtenção do desejado padrão de excelência musical.

Esse imaginário social de valorização da cultura francesa foi retomado, com ênfase maior ainda, após a Segunda Guerra Mundial, inclusive nos circuitos artísticos: "Tua carta, ainda da Alemanha, me fez imenso prazer por saber que nossa amizade de Paris ficou solidamente vinculada pelas nossas comuns ideias e conceitos que nos impulsionam na criação artística e ao mesmo tempo na luta por um mundo melhor [...]"⁶⁸. Tal processo persistiu, mesmo quando a presença cultural francesa no imaginário brasileiro tendeu a decair⁶⁹, cedendo, parcialmente, lugar ao ideário norte-americano, o qual, por sua vez, não deixou de ser questionado - e até de forma veemente - por músicos que atuavam no Brasil e no exterior⁷⁰. Dessa forma, ainda que os fundamentos ideológico-culturais da cultura europeia em geral, e francesa em particular, viessem a ser contestados por uma perspectiva crítica, até mesmo desiludida, o referencial eurocêntrico não chegou a ser completamente diluído:

Bem, no campo musical está um caso sério, não há praticamente nada. Pedi o lugar de adjunto e ensaiador da Orquestra Sinfônica Brasileira, mas está um pouco difícil. Em todo caso não está perdido. Fui convidado pela Embaixada Francesa para fazer umas conferências sobre a música contemporânea francesa e peço a você que me envie com urgência uma lista bibliográfica e um resumo biográfico de você bem como suas opiniões estéticas⁷¹.

⁶⁶ AZEVEDO, Luiz Heitor Correa. *Bulletin du Conservatoire*, Paris, abr. 1951, p. 6.

⁶⁷ FIJALKOW, Claire. Les professeurs de la Ville de Paris. In PISTONE, Daniele. (dir.) *Musique et musiciens à Paris dans les années 1930*. Paris: Honoré Champion, 2000. p. 89: "[...] Les années trente sont marquées par des évolutions dans le domaine de la pédagogie; les recherches en psychologie de l'enfant influencent les méthodes en éducation musicale: pour la première fois, on parle dans les programmes de 1923 de faire précéder la théorie par la pratique en éducation musicale."

⁶⁸ Carta de Cláudio Santoro para Louis Saguer, 15 de fevereiro de 1949.

⁶⁹ FLÉCHET, Anais. *Op. cit.* p. 14: "Au cours du XXe siècle, la présence culturelle de la France au Brésil semble décliner. Dans un processus de création identitaire, les élites brésiliennes revendiquent une indépendance culturelle à l'heure où la culture française subit la concurrence de nouveaux modèles, aux premiers rangs desquels le modèle américain. Néanmoins, si la culture française ne bénéficie plus aujourd'hui au Brésil de la prégnance qui était la sienne au XIXe siècle, la France demeure pour les Brésiliens une référence culturelle majeure."

⁷⁰ Cláudio Santoro, em carta de 1 de dezembro de 1949 para Louis Saguer, comenta sobre a dificuldade de conseguir um visto para a América do Norte, através de bolsa de estudos. Na mesma carta o compositor conclui dizendo que diante de seu posicionamento político-ideológico, prefere seguir seus estudos na capital francesa.

⁷¹ Carta de Cláudio Santoro para Louis Saguer, 10 de outubro de 1948.

A possibilidade de contatos com músicos da vanguarda francesa da época era importante para os brasileiros que se interessavam pela produção musical moderna. Um exemplo dessa trajetória de construção profissional, mediada por um período na França, é o de Villa-Lobos, que, na década de 1920, ainda pouco conhecido no Brasil, partiu para Paris, com apoio da família Guinle e bolsa de estudos concedida pelo governo brasileiro⁷². Na esteira de Villa-Lobos, Camargo Guarnieri também buscou apresentar-se na França, obtendo dessa maneira um reconhecimento internacional, conforme ele próprio descreveu em carta enviada a Curt Lange, em 13 de março de 1940⁷³.

Não se mostrou infundada a importância atribuída por Camargo Guarnieri à apresentação de algumas de suas composições na capital francesa, efetivada em dois concertos promovidos pouco antes de seu retorno ao Brasil, em 1939. Um desses eventos foi realizado no início de fevereiro, sendo a obra do compositor paulista executada ao lado de composições de Mozart, Rossini, Milhaud, Cesar Frank, R. Strauss e R. Korsakoff, pela Orquestra Sinfônica de Paris.

— 464 —

■ A 17 h, Pleyel, 252, Fbg St-Honoré
ORCHESTRE SYMPHONIQUE DE PARIS
sous la direction de Gertrud Heitzels
Ouvverture d'Euryanthe WEBER
[Voir Guide n° 17, p. 404].
Voix che sapete (Noces) : Aletula MOZART
Cavatine de Rosine (Barbier) ROSSINI
Camargo GUARNIERI
(piano : l'Auteur) Chant : Mme Cristina Maristaki.

Don Juan R. STRAUSS
[Voir Guide n° 6, p. 150].
Fantaisie pastorale D. MILHAUD
Ire aud., p. et orch.
Variations symphoniques FRANCK
Piano : Mlle Stell Andersen.
[Voir Guide n° 18, p. 438].
Capriccio espagnol R.-KORSAKOFF
[Voir Guide n° 1, p. 19].
Places : 5 à 35 fr.

■ A 16 h. 30, Debussy, 8, rue Daru
L'HEURE ARTISTIQUE
« Les Mémoires, les Brochantes, les Serenades » :
concours de Mme Fouquet (chant), MM. P. Fé
rill (ténor), R. Guillaume (violon), F. Viber
tiano), M. Edinger (contrebasse).

■ A 21 h, Chopin, 8, rue Daru
CONCERT DE MEO
Sérénade en sol (Mozart), Impromptu (Faure)
Berceuse (Chopin), Polka de concert (Liszt),
M. Arsenault, Concerto 18 min. (Haendel), Saint
François de Paule (Liszt), M. Beethoven, Straz
gissements, L. de Méo, Poésie, Havanaises (R.
Strauss), M. G. Boulton, Divertissement (Chin
rossi), M. H. Casadesu, Menu B. Paterni, Amour
de moi (15° et.), Rymna au soleil (Ramsau),
Chanson épique (Ravel), M. Milhaud, Trio (Ma
hau), Trio Moyse, Etudes latines (Hahn), Air
Pantins (Mozart), Air Louise (Charpentier) Mlle
Jewett, Mort d'Isis (Grieg), Cociniers à corton,
dir. M. E. de Mée.
Places : 8 fr.

Lundi 13 Février

■ A 21 h, Gaveau, 45, rue La Boétie
Yvonne LEFFEBURE, pianiste
Choral « Je l'invogue, Seigneur » ; Partita n° 1
si b ; Choral « En Toi est la Joie » ; Prélude
et Fugue la min. (Bach-Liszt) ; Sonate op. 109
en mi ; Sonate op. 110 la b (Beethoven). —
Concerto brandebourgeois n° 5 en ré (Bach) fl.
M. Cortes, v. M. Davieux, Concertos de cham
bro de l'Ecole Normale dirigé par M. Goldbeck.
Places : 10 à 40 fr. (E.).

■ A 21 h, Ecole Normale, 78, r. Cardine
CONCERT
Lina Falk (chant), Marguerite Hoegen-Champion
(clavier), Quatuor Kreutz.
Concerto sol mal. J.-Ch. Bach) clav. et quatuor.
— En Mendels (A. de Villabonosa) ; Sérade :
Air des Gouzes, Réclit et air de Médusa (Lully)
chant, clav., quat. — Mésanges, Carillon de
cathédrale, Rio Zoo, Choe (Coppert) clav. — So
litude, Berceuse persane, Orage (M. d'Ollone)
clav. et ténor. — Tango, Deux mandingue (M.
Hoegen-Champion) l'auteur. — Réclit, Paysage,
Invocation, Hymne (R. Fillippari) clav. et quat.
— Cavatine variée (Ramsau) clav. — Couronne
ment de Peppé Orto, fragm. (Monteverdi).
Places : 15 fr.

■ A 17 h, Gaveau, 45, rue La Boétie
ART ET TECHNIQUE
« Le Sonate p. et v. », Explications et exemples
Mme Loug, M. J. Tribaud ; Sonate si b mal.
Mozart), Sonate p. et v. (Frank). Places :
15 fr. 60.

Mardi 14 Février

■ A 21 h, Gaveau, 45, rue La Boétie
Lucienne TRAGIN, cantatrice
Cours de Ramsau (Piano et Accord) Mozart
(Acte de l'Impressario et de la Fille cochonnée),
H. Wolf ; Strauss ; Pauré (Mandoline, en sour
dine, C'est l'entente) ; Debussy (Pierrot, Sola
nement des haies, Noël des enfants). —
Les Récréations de la campagne, par la Sé
des Instruments anciens H. Casadesu. — Place :
M. E.-L. Kahn. Programme détaillé non commu
niqué.
Places : 10 à 50 fr. « Piano Gaveau » [O.].

■ A 17 h, Debussy, 8, rue Daru
Mme CROIZA (Cours d'interprétation)
Auditeurs : 15 fr. Étudiants : 6 fr.

Mercredi 15 Février

■ A 21 h, Brand, 13, rue du Mail
Jazzes KORSKOFF, pianiste

■ A 17 h, Pleyel, 252, Fbg St-Honoré
ORCHESTRE SYMPHONIQUE DE PARIS
sous la direction de Gertrud Heitzels
Ouvverture d'Euryanthe WEBER
[Voir Guide n° 17, p. 404].
Voix che sapete (Noces) : Aletula MOZART
Cavatine de Rosine (Barbier) ROSSINI
Camargo GUARNIERI
(piano : l'Auteur) Chant : Mme Cristina Maristaki.

Don Juan R. STRAUSS
[Voir Guide n° 6, p. 150].
Fantaisie pastorale D. MILHAUD
Ire aud., p. et orch.
Variations symphoniques FRANCK
Piano : Mlle Stell Andersen.
[Voir Guide n° 18, p. 438].
Capriccio espagnol R.-KORSAKOFF
[Voir Guide n° 1, p. 19].
Places : 5 à 35 fr.

Chapelle
mones
valse,
Purcell
min. (L.
(Chopin)
Places :

Papillon (f
rations
(Dallay
(Schubert
(Grieg)
sons de
(Gretsch
Four les
real) ; 2
Quatuor,
Série (6
du ross
Places :

■ A 17 h, Debussy, 8, rue Daru
Mme Marya FERUNIN (Cours d'interprétation)
« La mission idéale de l'instrument : la voix hu
maine », Cours sur la Voix et la Technique
vocale : le rôle de la personnalité. Au piano :
M. E.-L. Kahn.
Places : Aud., 12 fr. Interprètes, 50 fr.

PROGRAMA DO PRIMEIRO CONCERTO PROTAGONIZADO
POR CAMARGO GUARNIERI EM PARIS, 1939.
Le Guide du Concert, 3 fev. 1939.

⁷² FLÉCHET, Anais. *Villa-Lobos à Paris. Um écho musical du Brésil*. Paris: L'Harmattan, 2004. p. 11 e 54: "En 1923, Villa-Lobos, un jeune musicien brésilien dont le nom obscur est inconnu hors des cercles restreints de Rio de Janeiro et São Paulo, part à la conquête de Paris. [...] En 1927, l'artiste est de retour en France. [...] Parti à Paris pour être joué et entendu, Villa-Lobos y connaît un succès inespéré au regard de ses débuts brésiliens. Réussir à Paris, Ville Lumière et centre artistique du monde occidental, n'est pas anodin. Paris reconnaît les artistes et les lance sur la scène internationale. Ainsi, la réussite de Villa-Lobos à Paris constitue le point de départ d'une reconnaissance internationale de ses oeuvres, d'une renommée fulgurante aussi bien au Brésil, où il était contesté, qu'aux États-Unis où son nom était inconnu. Dès 1925, le passage par Paris, puissant facteur de légitimation, permet à Villa-Lobos d'obtenir une certaine reconnaissance du public brésilien".

⁷³ Ver página 175 do capítulo 4 deste livro.

LES AUDITIONS DU MARDI DE LA REVUE MUSICALE

—•••—
Tous les Mardis à 17 heures
Les Auditions du Mardi sont radiodiffusées par Radio-Cité.

7 Février : MUSIQUE BRÉSILIENNE CONTEMPORAINE.
Sous le Patronage de S. E. M. de Souza-Dantas, Ambassadeur du Brésil.
Œuvres de F. Mignone, R. Gnattali, Villa-Lobos, Fr. Vianna et Camargo Guarnieri.
(1^{res} Auditions).
Avec le concours de Mmes Cristina Maristany, Zalzman, de MM. Jean Reclusard et G. Guarnieri.

14 Février : MUSIQUE BELGE CONTEMPORAINE.
Sous le Patronage de S. E. M. P. Le Tellier, Ambassadeur de Belgique.
Œuvres de G. Lekeu, Jean Rogister (1^{re} aud.), F. de Bourguignon, Huybrechts (1^{re} aud.), J. Absil (1^{re} aud.).
Avec le concours du Quatuor de Liège (Mme L. Rogister-Schor,

7 Février : MUSIQUE BRÉSILIENNE CONTEMPORAINE.
Sous le Patronage de S. E. M. de Souza-Dantas, Ambassadeur du Brésil.
Œuvres de F. Mignone, R. Gnattali, Villa-Lobos, Fr. Vianna et Camargo Guarnieri.
(1^{res} Auditions).
Avec le concours de Mmes Cristina Maristany, Zalzman, de MM. Jean Reclusard et G. Guarnieri.

21 Février :
Fernand Marseau, Yvon Le Marc'Hadour, Robert Blot, Pierre Capdevielle, F. Faviard, J. Fournier, P. de la Motterouge, E. Ginot et Ch. Barsisch.

7 Mars : MUSIQUE FRANÇAISE CONTEMPORAINE.
Œuvres de H. Barraud (1^{re} aud.), E. Bondeville, Jean Rivier et Claude Delvincourt.
Avec le concours de Mmes Lise Daniels, Guillaumet, Ina Marika, Janine Andraue, Eliane Magnan, de MM. Toutin, Kling et Claude Delvincourt.

14 Mars : ŒUVRES DE CLAUDE DEBUSSY.
Causerie de M. Jean-Aubry.
Avec le concours de Mmes Suzanne Balguerrie, Léila Gousseau, Christiane Schart, Alice Merkel, Micheline Kahn, de MM. Léon Zighera, Roger Cortet.
1^{re} AUDITION DE 5 MÉTHODES ISÉRIÉTES de Debussy.

21 Mars : 1^{re} Partie : Quelques aspects de la Musique française : Moren-Age, Louis XIII, XVIII^e Siècle et Debussy, Commentaires de M. Louis Laloy.
2^e Partie : Œuvres d'Arthur Lourié (1^{res} auditions).
Avec le concours de Mmes Louis Laloy, M. Orloff, de MM. Paul Derenne et Y. Le Marc'Hadour.

28 Mars : MUSIQUE SUISSE CONTEMPORAINE.
Sous le patronage de S. E. M. Stucki, Ministre de Suisse.
Œuvres, en 1^{re} audition, de W. Müller von Kalm, Ernst Levy, Conrad Beck, W. Geiser, W. Burckhardt.
Avec le concours de Mmes Annie Tschopp, Sutter-Moser et de M. Hans Vogt.
Au piano d'accompagnement : M. Jean Berger.

PIANO ÉRARD

PROGRAMA DO PRIMEIRO CONCERTO PROTAGONIZADO
POR CAMARGO GUARNIERI EM PARIS, 1939.
La Revue Musicale, 7 fev. 1939.

Já o outro concerto, datado de 7 fevereiro de 1939, inseriu-se na série "Les Auditions du Mardi", evento integralmente dedicado à música brasileira, sob a promoção de *La Revue Musicale*. Assim, enquanto numa primeira parte dessa audição foram apresentadas obras de Francisco Mignone, Villa-Lobos, Radamés Gnattali e Frutuoso Vianna, o segundo momento foi dedicado por completo às obras de Camargo Guarnieri ("Sonata para Violoncelo e Piano", um ciclo de canções, o "Ponteio N. 5", e a "Dança Brasileira"), todas executadas pelo próprio compositor e interpretadas pela cantora Cristina Maristany. Tal concerto não passou despercebido à crítica dos periódicos especializados que circulavam em Paris:

[...] Voici enfin Camargo Guarnieri; et il est là lui-même, jouant avec M. Jean Reclusard son émouvante Sonate pour violoncelle et piano, ou bien accompagnant Mme Maristany qui, d'une éblouissante voix, multiplie autour de nous une suite de fascinants paysages: paysages d'êtres et de choses et paysages d'âmes. Brefs poèmes, puissants et fragiles, qui nous retiennent et nous emportent, comme cet "Azulão", l'"Oiseau bleu" de là bas, qui va partir, et puis rester, dans l'immense "forêt" où chacun de nous est moins que le plus imperceptible battement d'ailes⁷⁴.

⁷⁴ *Le Ménestrel*, 17 fev. 1939. Um outro periódico especializado também registrou a realização do concerto onde atuou Camargo Guarnieri: "Les Auditions du mardi de La Revue Musicale. 7 Février. Musique Brésilienne contemporaine. Sous le patronage de S. E. M. De Souza-Dantas, ambassadeur du Brésil. Oeuvres de F. Mignone, R. Gnattali, Villa-Lobos, Fr. Vianna et Camargo Guarnieri. (1^{ères} auditions) Avec le concours de Mmes Cristina Maristany, Zalzman, de M. Jean Reclusard et C. Guarnieri".

A repercussão da obra de Camargo Guarnieri em Paris foi significativa, sendo o compositor elogiado por seu domínio da erudição musical, mas aplicado a uma concepção estética moderna, conforme descreve o musicólogo Luiz Heitor Correa de Azevedo:

Avec les caractéristiques de l'esprit paulista (de São Paulo), d'où il provient, surgit le plus jeune des auteurs ici nommés: Mozart Camargo Guarnieri (Tieté, 1907). Il est sobre, concis, hautain et avance. Il cultive la forme traditionnelle de la sonate et écrit dans un tissu musical si épais que, sans la clarté et la logique de sa pensée, sa musique pouvait courir le risque de devenir indigeste et incompréhensible. Il a écrit un petit opéra en un acte (Malazarte), un merveilleux Concerto pour piano et orchestre, musique pour instruments à vent, un Quatuor, une Sonate pour violoncelle et piano, pièces pour piano, chant et piano, etc⁷⁵.

Ao longo de seu percurso no campo musical, Camargo Guarnieri veio a conhecer outros músicos que, como ele, não apenas buscaram aprimorar sua formação erudita na França, mas, em paralelo, empenharam-se por apropriarem-se de uma estética moderna. Um deles era o compositor Roberto Garcia Morillo⁷⁶ que estudou em Paris, entre os anos de 1927 a 1929, retornando em seguida a Buenos Aires, onde se dedicou à composição e à crítica musical. Suas primeiras peças denotam uma inspiração na obra do compositor russo Scriabin. Sem abandonar a modalidade tonal, ele já incorporava elementos do moderno, tais como a utilização de harmonias dissonantes. Adquirindo, aos poucos, um estilo próprio de composição, Morillo tornou-se um dos representantes da corrente internacionalista da música argentina⁷⁷, conforme mencionado por *La Revue Musicale* em 1940: "Parmi les compositeurs de promotion plus récente, nous mentionnerons le nom de Roberto Garcia Morillo qui, suivant l'exemple de Falla, s'efforce de créer un style personnel et national, sans jamais tomber dans la rhapsodie ou dans le pastiche folklorique. Il vient également d'obtenir récemment un prix national de musique"⁷⁸. Tal reputação motivou Curt Lange a incluir duas músicas de Garcia Morillo, "Canción Triste" e "Danza Alegre", no *Álbum* editado em 1942 pela Casa Schirmer, *Art Music for the Piano*.

Outro músico mencionado por Curt Lange a Camargo Guarnieri foi o compositor e pianista uruguaio Hector Tosar Errecart⁷⁹ que privilegiava

⁷⁵ AZEVEDO, Luiz Heitor Correa. Artigo intitulado *La musique au Brésil*, publicado no número especial da *La Revue Musicale*, em fevereiro e março de 1940. p. 78.

⁷⁶ Carta de Curt Lange para Camargo Guarnieri, 7 de maio de 1945.

⁷⁷ SLONIMSKY, Nicolás. *Op. cit.* p. 118-119.

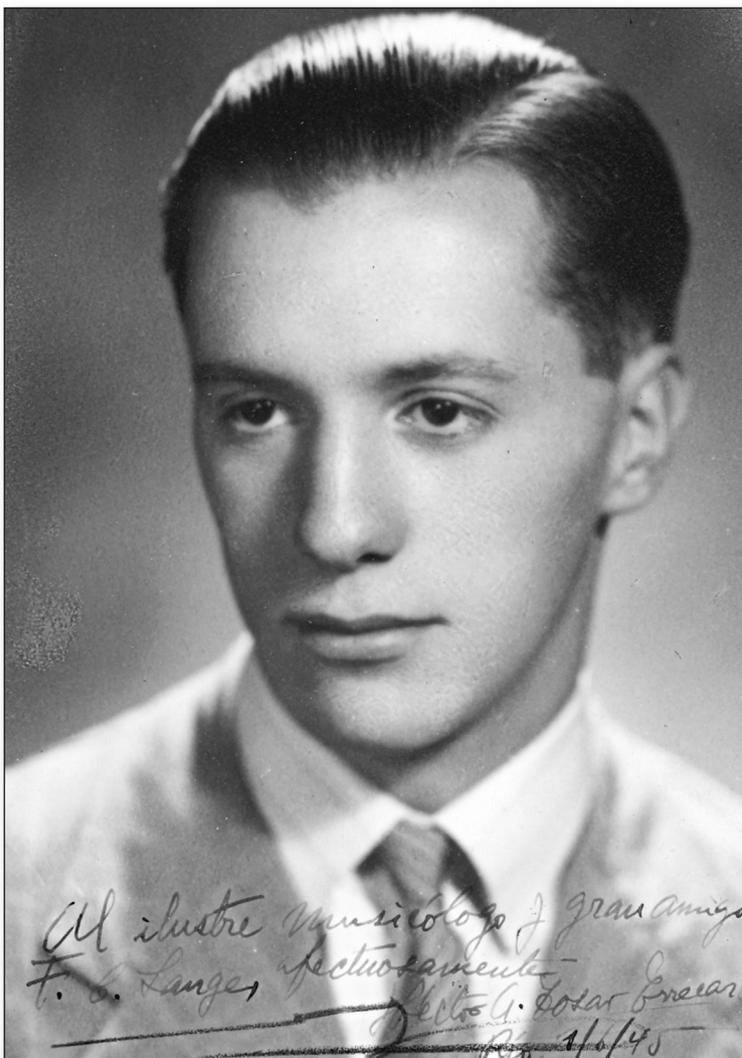
⁷⁸ *La Revue Musicale*, fev/mar 1940

⁷⁹ Sobre Hector Tosar Errecart, Curt Lange escreveu: "Pianista e compositor. N. em Montevideú 18/07/1923. Estudou composição e instrumentação com o maestro Lamberto Baldi [...] Há realizado jiras como virtuoso del piano por varias ciudades de la República del Brasil, invitado por el Departamento de Cultura de São Pablo y en misión del Instituto Interamericano de Musicología. Apesar de sus pocos años su producción es nutrida [...]. Há escrito obras para géneros diversos. En 1948 Tosar recibió una beca del Gobierno Francés que lo llevó a Paris a completar sus estudios de composición en el Conservatório Nacional [...] y en la Escuela Normal [...] A su regreso al Uruguay en 1951, [...] sus obras son ejecutadas casi en forma permanente en América del Sur y los EEUU. En el Campo docente, además de haver sido Director del Conservatório Nacional de Música del Uruguay del Conservatório de Música de Puerto Rico". Pasta 10.1.504. Acervo Curt Lange.

em sua obra, "un estilo decididamente modernista de enorme vitalidad rítmica, ricas fuentes armónicas y originales efectos dinâmicos e de cuerdas"⁸⁰. Na ocasião em que esse músico esteve no Brasil, em 1943, Camargo Guarnieri manteve com ele estreito contato, que não deixou de comentar com Curt Lange:

Gostei muito do Tosar Errecart. Ele tem bastante talento. Conseguindo se libertar de algumas influências que nada tem a ver com a música dele, será um compositor de grande interesse. Também ele é muito jovem! Como pianista não achei nada de extraordinário. Acho mesmo que ele deve se dedicar inteiramente a composição, nada mais. O piano deve ser somente um companheiro confidente, auxiliar imediato do compositor⁸¹.

88



HECTOR TOSAR ERRECART

"Al ilustre musicólogo y gran amigo F. C. Lange, afectuosamente. Hector Tosar Errecart. Rio 1/6/45".
Série 8.1.62.04. Acervo Curt Lange

⁸⁰ BÉHAGUE, Gerard. *Op. cit.*

⁸¹ Carta de Camargo Guarnieri para Curt Lange, 13 de setembro de 1943. A vinda de Ecart foi previamente mencionada por Curt Lange a Camargo Guarnieri na carta de 15 de junho de 1943.

Curt Lange respondeu à carta do amigo, concordando com ele: "Estoy plenamente de acuerdo con Ud. y he insistido hace tiempo en esse particular. O piano, o composición, una de las dos"⁸². Pode-se, entretanto, supor que a apreciação positiva de Curt Lange sobre Errecart estivesse fundamentada em um motivo particular: Tosar não descartou o elemento folclórico-popular em suas obras; sua "Danza Criolla" obteve, segundo Curt Lange, grande repercussão.

Julio Perceval, nascido na Bélgica e naturalizado argentino em 1930, foi outro músico apontado com destaque no conjunto da correspondência entre Curt Lange e Camargo Guarnieri. Formado como organista pelo Real Conservatório de Bruxelas e, posteriormente, nomeado diretor do Conservatório Nacional de Música da Universidade de Cuyo, localizada em Mendoza, Perceval foi descrito por Curt Lange como "[...] un compositor muy avanzado y de mucha capacidad"⁸³. Aliás, os elogios de Curt Lange ao talento de Perceval eram verificados, como consta na missiva para Camargo Guarnieri, de 14 de novembro de 1947:

Peço-lhe también de me escrever em que forma pode-se organizar um ciclo de concertos em São Paulo para o notável organista e compositor Julio Perceval. Ele é atualmente Diretor do Conservatório de Música e Arte da Universidade de Mendoza. Como improvisador e intérprete é a maior figura que nós temos na América Latina.

JULIO PERCEVAL
Série 8.1.02.08.1. Acervo Curt Lange



⁸² Carta de Curt Lange para Camargo Guarnieri, 12 de outubro de 1943.

⁸³ Carta de Curt Lange para Camargo Guarnieri, 18 de setembro de 1942.

O reconhecimento conferido por Curt Lange, à qualidade da produção musical de Julio Perceval, deveu-se à delicada combinatória promovida por esse músico que, em sua obra, tanto inseriu elementos da música argentina⁸⁴, como privilegiou uma configuração harmônica dissonante, mantendo, dessa feita, uma estreita ligação com o ideário modernista da primeira metade do século XX. E, justamente por tal tessitura, a peça "Danza sobre um Motivo Argentino" foi selecionada por Curt Lange para ser publicada no Suplemento Musical do quarto volume do *Boletín Latino-Americano*.

O epistolário de Curt Lange e Camargo Guarnieri, em paralelo, também atentava para os agentes coletivos atuantes no campo musical, conferindo destaque a uma associação argentina, que primava pela reelaboração musical a partir do moderno: o Grupo "Renovación", fundado em Buenos Aires no ano de 1929. Seus integrantes foram mencionados diversas vezes pelos missivistas, em especial Juan José Castro⁸⁵, que recebeu, em 1914, uma bolsa para estudar em Paris, onde ficou cinco anos. Retornando à Argentina, assumiu alguns cargos de direção musical⁸⁶, entre os quais o da orquestra do Teatro Colón⁸⁷, e em 1942 passou um período nos EUA. Em suas composições predominam tanto a polifonia (em contraposição à linguagem harmônica imperante na época) quanto o cromatismo, componente do atonalismo, duas características que evidenciam sua afinidade com as vertentes modernistas do campo musical, conforme evidenciado pela crítica da época:

Juan José Castro, compositeur et chef d'orchestre, possède une maîtrise complète des moyens de son double métier. Il connaît, comme peu d'autres, les secrets de l'écriture moderne et il n'hésite pas à aborder avec succès les grandes formes - symphonie, ballet - les dotant d'un contenu idéologique touchant aux thèmes de la vie actuelle. Sa Symphonie argentine et son ballet Meccano sont l'expression d'un esprit ouvert à tous les courants musicaux⁸⁸.

Todavia, os motivos folclóricos não estão ausentes nas obras orquestrais de Juan José Castro⁸⁹, sobretudo naquelas escritas por ele, de-

⁸⁴ *Le Ménestrel*, 24 jan. 1936, p. 32: "Buenos Aires. A la dernière séance de la Société Nationale de Musique, ou sont donées des oeuvres exclusivement argentines, trois nouveautés ont été entendues: une Sonate em si mineur pour piano et violon d'Arturo Luzatti; la Serenata, trio folkloriste pour flûte, clarinete te basson, de Julio Perceval; Sonatine romantique em mi majeur pour d'Alejandro Inzaurraga. (Carlos A. Hegi.)"

⁸⁵ Cf. Cartas de Curt Lange para Camargo Guarnieri de 24 de agosto de 1945 e de Camargo Guarnieri para Curt Lange de 3 de setembro de 1945.

⁸⁶ *Le Ménestrel*, 26 jan. 1934, p. 36: "Buenos Aires. M. José Maria Castro, compositeur ey chef d'orchestre talentueux, a obtenu par concours le poste de directeur de la "Banda Municipal" de Buenos Aires. (Carlos A. Hegi)".

⁸⁷ *Le Ménestrel*, 25 jan., 1935, p. 32: "Buenos-Aires - Au Théâtre Politeana, l'Association du Professorat Orchestral, sous la direction de M José Maria Castro, a rendu dans d'excellentes conditions la Symphonie n° 35 em ré de Mozart, la première audition de la Suite française de Bach, orchestrée par Honegger, le Prélude de l'Empereur Julien du compositeur argentin J. C. Paz, Stenka Razina de Glazounov ey l'Ouverture des Maîtres Chanteurs de Wagner".

⁸⁸ *La Revue Musicale*, fevereiro/março 1940, p. 55-56. Ainda neste mesmo artigo, é mencionado: "[...] José Maria Castro, est un compositeur de grand mérite, dont les progrès sont chaque jour plus évidents. Son goût exquis fuit les effets grossiers et cherche la note intime, les sonorités voilées et les nuances subtiles. Il l'a conduit avec succès à la musique de chambre, qu'il a dotée d'oeuvres de grande valeur : un Concerto Grosso, une sonate pour deux violoncelles, une Sonate pour le piano, etc... Sa dernière oeuvre de grande envergure est un ballet, Georgia qui a valu un prix national de musique". Ver também os artigos publicados em *Le Ménestrel*, em 28 ago. 1936 e 8 jan. 1937.

⁸⁹ Segundo Beháque, embora atento a questões abarcando o nacionalismo, essa temática não constituiu um interesse exclusivo na obra de Juan José Castro, pois sua formação em Paris o conduziu a uma busca mais internacional. BÉHAGUE, Gerard. *Op. cit.* p.307.

pois de 1931. Uma dessas peças, a "Danza Guerrera", foi inclusive incluída por Curt Lange no Suplemento do primeiro volume do *Boletín Latino-Americano de Música*. Já a "Sinfonia Bíblica", estreada pelo autor, no Teatro Colón, em 1932, consiste em uma incursão nos domínios da música religiosa⁹⁰.

Curt Lange referiu-se também a José Maria e Washington, irmãos de Juan José Castro. De forma distinta de Juan, que também incorporava o folclórico em suas composições, José Maria preferia criar obras exclusivamente vinculadas à linguagem modernista, isto é, contendo harmonias dissonantes, como procedeu em suas "Cuatro Peças para Piano", incluídas por Curt Lange no *Álbum* da Schirmer. Já Washington, que estudou com Siccardi e em seguida em Paris, obteve maior destaque como violoncelista, embora também tivesse criado algumas obras, principalmente para o violoncelo. Curt Lange também não deixou de mencionar o próprio Siccardi, já conhecido pela crítica internacional:

Honorio Siccardi, d'ascendance italienne et disciple de Malipiero, sait unir sa vocation innée pour la mélodie vocale à une véritable maîtrise du contrepoint et de la construction musicale. Son écriture extrêmement libre ne perd contact à aucun moment avec les classiques et cela lui permet de créer une oeuvre fortement personnelle avec une sûreté de style peu fréquente chez un jeune compositeur. Son oeuvre, surtout consacrée au chant, est chaque jour plus grande et s'enrichit continuellement de pages d'une valeur définitive⁹¹.

91

Nascido na Argentina, Siccardi estudou na Itália e compôs em estilo contrapontístico, tendo duas de suas peças incluídas no quarto volume do *Boletín Latino-Americano de Música*. Outro nome integrante da missiva de Curt Lange foi Carlos Suffern, que adotou uma tendência musical impressionista, tendo sua peça "Nostalgia" sido incluída no mesmo volume do *Boletín*, e sua "Danza" no *Álbum* da Schirmer, ambas edições organizadas por Curt Lange.

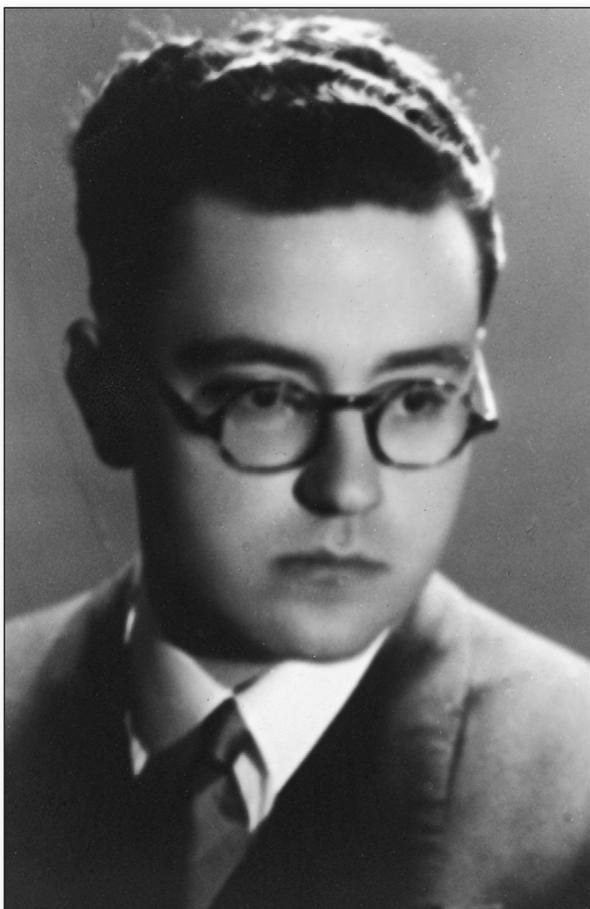
O famoso compositor argentino, Alberto E. Ginastera, também pertencente ao Grupo Renovación, não deixaria de estar incluído na lista de músicos elaborada por Curt Lange. Ginastera, inicialmente, estudou no Conservatório Nacional da Argentina, dando prosseguimento à sua formação nos Estados Unidos, durante os anos de 1945 a 1947, onde especializou-se em composição com Aaron Copland⁹². Até meados dos anos 1950, a música criada por Ginastera assumiu um perfil eminentemente nacionalista, mas esse compositor, em seguida, orientou-se para um expressionismo ato-

⁹⁰ Carta de Curt Lange para Camargo Guarnieri, 30 de abril de 1940: "Consegui que em New York se hiciese la "Sinfonía Bíblica" para solos, coro y orquesta, de Juan José Castro, Jacobo Fischer Viamonte, Luis Gianneo, Honorio Siccardi, Carlos Suffern, entre outros".

⁹¹ *La Revue Musicale*, fev.-mar. 1940.

⁹² Aaron Copland, compositor norte-americano, estudou em Paris com Nadia Boulanger entre os anos de 1921 e 1924. *Dicionário Grove de Música*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994. p. 220.

nal. Tendo estreado em 1941, com a apresentação de seu "Concierto Argentino para Piano e Orquestra" pela OSSODRE⁹³, suas músicas, rapidamente, tornaram-se bem reputadas⁹⁴: no ano seguinte, a peça "Queda, Canción y Danza" foi editada pela Cooperativa Interamericana, enquanto outras de suas obras constaram do *Álbum Latin American Art Music for Piano*, pela Schirmer, tendo essas duas publicações contado com a participação de Curt Lange.



ALBERTO GINASTERA.
Série 8.1.01.87.1. Acervo Curt Lange

Já Juan Carlos Paz, também elencado por Curt Lange, chegou a ser considerado por alguns críticos musicais como o "mais radical de sua geração"⁹⁵. Esse músico dedicava-se, de forma quase exclusiva, à inclusão do moderno no campo musical, em especial da linguagem serial. Assim, Paz opunha-se - e de forma veemente - à exigência de reconfiguração da mú-

⁹³ OSSODRE (Orquestra Sinfônica do SODRE). Curt Lange foi cofundador e ocupava a função de Diretor do S.O.D.R.E. (Serviço Oficial de Difusión Radio Electra), empresa estatal uruguaia.

⁹⁴ *La Revue Musicale*, fev.-mar. 1940: "Ginastera s'est distingué récemment par un ballet, dont on a extrait une suite symphonique. C'est une oeuvre forte, audacieuse, qui dénote un musicien sûr de ses moyens et qui occupera certainement une place de premier rang dans la musique argentine".

⁹⁵ BÉHAGUE, Gerard. *Op. cit.* p. 386.

sica com base no legado folclórico, também criticando, em vários de seus artigos, a postura nacionalista de alguns compositores argentinos. Paralelamente, ele apresentou-se como um ardoroso defensor da proposta emitida por Koellreutter, no Brasil. Suas primeiras obras, formuladas entre os anos 1920-1927, caracterizavam-se pela polifonia neoclássica, mas, em seguida, o compositor preferiu as linguagens atonal e polifônica. Tal tendência vigorou até 1934, quando Paz passou a introduzir modificações no sistema dodecafônico:

Juan Carlos Paz figure à "l'extrême gauche" de la musique argentine. Influencée en premier lieu par les impressionnistes français, son oeuvre dérive de plus en plus de l'école de Schoenberg et des disciples. Il est chez nous l'unique représentant de l'école atonale, ou des douze tons, du maître viennois. A l'heure actuelle, il s'intéresse profondément aux résultats obtenus par l'école tchécoslovaque et à la composition athématique et par quarts de ton de Aloïs Hába. Son oeuvre, ne comportant aucune concession vis-à-vis du public, est fortement attaquée par la critique. Il a été le fondateur du Groupe « Renovation » - représentant en Argentine la I. S. C. M. - et il dirige les concerts de musique contemporaine, où sont données les oeuvres des principaux compositeurs d'aujourd'hui⁹⁶.



JUAN CARLOS PAZ
Série 8.1.07.19.1. Acervo Curt Lange

⁹⁶ *La Revue Musicale*, fev./mar. 1940.

Tais alterações de estilo musical, por sua vez, foram acompanhadas por mudanças em suas relações socioprofissionais: em 1936, Paz deixou o Grupo "Renovación", do qual foi um dos fundadores, para criar a associação "Conciertos de la Nueva Música". Algumas de suas peças foram publicadas por Curt Lange, no *Boletín Latino-Americano de Música*, além da veiculação de um ensaio completo sobre esse compositor, no quarto volume desse periódico.

Outros dois compositores adeptos da inclusão de uma linguagem moderna na música, residentes no Peru, também foram citados por Curt Lange. Um deles, Raul de Vernieul, descendente de franceses, nasceu em Lima e, ainda, em sua cidade natal, estudou com o compositor espanhol Alberto Villalba Muños. Entre 1925 e 1939, permaneceu na capital francesa, onde aprimorou seus conhecimentos musicais com Henri Dalliercoga e Andre Bloch, professores do Conservatório de Paris. Suas composições apresentaram efeitos modernistas com linhas politonais, entremeadas de elementos oriundos da música peruana. Posteriormente, sua produção musical tendeu às modalidades atonal e dodecafônica. Já Roberto Carpio Valdés⁹⁷ teve sua peça "Suíte em Três Movimentos para Piano", "escrita em estilo mais ou menos modernístico"⁹⁸, publicada pela Editorial Interamericana, organizada por Curt Lange em 1942.

Dentre os compositores chilenos, adeptos de um estilo moderno, Curt Lange referiu-se, enfaticamente, em suas missivas, a René Amengual Astaburuaga⁹⁹, mais conhecido como Amengual. Esse compositor e pianista, após ter estudado no Conservatório Nacional de Santiago, lecionou no Curso de Ópera dirigido por Armando Carvajal, músico conhecido por estar "[...] particulièrement intéressé à l'époque de Bach à la musique moderne"¹⁰⁰, e no Liceu Experimental Manuel de Salas, instituição vinculada à Universidade do Chile. Em 1940 fundou, ao lado de diversos músicos, a Escola Moderna de Música. Tendo desempenhado as funções de secretário da Associação Nacional de Compositores do Chile, diretor da "Amigos del Arte", além de integrar o Instituto Chileno-Norte-Americano de Cultura, Amengual buscou atuar em prol do americanismo musical¹⁰¹. Todavia, seus esforços não parecem ter sido muito frutíferos, conforme se depreende de algumas cartas de Camargo Guarnieri: "Estou francamente desapontado com o Amengual. Tenho a impressão que ele não tem prestígio nenhum em Santiago"¹⁰². Em 1943, Amengual foi para os Estados Unidos, onde dedicou-se à difusão da música chilena e latino-americana. Um dos compositores chilenos que participou, com Amengual, da fundação da Escola de Música Moderna foi Alfonso Letelier Llona, também citado por Curt Lange em suas cartas. Mesmo tendo pertencido ao grupo

⁹⁷ Músico recomendado por Curt Lange em carta datada de 12 de setembro de 1945.

⁹⁸ SLONIMSKY, Nicolás. *Op. cit.* p. 313.

⁹⁹ Curt Lange cita Amengual em várias de suas missivas para Camargo Guarnieri.

¹⁰⁰ *Le Monde Musicale*, jul. de 1936.

¹⁰¹ Cf., por exemplo, citação na carta de Camargo Guarnieri para Curt Lange, 3 de março de 1945.

¹⁰² Carta de Camargo Guarnieri para Curt Lange, 3 de setembro de 1945.

de músicos classificados como "formalistas", devido à sua adesão aos princípios clássicos da composição, Llona veio, progressivamente, a adequar suas obras a um estilo musical "moderno"¹⁰³, processo que culminou com a abertura da Escola com Amengual, bem como com a criação de peças pouco ortodoxas, como as "Ocho Canciones para Coro Mixto", divulgadas pela Editorial Interamericana. Sua obra também era conhecida por Camargo Guarnieri, que chegou a revisar algumas de suas passagens: "[...] com muito prazer farei as correções que você pede na partitura de Llona"¹⁰⁴.

Além dos músicos latino-americanos, Curt Lange e Camargo Guarnieri buscavam tecer alianças com compositores norte-americanos próximos de um ideário moderno e que se apresentaram na América do Sul. Um deles foi Adolph Weiss¹⁰⁵ que havia estudado com Schoenberg, em Berlim, e foi um dos primeiros a introduzir a técnica dodecafônica nos Estados Unidos. O epistolário também citava Everett Helm, compositor e escritor norte-americano, que escreveu óperas e música de câmara. Helm esteve no Brasil no período em que Carleton Sprague Smith atuou como adido cultural:

Esteve aqui diversos dias o nosso comum amigo Helm. Durante esse tempo estudou a maioria das minhas composições. Creio que gostou. Você poderá saber melhor do que eu. Acho-o muito bom músico. Possuidor de uma bela cultura e bom "metier". Examinei alguns trabalhos dele e gostei bastante. O Helm segue uma estética mais próxima da minha. Sem aquele intelectualismo ou cerebralismo tão frequente na maioria dos jovens compositores americanos, ele está realizando uma obra sensível e sentida¹⁰⁶.

95

Em 1945, Helm participou do ciclo de música de câmara que, parcialmente financiado pelo governo norte-americano, contou com a organização de Curt Lange. Nesse evento, foi estreado o "Quarteto N°2", de Camargo Guarnieri.

Le envío estas líneas urgentes por el Dr. Everett Helm. - El Instituto Interamericano de Musicología propuso em 1944 a la Embajada de Estados Unidos un ciclo de música de cámara estadounidense, financiado por el Gobierno de los Estados Unidos. Gracias a la buena coluntad del Dr. Rex Crawford y del Prof. Sá Pereira, se llegó a la conclusión de hacer una serie de 6 Conciertos de Música de Cámara de las Américas, serie oficial, cuya financiación también será cubierta adicionalmente por la Escola Nacional de Música, en cuyo salón se darán estos conciertos oficialmente, en nombre de esa Escola y del Insti-

¹⁰³ BÉHAGUE, Gerard. *Op. cit.* p. 381.

¹⁰⁴ Carta de Camargo Guarnieri para Curt Lange, 20 de janeiro de 1944.

¹⁰⁵ Carta de Curt Lange para Camargo Guarnieri, 14 de novembro de 1945: "El quarteto de Santoro es una gran obra, el Trío de Paz excelente y la Sonata de Weiss idem. Ahora va el sexto y último, para mediados de diciembre".

¹⁰⁶ Carta de Camargo Guarnieri para Curt Lange, 16 de abril de 1945.

tuto. Fué resuelto por el Comité, integrado además por el portador de estas líneas, su colega Everett Helm y el suscrito, incluir su cuarteto premiado como el primero de los cuartetos latinoamericanos a ser ejecutados en esse ciclo. Figuraría en la audición de 15 de junio, porque los conciertos comienzan el 15 de mayo. Será el cuarteto de Zlatopolsky que tendrá a su cargo la interpretación¹⁰⁷.

Porém, o epistolário de Curt Lange denota um estremecimento de relações entre ele e Helm:

Le escribo hoy esta carta con rapidez y confidencialmente. No es cuestión de que Ud. hable sobre el particular porque no conviene. Tuve con Helm diversas desilusiones, a tal extremo que resolví romper relaciones. Los detalles se los contaré algún día, con más tiempo. Hace pocos días, él mismo volvió tratando de arreglar todo. He echado estas cosas en saco roto y he perdonado. Por conseguinte, le ruego que no comente mi solicitud de obras de Ud. - El va allí casualmente hoy, invitado por una persona que lo lleva en auto a São Paulo, inesperadamente. Pretende ver algunas obras más de Ud. Por conseguinte, cuando vuelva, yo mismo buscaré la manera de hacer el estudio más extenso y de coordinarlo bien, pues no habré inconveniente, ya que volvió por si solo. Explicado esto con el único fin de evitar confusiones y malentendidos y prevenirle que no ventile el tenor de mis últimas cartas por motivos de concordia, réstame, en nombre de María Luisa y en mío próprio, desearles a Ud. una navidad muy feliz y un año nuevo que sea la continuación de los triunfos que tanto merece Ud. su arte¹⁰⁸.

Já Camargo Guarnieri evidenciou seu agrado, dentre o conjunto dos modernos compositores norte-americanos, pelas criações de Aaron Copland. De forma recíproca, Copland, também, ressaltava a qualidade marcante da obra de Camargo Guarnieri. O trabalho de Copland, inicialmente, aliou elementos do jazz a uma herança da música europeia, principalmente após alguns anos de estudo com Nadia Boulanger, em Paris, na década de 1920. Posteriormente, predominou em sua obra um estilo pessoal e vanguardista. O próprio Curt Lange reconheceu a afinidade existente entre o compositor paulista e o norte-americano, afirmando a Camargo Guarnieri, em 24

¹⁰⁷ Carta de Curt Lange para Camargo Guarnieri, 4 de abril de 1945.

¹⁰⁸ Carta de Curt Lange para Camargo Guarnieri, 23 de dezembro de 1945.

de março de 1942: "Ya le dicho que Copland há escrito muy bien sobre Ud. en 'Modern Music'. Los conceptos son idénticos a los míos y valen ser reproducidos"¹⁰⁹. Guarnieri então solicitou a Curt Lange que lhe enviasse as menções feitas por Copland, o que foi promovido pelo musicólogo, logo em carta seguinte, também com sua tradução do texto para o espanhol:

Le transcribo mejor lo que dice de Ud., pues es tan breve que no vale la pena mandarla: "Camargo Guarnieri, who is now about thirty-five, is in my opinion the most exciting "unknown" talent in South America. His not inconsiderable body of words should be far better Known than they are. Guarnieri is a real composer. He has everything it takes - a personality of his own, a finished technic and a fecund imagination. His gift is more orderly than that of Villa-Lobos, though none the less Brazilian. Like other Brazilians, he has the typical abundance, the typical romantic leanings (sometimes, surprisingly enough, in the direction of Ernest Bloch), and the usual rhythmic intricacies. The thing I like best about his music is its healthy emotional expression - it is honest statement of how one man feels. There is, on the other hand, nothing particularly original about his music in any one department. He knows how to shape a form. How to orchestrate well, how to lead a bass line effectively. The thing that attracts one most in Guarnieri's music is its warmth and imagination which is touched by a sensibility that is profoundly Brazilian. At its finest, his the fresh and racy music of a "new continent".

He aquí las palabras de Copland. Ud. sabrá lerlas, de manera que no hay que hacer aquí la tradición. Es altamente elogioso su juicio, y me alegra nuevamente haberle expuesto mis puntos de vista sobre Ud. cuando Copland estuvo en casa y apenas conocía su nombre. Pues coincidimos en esta impresión¹¹⁰.

A tendência artística favorável às inovações do moderno via-se assim encampada por músicos de diferentes nacionalidades e perspectivas estéticas e político-ideológicas. Tais mudanças, inicialmente defendidas por músicos de ideário esquerdista, foram aos poucos desvinculadas de tais contornos sociopolíticos, sendo também paulatinamente veiculadas a um público diversificado, sobretudo em salas de concerto e programas de rádio.

¹⁰⁹ Carta de Curt Lange para Camargo Guarnieri, 24 de março de 1942.

¹¹⁰ Carta de Curt Lange para Camargo Guarnieri, 29 de maio de 1942.

UMA BRICOLAGEM CULTURAL

Complexo e abrangente: esses eram os contornos da tarefa exigida de um músico latino-americano, conforme vislumbrado nas linhas e entrelinhas (nem sempre elogiosas) do epistolário de Curt Lange e Camargo Guarnieri. Assim, aquele que postulasse tornar-se um compositor ou um intérprete afamado deveria promover uma delicada tessitura. Por um lado, a ele caberia exercer pleno domínio da linguagem musical, de matriz europeia, incluindo as novas modalidades estilísticas contemporâneas. Em paralelo, seria indispensável que ele incluísse o "nacional" e o "popular" em suas obras. Não era fácil, portanto, para um músico latino-americano atender a demandas tão requintadas, como comentou Mário de Andrade: "Na verdade a situação do compositor brasileiro contemporâneo é muito difícil. De maneira geral, e com a ressalva apenas de uns três ou quatro, falta-lhes técnica, e o estado econômico do país é que mais condiciona essa falta"¹¹¹

Esse dilema levou expressiva parcela dos músicos da América Latina a optar por um viés musical mais unívoco (e previamente consagrado). Ignorando as reivindicações de Curt Lange e, sobretudo de Camargo Guarnieri por uma apropriação do moderno, suas músicas identificavam-se, assim, com o padrão da música erudita, vigente de forma hegemônica até o Romantismo. Dentre os músicos brasileiros que alçaram um prestígio internacional, citados nos periódicos franceses como representantes de um viés mais "tradicional", destacava-se a pianista Magdalena Tagliaferro¹¹²: "Nous apprenons que Magda Tagliaferro qui effectue une *tournee* aux Etats-Unis y a remporté d'éclatants succès notamment à l'Orchestre Philharmonique de New York"¹¹³. Verifica-se, em uma análise mais acurada, que o perfil esboçado por Magdalena, para obter prestígio no cenário europeu, vinculou-se, justamente, no seu não afastamento do referencial da produção erudita europeia. Raramente a pianista incluía um compositor brasileiro contemporâneo em suas apresentações.

Os compositores, mais diretamente vinculados à tradição europeia, foram pouco enaltecidos por Curt Lange e Camargo Guarnieri, muito pelo contrário. Um dos músicos criticados no epistolário foi Carlos Estrada, compositor uruguaio que, após ter estudado em Paris, retornou a seu país natal e fundou uma orquestra de câmara, produzindo, de forma concomitante, uma obra vinculada à tradição romântica e aos princípios da harmonização convencional¹¹⁴. Assim, a uma pergunta de Camargo Guarnieri –

¹¹¹ ANDRADE, Mário de. *Aspectos da música brasileira*. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Vila Rica, 1991. p. 26-27.

¹¹² A pianista brasileira participou do corpo de jurados de "Concours Marguerite Long-Jaques Thibaut", bastante reputado, nos anos de 1949, 1953 e 1955. Os comentários da crítica musical especializada sobre a atuação de Magdalena Tagliaferro eram comumente positivas, DEMARQUES, Suzanne, *La Revue Musicale*, jun, 1935. p.45 e BERNARD, Robert. abr. 1935. p. 297.

¹¹³ *Ibid.*, abr. 1940.

¹¹⁴ SLONIMSKY, Nicolás. *Op. cit.* p. 325; 327.

"Você conhece o Carlos Estrada? Que tal ele como compositor, regente e músico enfim?"¹¹⁵ -, Curt Lange deu a seguinte resposta:

Carlos Estrada es un hombre joven, tiene algo más de 30 años, y há estudiado mucho. Es empeñosa, por eso mismo. Ahora, en cuanto a talento, no se lo he visto. Porque bajo talento habría que entender, entre otras cosas, inspiración y facilidad. También sufre de la enfermedad crónica de São Paulo, u en este terreno, no me há convencido. Todo esto va muy confidencial, se entiende, pero com la debida franqueza hacia un amigo que quiere saber las cosas. También debo agregar que no he visto mucho de él. Lo que sí, es evidentemente sério, lo cual, en nuestro medio, de los músicos sin preparación, o completamente italianizados, es mucho¹¹⁶.

Mas, mesmo mantendo ressalvas quanto às composições de Carlos Estrada¹¹⁷, Curt Lange, interessado em sustentar as redes de sociabilidade no campo musical da América Latina, cujos meandros foram em grande parte tecidos por ele próprio, não deixou de publicar "Caminos Tristes", uma das peças de Estrada, pela Editorial Interamericana.

Outro compositor vinculado a um viés tradicional europeu, pouco apreciado por Curt Lange, foi o norte-americano Walter Piston. Tendo estudado música em Paris com Nadia Boulanger¹¹⁸, Piston compôs algumas obras em estilo tonal, em conformidade com o modelo neoclássico, apresentando-as em concertos organizados por Curt Lange. A prática composicional não revelou, segundo Curt Lange, sua melhor potencialidade: "Le adjunto el programa del 5º concierto, el mejor, estéticamente hablando, de toda la serie, porque los autores se mueven en una orientación más o menos parecida, exceptuando a Piston, que sirvió un poco de atracción y conformismo a los oyentes"¹¹⁹. Todavía, atuando como professor de teoria musical, Piston obteve, enfim, o desejado reconhecimento. A correspondência cita ainda, mas sem maiores comentários, o compositor norte-americano Lazare Saminsky¹²⁰, de origem russa, que compôs obras corais e sinfônicas, sempre utilizando motivos da liturgia judaica em sua produção.

As cartas de Curt Lange e Camargo Guarnieri também mencionaram, de forma pejorativa, dois maestros atuantes da América Latina, Kleiber e Busch¹²¹, que além da similar formação germânica, partilhavam do mesmo in-

¹¹⁵ Carta de Camargo Guarnieri para Curt Lange, 24 de junho de 1940.

¹¹⁶ Carta de Curt Lange para Camargo Guarnieri, 27 de julho de 1940.

¹¹⁷ Em carta para Camargo Guarnieri, datada de 16 de março de 1945, Curt Lange escreveu: "La temporada fué inaugurada por Carlos Estrada, com 4 o 6 conciertos. Es mozo joven que trabaja allí como director substituto de un director permanente que no existe por el momento. Fué enemigo acérrimo de Baldi, luego discípulo de él y después nuevamente enemigo. En fin, son esas cosas que no se pueden entender si se parte de una base más o menos concreto de moral".

¹¹⁸ Nadia Boulanger (1887-1979), professora e regente francesa, foi musicista de grande influência em seu tempo. Atraiu alunos de várias partes do mundo, tendo como discípulos muitos dos mais expressivos compositores brasileiros e latino-americanos. *Dicionário Grove de Música*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994. p. 126.

¹¹⁹ Carta de Camargo Guarnieri para Curt Lange, 21 de setembro de 1945.

¹²⁰ Carta de Curt Lange para Camargo Guarnieri, 27 de julho de 1940.

¹²¹ Cf. cartas de Curt Lange para Camargo Guarnieri de 15 de novembro de 1943 e de 27 de maio de 1944, bem como de Camargo Guarnieri para Curt Lange de 20 de janeiro de 1944.

teresse pela ópera, como gênero musical, e da decisão de emigrar para a América do Sul, fugindo da repressão promovida pelo regime nazista. Erich Kleiber, nascido em Viena, estudou no Conservatório de Praga e, após um rápido período atuando como regente em Darmstadt, assumiu, em 1923, o cargo de diretor de música da Ópera de Berlim. Uma vez nessa função, começou a apresentar-se, como convidado, em vários países da Europa e da América do Sul. A partir de 1926, Kleiber passou a reger no Teatro Cólón de Buenos Aires. O repertório aí executado evidenciava as preferências musicais de Kleiber. Além da ópera propriamente dita, dava destaque à obra de Beethoven, embora esse maestro também prestigiasse a música contemporânea, sobretudo aquela criada por compositores alemães e austríacos, tais como Schoenberg, Alban Berg e Webern. Entretanto, justamente por tal abertura a expressões culturais contemporâneas, Kleiber tornou-se "persona non grata ao sistema hitlerista", o que o fez radicar-se na Argentina. Ele promoveu concertos por todo o continente americano, de Cuba ao Chile. Pouco depois do final da Segunda Guerra, mais precisamente em 1951, Kleiber optou por retornar a Berlim, deixando no continente americano o registro de várias de suas gravações radiofônicas, como as realizadas no Uruguai e na capital argentina.

Fritz Busch, por sua vez, nasceu em Westfália, Alemanha, no seio de uma família de músicos. Dois de seus irmãos mais novos, Adolf e Heinrich, eram intérpretes e compositores. Busch realizou seus primeiros estudos musicais no Conservatório de Colônia, especializando-se em regência. No começo da década de 1920, já respondia pela direção de óperas em Dresden, função que desempenhou até 1933¹²², embora, durante esse período, tenha sido várias vezes criticado, por não priorizar um repertório de cunho germânico-nacionalista. Todavia, no ano de 1933, por decisão do novo regime nazista, foi demitido de seu cargo, sob suspeita de vinculação a linhagens judaicas. Tal situação e os riscos iminentes que já antevia fizeram-no aceitar o convite para assumir a direção musical do Teatro Cólón, em Buenos Aires, processo que culminou com sua nacionalização argentina, em 1936. No decorrer da década de 1930, porém, Busch ainda retornou várias vezes à Europa, para dirigir eventos operísticos, cujos programas adotavam um perfil internacional: Mozart, Donizetti, Verdi... Durante toda a Segunda Guerra, porém, Busch permaneceu na América do Sul (com exceção de uma experiência na Broadway, em 1942), mas, logo após o término do conflito, dividiu sua carreira entre os Estados Unidos e a Europa, tornando-se diretor artístico e o maestro do Opera Metropolitan New York City.

O traçado biográfico de Kleiber e Busch ajuda a elucidar as reservas de Curt Lange frente a atuação musical deles. Mais do que uma desconfiança quanto ao seu domínio musical, tratava-se de uma discordância relativa ao projeto musical imbricado em suas apresentações, demasiada-

¹²² Neste contexto, promoveu apresentações em Nova York, entre 1927 e 1928, e Londres, um ano depois.

mente internacionalista, muito pouco latino-americano, conforme depreende-se de carta enviada pelo musicólogo para René Amengual:

De Chile tengo pocas noticias. Kleiber está dirigiendo aquí nuevamente el ciclo de las 9 sinfonías. És una calamidad! Ni una obra americana, ni una obra moderna! Desgraciadamente, se entiende la actuación de Kleiber por el lado del empresariado. Da mucho dinero con un público estúpido que no pide nada e acepta todo lo viejo. Ud. sabe que soy un beethoviano convicto, pero entiendo que debemos luchar por los que viven, respetando a los muertos, pero educando al publico que no deja de ser una masa amorfa y hasta estúpida¹²³.

Também, Camargo Guarnieri não demonstrava maior afinidade com os dois regentes, embora fosse mais sutil em suas declarações: "[...] dirigir ao lado de Kleiber, Busch me deixa um pouco indeciso! Quem sabe se para o próximo ano as coisas se acomodariam melhor? No momento, me sinto um pouco sem coragem. Não sei o que será?!"¹²⁴ Novas cartas, todavia, esclareceram os motivos da pouca simpatia de Camargo Guarnieri e Curt Lange por Kleiber e Busch, de contornos sobretudo concorrenciais: "Creio impossível que a Eunice pudesse tocar em Montevideo, estando eu fora. O Kleiber e o Busch acapararon toda la temporada del año, desde março até novembro"¹²⁵.

Alguns músicos, todavia, arriscavam-se a ultrapassar o tradicional, ainda em ligações pontuais, geralmente cruzando o romântico com o folclórico. Dentre os compositores latino-americanos que assim procederam, as cartas trocadas por Curt Lange e Camargo Guarnieri indicaram o nome do chileno Domingos Santa Cruz. Era nítida a preferência dos correspondentes por ele: enquanto Curt Lange o considerava como "íntimo amigo mío y me escucha mucho,"¹²⁶ "uno de mis mejores amigos que tengo en toda América"¹²⁷, Camargo Guarnieri, após retornar de sua *tournee* pela América do Sul, declarou: "Que gente boa é aquela do Chile! Fiquei encantado com o Domingos Santa Cruz, aliáz fizemos boa camaradagem"¹²⁸. Tal afinidade de Curt Lange e Camargo Guarnieri com Domingos Santa Cruz pode ser facilmente esclarecida. Esse músico era apontado, pela maioria dos críticos musicais, como o mais talentoso compositor do Chile. Sua obra adota um estilo clássico, contrapontístico, com alusões românticas. Grande parte de suas peças comporta elementos nacionalistas chilenos, sem que, com isso, o compositor recorresse explicitamente a legados folclóricos. Santa

¹²³ Carta para s/ data escrita no ano de 1943.

¹²⁴ Carta de Camargo Guarnieri para Curt Lange, 20 de janeiro de 1944.

¹²⁵ Carta de Curt Lange para Camargo Guarnieri, s.d. Ver também carta de Curt Lange para Camargo Guarnieri, 27 de maio de 1944: "PD. No es conveniente hacer la 1ª audición en Montevideo sin su presencia, siendo preferible que Eunice vaya mejor com Ud. – Además, no hay lugar en este año, a causa de los contratos Busch-Kleiber".

¹²⁶ Cf. carta de Camargo Guarnieri para Curt Lange, 28 de janeiro de 1945. Ver também carta de Camargo Guarnieri para Curt Lange, 3 de março de 1945.

¹²⁷ Carta de Curt Lange para Camargo Guarnieri, 7 de maio de 1945.

¹²⁸ Carta de Camargo Guarnieri para Curt Lange, 9 de novembro de 1945.

Cruz ocupou diversos cargos no Ministério de Relações Exteriores, além da direção do Instituto de Expansão Musical, integrante da Universidade de Santiago¹²⁹, mostrando-se, por conseguinte, o agente ideal de Curt Lange na promoção do Americanismo Musical: "Es hombre de acción y de una gran cultura general y musical. Ud. gustará mucho de él"¹³⁰. Como crítico e musicólogo, publicou artigos nos periódicos *Mayas*, *Aulos* e *Revista de Arte*, tendo também algumas de suas obras incluídas no quarto volume do *Boletín Latino-Americano de Música*¹³¹.

Outro expoente da composição adepto de um entrecruzamento do romântico com o folclórico, na correspondência entre Curt Lange e Camargo Guarnieri, foi Cluzeau Mortet¹³², violista uruguaio que em 1931 ingressou na Rádio do OSSODRE, como executante de viola, tendo muitas de suas obras continuamente apresentadas por essa instituição radiofônica. Curt Lange prestigiou editorialmente Mortet. Sua série de "Prelúdios para Piano" foi publicada no Suplemento do terceiro volume do *Boletín Latino-Americano de Música* e sua "Canção Mar de Luna" saiu pela Editorial Interamericana. Já Guillermo Graetzer, nascido na Áustria e radicado em Buenos Aires desde 1939, foi um terceiro compositor latino-americano que preferiu aproximar o tradicional do moderno, sendo suas "Três Tocatas para Piano" consideradas impactantes ou "fuertes" por Curt Lange e, em decorrência, publicadas pela Editorial Cooperativa Interamericana¹³³.

Uma segunda opção mais radical, porém, poderia ser assumida pelos músicos latino-americanos. Ao invés de aterem-se a um único estilo (fosse ele moderno ou tradicional, folclórico-nacional ou europeizante), ou ainda promover ligações pontuais entre um modelo e outro, eles arriscavam elaborar composições e interpretações caracterizadas pelo ecletismo e pela justaposição. Nesse contexto, Curt Lange impunha-se o delicado encargo de, colocando tais músicos em mútuo contato, através de eventos artísticos e práticas epistolares, favorecer-lhes a descoberta de elementos, pelos quais tais fronteiras estéticas viessem a ser superadas. Em paralelo, ele também empenhava-se em conferir visibilidade à obra de tais compositores.

Alguns músicos brasileiros, mencionados por Curt Lange e Camargo Guarnieri em sua correspondência, obtiveram sucesso, na divulgação do erudito, do nacional e do moderno, com pinceladas mais ou menos expressivas do folclórico. Assim, na edição de 1951 do *Almanach de la Musique*, Claude Chanfray, incluiu o nome do pianista Arnaldo Estrela na lista dos intérpretes que mais se destacaram em Paris nos anos de 1950 e 1951: "s'ils ne furent pas à propement parler des révélations, révèlent des dons dignes d'attention".

¹²⁹ *Buletín Latino-Americano de Música*, Montevideú, 3 de maio de 1948, p. 29.

¹³⁰ Carta de Curt Lange para Camargo Guarnieri, 7 de maio de 1945. Ver também as cartas trocadas no ano de 1945: de Curt Lange para Camargo Guarnieri de 23 de abril, 24 de agosto; e de Camargo Guarnieri para Curt Lange de 3 de maio, 4 e 23 de agosto e 3 de setembro.

¹³¹ Sobre Domingos Santa Cruz, ver: SLONIMSKY, Nicolás. *Op. cit.* p. 217-220.

¹³² Carta de Curt Lange para Camargo Guarnieri, 18 de setembro de 1941.

¹³³ Carta de Curt Lange para Camargo Guarnieri, 24 de março de 1942.

Já entre os músicos latino-americanos, é destacada a obra de Manuel Ponce¹³⁴, inclusive pela crítica internacional¹³⁵. Professor do Conservatório Nacional do México, Ponce aperfeiçoou em Paris seu domínio das técnicas de composição, orquestração e contraponto. Suas incursões no campo da criação musical, com predomínio do folclórico, foram iniciadas ainda nos anos de 1910, tendo o músico produzido, entre outras peças, as "Rapsódias Mexicanas para Piano" e a canção "Estrelita", uma das mais conhecidas melodias mexicanas durante várias décadas. Em meados de 1930, Ponce alterou os padrões de sua composição, cuja temática, sem abandonar os motivos mexicanos, adotou um encadeamento mais livre, como promovido nas diferentes versões de "Chapultepec", elogiada pela crítica francesa: "La principale figure internationale du Mexique fut celle de Manuel M. Ponce, disciple de Paul Dukas, auteur de grandes pages symphoniques comme Chapultepec et Ferial, parmi d'autres"¹³⁶. Dentre suas obras de maior visibilidade, encontram-se ainda a peça "Canto e Dança dos Antigos Mexicanos", bem como as "Danças Mexicanas para Piano" e as "Seis Canções Arcaicas", divulgadas pela Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores de Montevideo, e ainda seus "Dois Estudos para Piano", editados no *Álbum Latin America Art Music for the Piano*, da Schirmer, ambas publicações organizadas por Curt Lange.

De forma concomitante, a mixagem entre tradição, modernidade e cultura popular também foi validada pela crítica musical francesa, conforme depreende-se das páginas do *Le Ménestrel*, que na edição de 5 de outubro de 1934 publicou:

Rio de Janeiro - Trois pianistes brésiliennes, Mlles Clarisse Leite (premier prix du Conservatoire de São Paulo), Mayo Rémy et Macedo Costa ont fait preuve d'une grande virtuosité; elles ont également compris l'interprétation due non seulement aux classiques, mais aussi aux romantiques et aux modernes: Chopin, Liszt, Beethoven, Granados. Quelque compositeurs brésiliens: H. Oswald, Mignone, Barroso Neto et Villa-Lobos figuraient au programme.

O mesmo jornal, em 17 de maio de 1935, endossou o entrecruzamento do contemporâneo aos clássicos:

A Petropolis, notre élégante ville d'été, la chanteuse Gilda de Abreu et son mari, le ténor Vicente Celestino, ont donné un intéressant concert où figuraient plusieurs oeuvres anciennes et modernes: Martini, Schubert, Verdi, Auber, Grieg, Massenet, etc., et les brésiliens Carlos Gomes, E. Guerra, Araújo Vianna. Succès mérité.

¹³⁴ Carta de Curt Lange para Camargo Guarnieri, 27 de julho de 1940.

¹³⁵ "[...] le remarquable compositeur Manuel Ponce. [...] Manuel Ponce musicien de valeur, qui compte à Paris se nombreux amis, parmi les plus illustres représentants de notre art." Crítica do recital de Ponce em Paris por Dany Brunschwig. *Le Monde Musicale*, fev. 1934, p.61.

¹³⁶ *La Revue Musicale*, Paris, 24 de fev. 1958. p. 103.

É elucidativo, na ratificação internacional da música brasileira e dos demais países da América de Sul, o lançamento, em 1952, de um número especial de *La Revue Musicale* contendo um *Tableau chronologique*¹³⁷ das principais obras musicais produzidas na primeira metade do século XX.

**TABLEAU CHRONOLOGIQUE
DES
PRINCIPALES ŒUVRES
MUSICALES
DE 1900 A 1950**

*établi par genre et par année
par
HENRI-LOUIS DE LA GRANGE*

LA REVUE MUSICALE, JUN. 1952

104

Na esfera do campo musical brasileiro, esse quadro, além de homenagear o compositor brasileiro Francisco Braga, falecido em 1945, também menciona:

Fernandez, Oscar Lorenzo (1897) - concerto p/violino-1942; Amaya, Ballet -1938; concerto p/ piano -1936; Reisado do pastoreiro-1929; Imbapára p/ orq. 1928; Visões infantis-suite p/ orq. -1926; Sacy Pererê -

¹³⁷ *Tableau chronologique des principales oeuvres musicales de 1900 a 1950*. Suplemento de *La Revue Musicale*, Paris, N. 216, 1952.

1926; Crepúsculo Sertanejo p/ orq. 1925; Suíte brasileira. Suíte sinfônica sobre três temas populares 1924; Nero poema sinfônico -1923.

Gallet, Luciano (1893) - Dança brasileira p/ orq. 1927; Suíte bucólica p/ orq. 1919.

Guarnieri, Camargo (1907) - Sinfonia 1946; Abertura Concertante - 1943, Concerto p/violino-1942; Dança Brasileira p/ orq. -1941; Concerto p/ piano-1936.

Mignone, Francisco (1897) - Urutau-1946; Festival d'Eglise p/ orq. E var sobre um tema brasileiro p/ orq. e Mindinho p/ orq. -1941; l'Epouvantail ballet -1941; lê rêve de l'enfant gâté p/ orq.-1937; Batu-coje p/ orq.; Abertura das máscaras perdidas - 1936; Fantasia brasileira N 2-1934; Maracatu p/ ballet 1934; suíte brasileira p/ orq. -1933; fantasia brasileira 1-1931; Curuçá p/ orq. 1930; Momus p/ orq. 1929; l'Innocente opera-1928; Contractador dos diamantes - ópera-1924; festa dionisíaca p/ orq.

Oswald, Henrique (1852-1931) - sinfonia 1928; La croce d'oro, Le fate, Il neo - 1906.

Santoró, Cláudio (1919) - Música de Câmara-1946.

Villa-Lobos, Heitor - Magdalena - ópera (1948); Fantasia para vcl-1946; concerto piano 1946; Madonna p/ orq.1945; Quarteto VII 1944; Choros XII - 1944; Choros XI-1942; Bachianas Brás. IV - 1941; Fantasia de motivos mixtos - 1941; Ciclo brasileiro p/ piano-1936; O descobrimento do Brasil p/ orq. 1936; Vidapura oratório-1934; bachiana brasileira. 3 -1934; Momo precoce -1929; Danças africanas - 1928; Choros X -1926 e Rudepoema e 3 poemas indígenas - 1926; choros VIII e Choros XIX - 1925; Suíte indígena brasileira, concerto p/ viol 1920; Sinfonia n 3 'La Guerre" -1919; Amazonas e Uirapuru - 1917; Sinfonia n 1 "O Improviso" e concerto p/ cello - 1916; Martyre des insectes p/ viol e piano - 1916; Izaht ópera -1912.

Nepomuceno, Alberto - Abul ópera -1912; o garatuja drama lírico - 1903.¹³⁸

Uma primeira constatação, que logo salta aos olhos dos leitores, é a conjugação de duas gerações de compositores na lista francesa, uma nascida no final do século XIX e a seguinte já contemporânea à eclosão do moderno nas artes brasileiras, na década de 1920. Mas, aprofundando-se um pouco a trajetória musical dos sujeitos citados pela *Revista*, e nas obras selecionadas, verifica-se que a maioria delas, em maior ou menor grau, destaca-se pela tradução de manifestações culturais vinculadas às tradições populares em linguagem musical moderna. E, entre os nomes assim elencados, a pessoa e a produção musical de Camargo Guarnieri podem ser consideradas emblemáticas de tal fusão cultural.

Assim, de maneira distinta de outros compositores, como Villa-Lobos e Lorenzo Fernandez, Camargo Guarnieri não utilizou diretamente te-

¹³⁸ *Tableau chronologique des principales oeuvres musicales de 1900 a 1950. Suplemento de La Revue Musicale, Paris, N. 216, 1952.*

mas folclóricos, mas buscou articulá-los com uma releitura "moderna", chegando a sentir-se, algumas vezes, até aborrecido quando rotulavam, dessa maneira, suas composições:

As críticas de hoje são ótimas, num sentido que todos acham que a minha música é folclore! Não sei onde foram buscar isso! Se os próprios brasileiros ignoram quase por completo o nosso folclore, imagine estas críticas! Acontece que como ouviram algo de novo, com sabor local pensaram ter descoberto música, taxando-a de folclore. Enfim não tem importância¹³⁹.

Justamente por sua leitura singularizada do "folclórico", talvez Camargo Guarnieri nunca tenha conseguido obter, no Brasil e no exterior, a mesma repercussão que Villa-Lobos. Nesse sentido, além de ter residido em Paris em um contexto de guerra mundial, que exauria os recursos e mesmo as atenções da elite cultural francesa, então ameaçada com a perda de sua autonomia política e hegemonia cultural, a obra de Camargo Guarnieri não se vinculou, de forma tão direta quanto a de seu antecessor, a um estereótipo do nacional brasileiro como "exótico", "selvagem" e "primitivo", que repercutiu favoravelmente na Europa, desde as primeiras apresentações das óperas de Carlos Gomes¹⁴⁰.

Além disso, Camargo Guarnieri, que utilizava o modalismo¹⁴¹ nas ocasiões em que desejava transpor à partitura melodias inspiradas na oralidade popular (como a de algumas cantigas nordestinas), não deixava de lançar mão, vez por outra, de dissonâncias e do cromatismo, elementos da criação estética contemporânea, embora viesse a criticá-la na versão dodecafônica postulada por Koellreutter.

Algumas obras de Camargo Guarnieri, como o conjunto dos cinquenta "Ponteios para Piano", escritos entre 1931 e 1959, constituem-se em expressões emblemáticas dessa criativa interpolação observada no interior do campo musical brasileiro e latino-americano, o que conferiu aspectos peculiares ao nacional-modernismo. Compostos ao longo de trinta anos, foram publicados em cinco volumes, cada um dos quais comportando dez peças¹⁴². O termo "ponteio", desdobrado do verbo "pontear", surgiu como derivativo do vocábulo "prelúdio", portando essas palavras o mesmo significado¹⁴³. Em sentido genérico, o prelúdio é um gênero instrumental

¹³⁹ Carta de Camargo Guarnieri para Curt Lange, 21 de setembro de 1945.

¹⁴⁰ FLÉCHET, Anais. *Op. cit.* p. 59-60: "Villa-Lobos est présenté comme un compositeur brésilien; deux termes accolés voire inversés, comme dans l'interview réalisée par Jules Cassadesus pour le compte du *Guide du concert et du théâtre lyrique*, où nous pouvons lire: "Villa-Lobos, Brésilien, compositeur de musique". La primauté revient au Brésil dont Villa-Lobos est avant tout un éminent représentant. L'oeuvre de Villa-Lobos est "émanation du Brésil", de sa nature et de son peuple métis. Elle évoque "le bruissement des forêts sauvages, le rythme des danses indiennes, la poésie captivante et étrange de leurs mélodies", se fait écho "des enchantements des forêts vierges, des grandes plaines, d'une nature exubérante, prodigue en fruits, en fleurs et en oiseaux éclatants", traduit "l'âme populaire dans son essence la plus intime". La référence à une nature exotique, faite de forêts vierges, de grands fleuves et de soleil, rythme les articles consacrés à Villa-Lobos. La nature associée aux oeuvres du Brésilien se caractérise par l'immensité, la richesse et la violence..."

¹⁴¹ O termo aplica-se à música que utiliza escalas baseadas nos modos eclesiásticos da Idade Média e do Renascimento. A partir do período romântico, as escalas modais foram adotadas em diversas obras que se baseiam em elementos folclóricos. *Dicionário Grove de Música*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.p.612.

¹⁴² Os "Ponteios" integrantes do primeiro volume foram compostos entre 1931-1935; os do segundo volume entre 1947-1949; os do terceiro volume entre 1954-1955; os do quarto volume entre 1956-1957 e os do quinto volume entre 1958-1959.

¹⁴³ VERHAALLEN, Marion. *Op. cit.* p. 128-129.

destinado a preceder uma obra maior ou um grupo de peças. A composição dos prelúdios desenvolveu-se a partir da prática de improvisações pelos instrumentistas, realizadas no intuito de testarem a afinação, o toque e o timbre de seus instrumentos. Os mais antigos prelúdios conhecidos datam do século XV, mas sua afirmação no cenário da música erudita ocorreu durante o século XIX, quando também passaram a ser considerados como peça característica para piano.

Dois "Ponteios" podem ilustrar, de maneira particular, a concepção de nacionalismo musical defendida por Camargo Guarnieri. Um deles, de N. 13, dedicado à pianista Lídia Simões, possui uma melodia bastante próxima a das modinhas brasileiras, sendo repleto de lirismo e nostalgia, aspecto inclusive já indicado pelo caráter¹⁴⁴ que lhe foi conferido, "saudoso". Numa leitura da estrutura composicional, essa peça apresenta-se com uma melodia com acompanhamento, em compasso 4/4 e tonalidade livre, usando o cromatismo principalmente nos baixos¹⁴⁵. A forma também mostra-se livre em uma única seção¹⁴⁶, com uma finalização em coda, na qual o compositor reutiliza a mesma melodia inicial¹⁴⁷; o registro mais empregado é o médio, sem maiores explorações dos extremos graves e agudos. Quanto ao ritmo, Camargo Guarnieri utiliza a síncope¹⁴⁸, mas de maneira diluída dentro da obra, o que a torna distinta de outras composições mais claramente sincopadas, como os sambas. A peça, por fim, apresenta certa igualdade rítmica e pulso regular, não adotando, pois, a ideia de contraste/oposição.

Já o "Ponteio N. 49", dedicado ao compositor russo Scriabin, de caráter "torturado", adota mais explicitamente a síncope, embora esteja também transpassado por certa nostalgia, ainda que de forma mais angustiada. A melodia é constantemente alternada entre as duas mãos, num compasso 2/2 e tonalidade no modo menor, porém utilizada com bastante liberdade e diversas alterações. Seu registro, por sua vez, é bastante diversificado, utilizando grande extensão do teclado (grave, médio e agudo) e dinâmica de "pp" (pianíssimo) a "fff" (fortíssimo)¹⁴⁹, provocando comoção dramática.

Os "Ponteios" destacam-se no conjunto da produção de Camargo Guarnieri pela presença de expressões melódicas diretamente identificadas pela cultura da época com a identidade brasileira, numa formatação erudita, o que evidenciaria, como escreve Ayres de Andrade, "[...] o seu brasileirismo [no qual] refletem, não somente as várias técnicas da es-

¹⁴⁴ Por "caráter" compreende-se o estilo de interpretação sugerido pelo compositor. Camargo Guarnieri substituiu as indicações de caráter e andamento, "alegro", "presto", "vivace" etc. por termos em português como "saudoso", "torturado", etc.

¹⁴⁵ No cromatismo, são empregados intervalos de semitons (como, por exemplo, dó, dó sustenido, etc.).

¹⁴⁶ Em geral, as composições eruditas do Ocidente baseiam-se num tema basilar ou central ("A"), o qual pode ser alternado com outros temas ("B", "C" etc.). Como exemplo, pode-se citar a forma "rondó", estruturada em seções "A"-B", "A"-C" etc.

¹⁴⁷ Por "coda" entende-se uma seção musical que indica, ao ouvinte, a conclusão da peça ou de uma de suas partes.

¹⁴⁸ A síncope é frequentemente utilizada na música brasileira como um recurso rítmico de prolongamento do tempo fraco para o tempo forte, mediante a interpolação de marcações diferenciadas entre os dois.

¹⁴⁹ Por dinâmica entende-se as graduações de intensidade do som, a exemplo de "p" (ou seja, piano, indicando uma intensidade suave) ou "f" (isto é, forte), "crescendo", "diminuindo" etc.

crita do compositor durante esses anos, mas também 'a alma musical do povo'¹⁵⁰. Sobre os "Ponteios", o próprio Camargo Guarnieri comentou: "Na verdade, são prelúdios que têm caráter clara e definitivamente brasileiro. Achei melhor usar uma palavra diferente de 'prelúdio' para expressar esse caráter brasileiro"¹⁵¹. Assim, é possível reconhecer, numa escuta dos "Ponteios", sons inspirados nas modinhas, toadas e cantigas de roda infantis, nas rodas das violas caipiras e danças de origem africana. Segundo Curt Lange, há ainda um importante elemento comum, de cunho estético-cultural, ao conjunto dos "Ponteios" criados por Camargo Guarnieri: o "rubato" interno¹⁵², isto é, a alteração de andamento de maneira ampliada ou prolongada. Os "Ponteios", portanto, traduzem a "bri-colagem melódica", ratificada por Olavo Bilac em Música Brasileira:

[...] atrás da cadência voluptuosa, está a tristeza/dos desertos, da mata, do oceano/ bárbara po-caré, banzo africano, /e os soluços da trova portuguesa, em acordes que são desejos e orfandades/ de selvagens, cativos e marujos. É uma música feita de nostalgias e paixões, é lasciva dor, beijo de três saudades, /flor amorosa de três raças tristes¹⁵³.

Ademais, a interpretação estética dos "Ponteios" de Camargo Guarnieri numa tese de História aponta para as mudanças teóricas que esta disciplina vem adotando nos últimos decênios. Em tal conjuntura, a arte, e mais especialmente as produções musicais, passaram a ser tidas como uma fonte de "[...] grande potencial para revelação do cotidiano, das sensibilidades e das paixões"¹⁵⁴, com a análise da forma estética constituindo-se em um valioso recurso para a interpretação das subjetividades e dos imaginários sociais¹⁵⁵.

¹⁵⁰ VERHAALLEN, Marion. *Camargo Guarnieri: expressões de uma vida*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Imprensa Oficial, 2001. p. 128.

¹⁵¹ *Ibid.* p. 128.

¹⁵² *Ibid.* p. 128.

¹⁵³ SCLIAR, Moacyr. *Saturno nos trópicos: a melancolia europeia chega ao Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 213.

¹⁵⁴ MATOS, Maria Izilda S. História e oralidade: a música nos territórios de Adoniran Barbosa. *Projeto História*, São Paulo, Educ, n. 22, jun. 2001. p. 260.

¹⁵⁵ NEVES, Frederico de Castro. Para futuros historiadores: teoria e história na música de Chico Buarque de Holanda. In: VASCONCELOS, José Gerardo e MAGALHÃES JR., Antonio Germano (org.). *Linguagens da História*. Fortaleza: Imprece, 2003.

PARTE II

SOCIABILIDADES

Curt Lange e Camargo Guarnieri deixaram transparecer, em sua correspondência, a consciência de que a almejada validação do americanismo e do nacionalismo musicais exigia não apenas certa coerência interna dos sentidos constitutivos de tais projetos (como a imbricação do nacional, do folclórico e do moderno), mas também a instauração de uma ampla rede de sociabilidades entre os agentes musicais no Brasil e no exterior. Seu estabelecimento mostrou um valioso auxílio diante do enfrentamento de uma concorrência bastante acirrada, situação com que, continuamente, deparavam-se os músicos, no desempenho de seu ofício, como ilustra a carta enviada pelo compositor paulista ao musicólogo uruguaio:

A Eunice de Conte, provavelmente, chegará até aí, este ano. Ela vai dar alguns recitais, em Porto Alegre. Aconselhei que chegasse até Montevideú. Você poderia me fornecer algumas informações, por exemplo: a quem ela deveria se dirigir para conseguir um apoio; qual seria a maneira mais viável para realizar essa viagem; se há a possibilidade de um intercâmbio. Ela poderia executar o meu concerto para violino e orquestra ou outros concertos. Agora é eu quem digo a você: veja se consegue um meio para resolver esse problema, contando com o seu verdadeiro prestígio aí!¹

¹ Carta da Camargo Guarnieri para Curt Lange, 20 de janeiro de 1944.

O recurso a essas práticas de negociação era recorrente nos mais diversos âmbitos da vida cultural dos países latino-americanos, dentre os quais o Brasil, em parte devido ainda à fragmentária e heterogênea atuação do Estado². Afinal, a identidade de um artista ou de um intelectual era também respaldada pelo reconhecimento por ele obtido entre seus "pares": circulando entre os mesmos ambientes culturais. Tais sujeitos, em suas afinidades e discordâncias, configuravam tanto uma rede de sociabilidades como um mapa das forças ideológicas e políticas imbricadas nessas espacialidades. Não era, portanto, apenas o talento de um letrado que definia a dimensão de sua participação no mercado cultural e, sim, o tipo e o grau de sua inserção na sociedade dos homens de letras³. A correspondência trocada por Curt Lange e Camargo Guarnieri, ao entrecruzar centenas de agentes culturais (dentre compositores, intérpretes, musicólogos, diretores de instituições, intelectuais, críticos musicais e políticos) descrevia, de forma concomitante, as relações por eles estabelecidas, que iam desde a troca de indicações e favores a críticas amargas.

Mas Curt Lange e Camargo Guarnieri, ao recorrerem a tal interlocução, portavam, além disso, um intento particular: tentar reverter a situação de relativo desprestígio por eles amargada no decorrer de suas carreiras. Assim, Camargo Guarnieri, logo após o seu retorno da Europa, no ano de 1939, lamentou sofrer certo "ostracismo musical", resultante da intensa concorrência em seu *métier*: "Desde que cheguei da Europa tenho lutado contra uma onda danada. Os meus colegas em vez de me homenagearem pelos resultados obtidos com a minha viagem, fazem-me uma guerra tremenda. Mesmo assim consegui dirigir, até hoje, cinco concertos sinfônicos. Espero vencer, mas é preciso muita paciência!"⁴ Curt Lange também padeceu com o que considerava um grave descaso das autoridades da República uruguaia ao seu trabalho: "Tampouco sei nada sobre o futuro do Instituto Interamericano de Musicologia, com sede em Montevideo. Vão 13 anos que estou mantendo o Instituto do meu bolso, havendo uma obrigação do nosso Governo"⁵.

Dessa maneira, os dois missivistas elaboraram uma série de estratégias⁶, indicadas em sua correspondência, para tornar seus projetos musicais – e mesmo a si próprios – mais prestigiosos. Elucidar tais práticas e dimensionar os resultados por elas alcançados é o objetivo da segunda parte deste estudo.

² SCHWARTZMAN, Simon, BOMENY, Helena Maria Bousquet, COSTA, Vanda Maria Ribeiro. *Tempos de Capanema*. São Paulo/Rio de Janeiro: Paz e Terra/Fundação Getúlio Vargas, 2000.

³ CHARTIER, Roger. O homem de letras. In: VOVELLE, Michel (Org). *O homem do Iluminismo*. Lisboa: Presença, 1997. p. 117-153.

⁴ Carta de Camargo Guarnieri para Curt Lange, 24 de junho de 1940.

⁵ Carta de Curt Lange a Camargo Guarnieri, de 24 de agosto de 1953.

⁶ CERTEAU, Michel. *A Invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1994. p. 46.

CAPÍTULO 3

NEGOCIANDO ALIANÇAS

Para tornar os músicos, que demonstraram afinidade com os projetos do americanismo e do nacionalismo musicais, mais conhecidos, as cartas de Curt Lange e Camargo Guarnieri não poderiam prescindir do estabelecimento de relações pessoais, como observado, por exemplo, na ocasião em que Curt Lange se dispôs a ajudar, através de seus contatos no exterior, as alunas de José Klíass¹: "Pode dizer à Anna Stella que conte comigo em Paris, onde tenho boas relações"². Tais ligações vieram, paulatinamente, a constituir uma rede de abrangência internacional que, além de intermediar as negociações em favor da apresentação dos músicos, em seus países, também apoiava a gravação de peças, por parte de compositores e intérpretes vinculados ao grupo.

Entretanto, a prática de negociação epistolar, travada por Curt Lange e Camargo Guarnieri, apresentava modalidades muito variadas. Grande parte delas voltava-se para o estabelecimento de alianças. Todavia, essas tentativas nem sempre eram bem-sucedidas e, por vezes, sequer cogitadas. Assim, vários contatos iniciados por Curt Lange e Camargo Guarnieri, em um tom de amistosa camaradagem, desdobraram-se em diálogos tensionais e mesmo conflituosos. Relato paradigmático dessas tensões, que se contrapunham à promoção de acordos, ainda mais realçada pela repre-

¹ José Klíass (1895-1970) era um importante professor de piano e educador, tendo formado pianistas do quilate de Lara Bernette e Ana Stella Schic. Cf. LAGO, Sílvia. *Arte do piano: compositores, obras e grandes intérpretes da música erudita, da arte popular brasileira e do jazz*. São Paulo: Algor Editora, 2007. p. 652-653.

² Carta de Curt Lange a José Klíass, 5 de dezembro de 1946. Diante do triunfo de alguns alunos de Klíass tanto no Brasil quanto no exterior, nessa mesma carta, Curt Lange ainda parabenizava o pianista "pelos êxitos da sua excepcional qualidade de pedagogo e homem", admiração partilhada por Camargo Guarnieri, que dedicou-lhe o "Ponteio N. 14".

sentatividade sociocultural dos agentes envolvidos, encontra-se na carta escrita por Curt Lange, em que esse musicólogo revela suas apreciações, acerca de Villa-Lobos:

[...] o volume VI do Boletín Latino-Americano de Música, que ficou com as partes VI.2 e VI.3 na Imprensa Nacional pronto para se tirar das máquinas, com dinheiro e mais dinheiro, havendo uma parte dedicada a São Paulo extremamente interessante. O Villa me tomou tanto ódio pelo fato de eu não ter feito entrega da minha consciência a ele, e de ter escrito mentiras e mais mentiras e invenções sobre a sua personalidade, que não permite nada que significasse o meu regresso ao Brasil, divulgando toda classe e espécies de mentiras sobre mim nos seus circuitos oficiais, que são o Itamaraty e o Ministério da Educação³.

Mas é importante observar que as posições dos agentes culturais, citados nas missivas, alteravam-se significativamente – em situações distintas, um mesmo sujeito poderia aparecer como aliado, ou potencial concorrente dos projetos do americanismo e do nacionalismo musicais. Embora tal oscilação estivesse parcialmente vinculada a um fator cultural-ideológico (a defesa da música “nacional”, em sua associação ao “moderno” e ao “folclórico”)⁴, postula-se que essa mesma fluidez encontra-se associada ao crescente profissionalismo do campo musical latino-americano. Quanto maior fosse a maestria de um músico, bem como sua capacidade de inserir-se no mercado musical em formação, mais importante seria sua adesão ao projeto capitaneado por Curt Lange e Camargo Guarnieri.

A menção a inúmeros músicos, na correspondência, evidencia, também, a importância do papel dos sujeitos na promoção de ações pontuais e cotidianas, as quais não deixavam de repercutir, em médio prazo, no fortalecimento de um projeto musical. Ademais, como tais agentes atuavam em conformidade com o domínio técnico-musical por eles exercido, a leitura do epistolário possibilita ao historiador a reconstituição da abrangência e complexidade do campo musical brasileiro e latino-americano entre as décadas de 1930-1950, que envolvia compositores, regentes e intérpretes, mas também musicólogos e educadores musicais, além do público ouvinte.

Observe-se, ainda, que a correspondência de Curt Lange e Camargo Guarnieri apresentava um elemento específico, que torna sua leitura altamente instigante: esses dois músicos, portadores de personalidades fortes e opiniões bem definidas, muitas vezes não mediram palavras para expressar suas expectativas, alegrias e frustrações.

Nesse sentido, mostra-se emblemático, por exemplo, o rol de instruções enviadas por Curt Lange a Camargo Guarnieri, no ano de 1945, por

³ Carta de Curt Lange para Camargo Guarnieri, 24 de agosto de 1953.

⁴ Conforme abordado nesta obra nos dois capítulos antecedentes.

ocasião da *tournée* desse compositor por alguns países da América do Sul:

Es posible que encuentre en Montevideo algún cachorro que le hable mal de mí porque alguna vez le hice un bien, o porque tuve que decir alguna verdad, o porque pretendí alguna cosa que no pude hacer. Esto es próprio de todo medio donde se trabaja y se lucha. És el caso de Ud en São Paulo. Por conseguinte, no se preocupe por eso. Mis vinculaciones en Montevideo, que hoy en día es un ambiente musical empobrecida por la invidia y las aspiraciones desmedidas, se encuentran en los círculos intelectuales⁵.

O deslanchar do americanismo e do nacionalismo musicais trouxe uma visibilidade - e, portanto, uma identidade - a muitos agentes do campo musical da América Latina, *status*, aliás, que não conseguiu ser mantido pelos projetos culturais, implementados a partir da segunda metade do século XX. Com isso, na contemporaneidade, muitos dos nomes citados por Curt Lange e Camargo Guarnieri, em suas cartas, limitam-se a lembranças testemunhais ou a pequenas remissões em obras temáticas de referência. Reler a correspondência trocada por ambos implica, então, reconstituir o dinamismo da cultura de uma época, traçado no interior do campo musical.

OS COMPOSITORES

Quando um músico disputava com os missivistas uma apresentação, uma gravação, a ocupação de um mesmo lugar institucional etc., a relação entre eles tendia a degradar-se, mas, se esse artista se dedicasse à composição, a possibilidade de um embate era ainda maior. Afinal, a composição era tida como apanágio de poucos, por exigir, além de um amplo conhecimento da arte musical, um talento estético singular. Tal perspectiva elitizante viu-se ainda mais reforçada na virada do século XX, com a parcial refutação do sistema tonal, que havia servido de base para a criação musical dos períodos clássicos e românticos, ou, ainda, da polifonia da renascença. Por conter uma sonoridade mais facilmente reconhecível pelos ouvintes o tonalismo sustentava, até então, o ofício da composição musical. Mas as exigências de tal prática viram-se alteradas com o retorno do modalismo, recorrente no medievo, e a inclusão do atonalismo, produção do *fin-de-siècle* oitocentista, sobretudo com as obras de Schoenberg, Debussy e Stravinsky. A partir daí, cada compositor tornou-se responsável pela exploração dos códigos musicais disponíveis, bem como por apresentar as novas possibilidades sonoras para o público ou-

⁵ Carta de Curt Lange a Camargo Guarnieri, 12 de novembro de 1945.

vinte que, entretanto, fora formado sob outros parâmetros de composição e não raramente resistia às inovações. Tais desafios eram ainda acrescidos pelo desenvolvimento da indústria fonográfica, que colocou no mercado cultural produções musicais de distintas épocas e estilos, apelando ao gosto individual e acirrando a concorrência. Além disso, ao lado da música dita "erudita", as composições, voltadas para o consumo de entretenimento, tornaram-se cada vez mais comuns com o estabelecimento de barreiras cada vez maiores entre os dois estilos⁶.

Por tudo isso, muito frequentemente, entre os compositores, eclodiam vaidades feridas, suscetibilidades contrariadas. Tais dilemas, por exemplo, levaram Curt Lange a manter ligações de amor e ódio com o defensor da estética dodecafonista, o compositor Hans Joachin Koellreutter. Afinal, Curt Lange trabalhara em conjunto com Koellreutter, em prol da publicação de alguns números da revista *Música Viva*, incorporada à Editorial Interamericana de Compositores⁷. Porém, diante de alguns desentendimentos entre ambos, de ordem administrativa, Koellreutter foi rotulado por Curt Lange de "moderno Judas":

Ya habrá sabido Ud. una serie de detalles sobre el desenlace fatal con esse moderno Judas. Estaba cobrando comisión a espaldas mías, y en convivencia con Cenni. Este, para deshacerse de él, me lo dijo, haciéndose él mismo el inocente, pero el móvil fué el de eliminar a Koellreutter para poder hacer mejores porquerías, a solas. Ahora mismo tengo con esa gente graves preocupaciones, y sólo me salva en todo eso la presencia de nuestro Cónsul que es un encanto de persona y la lealdad en persona"⁸.

Tal conflito, a princípio, nem sequer era cogitado, com Curt Lange rasgando altos elogios ao compositor alemão: "De Koellreutter estoy cada vez más satisfecho como colaborador y amigo. Que sería de la Editorial sin él?"⁹ Entretanto, frente às tentativas de autonomização de Koellreutter, as desconfianças de Curt Lange logo se apresentaram: "Me extraña que Koellreutter no lo haya buscado. Le he hablado varias veces antes de irme, hasta último momento, para que nunca lo deje a Ud"¹⁰.

Suspeitas e até recriminações similares atingiam, vez por outra, no texto epistolar, outros compositores afamados, como Villa-Lobos. Afinal, segundo os missivistas, esse músico recebia um tratamento privilegiado:

⁶ IAZZETA, Fernando. O que é a música (hoje). <http://www.eca.usp.br/prof/iazzeta/papers/forum2001.pdf>. Acesso em 30 dez. 2008.

⁷ Essa Editora é abordada no capítulo IV deste livro.

⁸ Carta de Curt Lange para Camargo Guarnieri, 12 de outubro de 1943.

⁹ Carta de Curt Lange para Camargo Guarnieri, 18 de setembro de 1942.

¹⁰ Carta de Curt Lange para Camargo Guarnieri, 24 de março de 1942. Grifo de Curt Lange.

A Editorial Cooperativa vae bien. Está já em 64 obras publicadas, algunas delas de grande extensão. Sobre el Boletín VI não falo, porque isso é assunto ruin. Ainda não recebi, depois da distribuição no Brasil, mais do que dois (2) exemplares. Já no mês de junho o Villa tinha recebido quase 700 exemplares da Imprensa Nacional. O assunto, naturalmente, está causando penosa impressão no nosso governo e em outros países. Além disso, o volume II, que eu deixei pronto, com mais da metade do III, com material precioso, parece, segundo me escrevem os chefes da Imprensa Nacional que trabalharam comigo, que está perdendo-se o valioso material de chumbo e gravuras¹¹.

Curt Lange percebia com grande animosidade a postura de Villa-Lobos no interior do campo musical:

A partir del 9 de noviembre me iré al norte argentino para hacer unos estudios. Gustosamente iría también al Brasil en el año que viene, pero no sé aún cómo y en qué forma preparar mi viaje. De Villa-Lobos nada puede esperarse, pues piensa sólo en sí mismo. Yo ya sabía esto y por la misma razón no le pediré nunca nada. Me satisface asimismo que haya venido, porque por encima de todo, está su recia personalidad¹².

Mesmo assim, Curt Lange não descartava contatos com esse compositor brasileiro, chegando a convidá-lo a apresentar-se no Uruguai, ainda mais que Villa-Lobos não deixava de incluir, em seus concertos e recitais, obras de Camargo Guarnieri ou de outros músicos vinculados ao projetos do americanismo e do nacionalismo musicais: "Ya sabrá Ud. que he logrado traer a ésta a Villa-Lobos con sus 7 de sus pedagogos e intérpretes. Me há dado mucho trabajo organizar todo y lograr vencer a los rehacios y a los mal intencionados"¹³. Assim, em outro episódio, Curt Lange comentou sobre a inclusão de tais obras no repertório das apresentações de Villa-Lobos: "Hay que tomar las decisiones de él como son. Lo esencial está en hacerle ver el reverso, cosa que no hacen los que están aquí y dependen de él. Estoy muy contento al saber que incluye el hermoso "Tostão de chuva"¹⁴.

Um comentário depreciativo, similar aos referentes a Villa-Lobos, foi também expresso, por Curt Lange, com relação ao compositor uruguaio Guido Santórsola¹⁵, que, por mais de duas décadas, cultivou um estilo baseado nas tradições folclóricas brasileira e uruguaia. Todavia, em obras posteriores, ele adotou o atonalismo e as técnicas seriais¹⁶. Uma vez no

¹¹ Carta de Curt Lange para Camargo Guarnieri, 14 de novembro de 1947.

¹² Carta de Curt Lange para Camargo Guarnieri, 16 de outubro de 1940.

¹³ Carta de Curt Lange para Camargo Guarnieri, 16 de outubro de 1940.

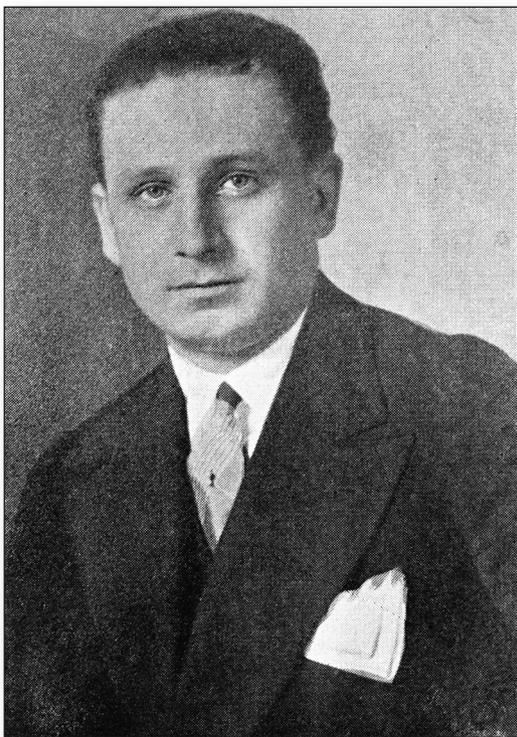
¹⁴ Carta de Curt Lange para Camargo Guarnieri, 10 de maio de 1944.

¹⁵ Cartas de Curt Lange para Camargo Guarnieri, março de 1941 e 12 de setembro de 1945; carta de Curt Lange para Paulo Antonio Montz, 1º de novembro de 1943.

¹⁶ BÉHAGUE, Gerard. *La música en América Latina*. Caracas: Monte Avila Editores, 1983. p. 394.

Brasil, Santórsola¹⁷ apresentou-se pela primeira vez em público, ao lado de Souza Lima, e mantendo, a partir daí, intensa atuação no campo musical entre os anos de 1925 e 1931. Realizou com Hugo Balzo uma série de concertos no Uruguai e na Argentina, com um repertório de obras clássicas e modernas, tendo, em paralelo, fundado a orquestra da Asociación Cultural Uruguaya e o Cuarteto Kleiber de Montevideo¹⁸. Curt Lange, embora respeitasse seu desempenho profissional, mantinha, quanto a ele, sérias reservas pessoais, pois o considerava um entrave a seu projeto de interligação musical nas Américas, face aos interesses particulares do regente:

[...] Nuestros músicos no andan por allí. Apenas les dá del atril hasta al café, para allí intrigar. Santórsola es uno de ellos. Mucho cuidado. Es un pavao, de ambiciones incontraladas. Conspiró en Belo Horizonte contra las autoridades para ver si podía hacerse de la dirección de orquesta, tirando a Bosmans, de la dirección del Conservatório, eliminando a Lambert, y su mujer de la cátedra superior de piano, eliminando o subjugando los profesores¹⁹.



GUIDO SANTÓRSOLA
Acervo Curt Lange. Série 8.1.52.01.2.1.

¹⁷ Santórsola nasceu em Canosa de Puglia, região da Itália, emigrando aos cinco anos para São Paulo. Iniciou seus estudos musicais no Conservatório Dramático Musical de São Paulo. Integrou o Quarteto Paulista; foi professor de violino e viola no Conservatório Dramático Musical de São Paulo; fundou o Instituto Musical Brasileiro, onde dirigiu o Curso de Música de Câmara; integrou como primeira viola as orquestras Sinfônicas de São Paulo e do Teatro Municipal do Rio de Janeiro; atuou como solista sob a direção de Villa-Lobos, Kleiber, Baldi, Busch, dentre outras atividades, cf. SLONIMSKY, Nicolás. *La musica de América Latina*. Buenos Aires: F. y M. Mercatali, 1947. p. 329; *Enciclopédia da Música Brasileira: popular, erudita e folclórica*. 2. ed. São Paulo: Art Editora/Publifolha, 1998. p. 713.

¹⁸ Deve-se ainda mencionar o papel desempenhado pela esposa de Santórsola, Sarah Bourdillon, que acompanhava o marido em suas *tourées* musicais, como comenta Curt Lange em carta de 1º de novembro de 1943 a Paulo Antonio Montz: "Sra. Sarah Bourdillon de Santórsola, pianista, pedagoga del piano, que acompañará a Santórsola al piano".

¹⁹ Carta de Curt Lange para Camargo Guarnieri, 12 de setembro de 1945.

OS REGENTES

Grande parte dos maestros indicados por Curt Lange e Camargo Guarnieri, em sua correspondência, não era brasileira. Assim, por diversas vezes os dois missivistas demonstravam um olhar depreciativo quanto à qualidade dos regentes e, conseqüentemente, das orquestras deste país, como escreve Curt Lange para Camargo Guarnieri em 30 de abril de 1940:

Cómo resuelven el problema, entonces, de la orquesta? En realidad, a mi juicio, el Brasil no há tenido nunca una orquesta verdaderamente buena, en los últimos tiempos, por lo menos. Las grabaciones que hicieron para la feria de New York, y lo mismo otra para un músico popular de esa, cuyo nombre no recuerdo en esse momento (una suite sobre un cuento infantil), denotan orquestras malas y un espíritu de selección no muy feliz. Creo que el amigo me comprenderá. Lástima que esta opinión no se puede exteriorizar.

Camargo Guarnieri partilhava da opinião do amigo, promovendo, inclusive, críticas ainda mais ácidas sobre a prática de regência no Brasil, conforme expresso em missiva para Curt Lange, datada de 24 de junho de 1940:

A vida musical aqui está completamente "acéfala". Depois da saída do insubstituível Mário de Andrade, tudo ficou diferente. Agora anda por aqui uma doença muito perigosa chamada: regencio-mania. Todos os músicos de São Paulo estão atacados desse mal. O pior é que até agora não descobriram um remédio eficiente... [...] Você me pergunta se as orquestras daqui são boas. São as mesmas dos tempos passados... em quanto os músicos componentes existirem! Não acredito em concerto, nesse organismo que nasceu errado. [...] Mas, daí, o problema ficaria insolúvel quando fossem escolher o regente! O número destes seria maior que a orquestra!... [...] É uma pena, meu caro Curt Lange! No Rio, ao que parece, a epidemia ainda não chegou.

As críticas proferidas pelos missivistas precisam ser interpretadas, todavia, numa conjuntura de mudança histórica da prática da regência, a exigir, uma atualização constante dos músicos que se dedicavam a esse ofício. Assim, enquanto a regência dos períodos anteriores caracterizava-se por uma marcação uniforme da pulsação em conformidade à partitura, a partir de Wagner, a condução de uma orquestra implicava escolhas mais personalizadas, cabendo ao maestro conferir, "a sua própria maneira, o caráter de uma obra"²⁰. Tal alteração demandava um expressivo

²⁰ Dicionário Grove de Música. Rio de Janeiro: Zahar, 1994. p. 771.

domínio do saber musical e um grau de experiência, dificilmente possuídos pelos regentes brasileiros, face aos poucos espaços e recursos disponíveis para apresentações da música erudita no país.

Dessa maneira, não é surpresa que as menções do epistolário de Curt Lange e Camargo Guarnieri, ao regente do Departamento de Cultura do município de São Paulo, Ernst Mehlich²¹, não portassem grandes elogios, pelo menos no que concerne à música latino-americana contemporânea. De início, o cargo ocupado por Mehlich o havia colocado no foco das atenções de Curt Lange, que passou a enviar-lhe várias obras de compositores latino-americanos, na esperança de que fossem por ele selecionadas para execução em concertos: "Mandé a Mehlich una partitura muy linda de un cubano, "Yamba-O", de Alejandro García Caturla²², y quedó en hacerla de un momento a outro"²³.

Algumas dessas peças foram efetivamente escolhidas por Mehlich, como "La Isla de los Ceibos", apresentada em um concerto realizado em homenagem ao cinquentenário da União Pan-Americana, pela Sociedade Filarmônica de São Paulo, no Teatro Municipal dessa capital²⁴. Comentando o referido concerto, Camargo Guarnieri escreveu a Curt Lange:

O Mehlich dirigiu no dia 30 de abril o concerto em homenagem a União Pan-Americana. Somente o Fabini representou o Uruguay. Dele executaram "La Isla de los Ceibos". Prefiro não comentar a obra. A falta de ensaios, aliás, o Mehlich é recordista(!), prejudicou todas as composições executadas. Acredito que seja caduquice! Mas ele não está ainda na idade para isso!...²⁵

Críticas semelhantes recebeu Souza Lima²⁶ em sua atuação como maestro, ainda que esse músico tivesse regido peças de Camargo Guarnieri, como a estreia da "Abertura Concertante", junto à Orquestra da Sociedade de Cultura Artística de São Paulo²⁷. Assim, no dizer de Camargo Guarnieri: "O Souza Lima já não quer ser mais pianista, gostou do pauzinho! Como pianista ele chegou a ser notável. Como regente... Talvez a falta de técnica de direção de orquestra seja a razão. Mas quem o convencerá

²¹ Ernst Mehlich (1888-1977) nasceu na Alemanha e radicou-se em São Paulo em 1933 por motivos políticos – afinal, o regime nazista suscitou o êxodo de muitos artistas e intelectuais do Leste europeu, ainda no início da década de 1930 – e, dois anos depois, já regia diversos concertos organizados pelo Departamento de Cultura do município de São Paulo. *Enciclopédia da Música Brasileira: Op. cit.* p. 498.

²² Sobre este compositor, ver capítulo xxx, p. xxx, desta tese.

²³ Carta de Curt Lange para Camargo Guarnieri, 27 de julho de 1940.

²⁴ Neste mesmo concerto, foi estreada a obra "Flor do Tremembé", composta por Camargo Guarnieri em 1937. SILVA, Flávio (org.). *Op. cit.* p. 547.

²⁵ Carta de Camargo Guarnieri para Curt Lange, 24 de junho de 1940.

²⁶ Souza Lima (1898-1982) deslançou sua carreira como pianista a partir de 1919, quando, classificado em primeiro lugar, obteve uma bolsa de estudos no Conservatório de Paris, onde também conquistou, em 1922, o primeiro prêmio de piano e, quatro anos depois, ocupou o cargo de professor, em substituição a Marguerite Long. Ainda na França, no ano de 1927, fez parte do júri nos concursos do Conservatório Nacional de Bordeaux. De volta ao Brasil, foi convidado pela Rádio Gazeta para o cargo de solista de piano, tendo realizado o recital de fundação da Sociedade de Cultura Artística de São Paulo. *Enciclopédia da Música Brasileira: Op. cit.* p. 445.

Marguerite Long (1874-1966), renomada pianista francesa, destacou-se tanto pela difusão do repertório moderno, quanto pela inclusão em seus programas de obras românticas e clássicas. Manteve estreita ligação com os mais importantes compositores franceses da época, dentre eles, Debussy, Fauré e Ravel, que lhe dedicou o "Concerto em Sol maior para piano e orquestra". Atuou como professora do Conservatório de Paris e fundou no ano de 1943, com Jacques Thibaud, o reputado concurso internacional Long-Thibaud.

²⁷ Este concerto ocorreu em 1942. SILVA, Flávio (org.). *Op. cit.* p. 551.

disso, se ele se considera igual à Toscanini!?"²⁸ Curt Lange endossava a opinião de Camargo Guarnieri, acirrando a contenda: "He leído com muito interés todo cuándo me cuenta Ud. sobre São Paulo y su situación musical. Entonces, Souza Lima es un caso idéntico al espanhol Iturbi! Ya me lo imaginaba"²⁹.



MAESTRO ERNST MEHLICH
Acervo Curt Lange. Série 8.1.64.45.1

Exceção a essa enxurrada de críticas epistolares foi a menção positiva à regência de Arthur Bosmans³⁰, maestro que ocupou um cargo anteriormente oferecido por Curt Lange a Camargo Guarnieri, conforme descrito em uma de suas missivas. Observa-se, nesse caso específico, que além de dominar o exercício de sua função, Bosmans não ameaçou as projeções traçadas por Curt Lange e Camargo Guarnieri para suas carreiras

²⁸ Carta de Camargo Guarnieri para Curt Lange, 24 de junho de 1940.

²⁹ Carta de Curt Lange para Camargo Guarnieri, 27 de julho de 1940.

³⁰ Arthur Bosmans (1908-1981), nascido na Bélgica, tornou-se membro da Sociedade de Autores e Compositores de Paris. Recebeu o Prêmio Cesar Frank em Liège, França. Veio para o Brasil em 1940, fixando-se inicialmente no Rio de Janeiro. De 1944 a 1948, foi diretor artístico da Orquestra Sinfônica de Belo Horizonte. Em 1953, Bosmans naturalizou-se brasileiro, estabelecendo-se na cidade de Belo Horizonte, onde residiu até sua morte em 1981. Foi conselheiro para música sinfônica da Alta Academia Latina Internacional de Versalhes e membro do Instituto de Musicologia de Montevéu. Muitas de suas obras foram editadas na França, Bélgica e EUA. *Enciclopédia da Música Brasileira: Op. cit.* p. 107.

(ele atuou como substituto, não como concorrente), podendo manter-se a aliança entre ele e os dois correspondentes:

Hoy le escribo para hacerle saber que Belo Horizonte busca un buen director. Lo vengo a saber por una casualidad, proveniente de Santa Catarina. Creo que Bosmans pretende ir allí y que há pedido mucho. No sé cómo le va, pero en el supuesto caso de que no se encuentra en gusto com el medio, por qué no iría Ud.? Por las dudas, he escrito en esse sentido confidencialmente a Belo Horizonte, sin mencionar más que el origen de la noticia y recomendando le escriban a Ud., el cual ignora todo esto. De esta manera, y siempre que Ud. quisiera ir, recibiría Ud., una invitación que en nada perjudicaría a Ud., aún cuando el Sr. Bosmans se hubiese presentado, pues hago saber a las autoridades que Ud. desconoce por completo el asunto y tampoco sé si estaría dispuesto a ir³¹.

Sendo o caso de Bosmans uma particularidade e não uma regra, é bastante plausível supor que as atenções de Curt Lange e Camargo Guarnieri estivessem preferencialmente voltadas aos regentes latino-americanos, como Armando Carvajal Quiroz, natural de Santiago. Após ter concluído seus estudos musicais no Conservatório Nacional de Música, Carvajal regeu orquestras em várias *tournées*. Nos anos de 1916 a 1920, viajou para Cuba e para o Peru. Em 1930, apresentou-se nos Estados Unidos e na Europa, e, em 1938, percorreu diversas capitais da América Latina.

124



ARMANDO CARVAJAL
"PARA CURT LANGE COM AFECTO COMPRENSIÓN
POR SU GRANDE LABOR".
Série 8.1.61.6. Acervo Curt Lange

³¹ Carta de Curt Lange para Camargo Guarnieri, 13 de abril de 1944.

Os concertos regidos por Carvajal chegaram a ser mencionados em periódicos parisienses: "Notre ami Paul Freund nous signale que les concerts symphoniques ont connu cette dernière saison, une grande activité sous la direction de A. Carvajal, H. De Theo-Buschwald et de G. Hogen"³². Camargo Guarnieri, buscando estabelecer uma dinâmica de intercâmbio cultural que possibilitasse sua própria ida ao Chile, cogitou em trazer Carvajal para o Brasil, embora não tenha sido encontrado nenhum registro da concretização de tal propósito³³. Carvajal também atuou como compositor, produzindo pequenas peças de cunho didático.

Outro regente latino-americano mencionado por Curt Lange, de nacionalidade colombiana, foi Guillermo Espinosa. Nascido em Bogotá, onde realizou seus primeiros estudos musicais, Espinosa seguiu depois para a Europa, onde regeu concertos orquestrais na Alemanha, Itália e Dinamarca. Em 1936, foi nomeado diretor da Orquestra Sinfônica Nacional de Bogotá. Curt Lange o considerava "muy buena persona, amigo querido y servicial"³⁴, tendo publicado um extenso dossier sobre ele no quarto volume do *Boletín Latino Americano de Música*.

Alguns regentes emigrados para a América Latina não deixaram de também ser citados no epistolário, como Theo Buchwald, de nacionalidade austríaca e residente desde 1935 no Chile, mudando-se três anos depois para o Peru, onde fundou a Orquestra Sinfônica Nacional de Lima. Ainda na Europa, após ter realizado alguns recitais de piano, ele alterou os rumos de sua carreira, tornando-se regente de orquestra. Em suas apresentações, fazia questão de incorporar, ao lado de um repertório de viés universal, obras de perfil nacionalista, promovendo, além disso, grandes ciclos de concertos populares. Foi justamente essa última atuação de Buchwald que incitou Curt Lange a escrever a Camargo Guarnieri, sugerindo que este contactasse o regente no Peru³⁵.

Outro maestro europeu, citado por Curt Lange, como divulgador de composições latino-americanas em suas apresentações neste continente, foi Alexandre Derevitzky: "Vamos fazer aqui [na Argentina] uma semana de música brasileira, durante a qual vou fazer estreia, também, das obras de Minas Gerais. [...] Adianto-lhe que neste ano não há dinheiro para um convite, de sorte que esta semana deverá fazer-se por nós sozinhos. Mas há qualidade em nossos grupos, o coral e o sinfônico. O diretor da orquestra é o Alexandre Derevitzky"³⁶.

Em contrapartida, Leopold Stokowski³⁷, também maestro atuante na Europa e em passagem pelo continente americano, teve seu desempenho, como regente, duramente criticado por Camargo Guarnieri, ainda que as críti-

³² *Le Monde Musicale*, Paris, dez/jan de 1937, p. 22.

³³ Carta de Camargo Guarnieri para Curt Lange, 4 de agosto de 1945: "Na minha última carta, ao Amengual, frisei-lhe a importância do intercâmbio. Prometi-lhe que ele ou Carvajal poderiam vir ao Brasil no próximo ano, pois me encarregaria disso".

³⁴ Carta de Curt Lange para Camargo Guarnieri, 12 de setembro de 1945.

³⁵ Cartas de Curt Lange para Camargo Guarnieri, 12 de setembro e 3 de outubro de 1945.

³⁶ Carta de Curt Lange para Camargo Guarnieri, 14 de abril de 1955.

³⁷ Leopold Stokowski (1882-1977), regente inglês, estreou em Paris, em 1908, seguindo para a América do Norte, onde fundou diversas orquestras, retornando posteriormente à Europa. *Dicionário Grove de Música*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994. p. 906.

cas do compositor paulista fossem devidas às habilidades musicais desse maestro, e não à sua concepção de cultura e nacionalidade:

O que V. me diz do Stokowsky? A orquestra dele agradeu aí? Aqui o sucesso foi relativo. Infelizmente houve um acidente desagradável com Stokowsky. Ele deu uma entrevista num jornal de bastante circulação e declarou que não conhecia Carlos Gomes e que nunca ouvira esse nome. Foi um barulho danado! Os estudantes queriam dar-lhe uma vaia. Felizmente, a conselho de não sei quem, ele resolveu dirigir a Sinfonia do Guarany, o que foi uma pandega! Ele incerto e a orquestra mais ainda. Mas o público ficou contente e aplaudiu freneticamente a execução. Tudo acabou em palmas. Foi melhor assim! Stokowsky é um grande regente. Pena ser um pouco cabotino. V. não acha? Em certas execuções ele é notável, noutras deixa muito a desejar. Enfim a vinda da orquestra e dele, mesmo, teve muita importância para nós. Serviu para ligar melhor as relações continentais³⁸.

Opinião similar a de Camargo Guarnieri era partilhada por Curt Lange:

Desgraciadamente, las obras no pudieron ser impresas cuando estuvo Stokowsky. Y ello se debe únicamente a la informalidad de esse hombre. No me había dito nada que los instrumentos no pudieron ser bajados do barco, y perdimos el día 12 casi todo el día en gestiones para grabar a bordo. Pero como no se podía subir un piano, y como el piano de a bordo era malo, hubo que hacerlo arreglar para así grabar en total: 11 piezas de autores uruguayos. Una verguena! Y además, Stokowsky, como dice UD., es tan informal en su vida personal como en la dirección. Es buen director en momentos, inmejorable en otros, genial en segundos, pero pobre en muchos. He oído aquí una VIII sinfonía de Beethoven que parecía una lectura a primera vista. Las transcripciones de Bach no todas se me avienen al alma, y en materia de alteraciones de tempo, de ritmo, de melodía, llega a lo inconcebible. Y en su vida personal es de repente buen amigo, y muchas vece, un divo cinematográfico, un maleducado. Aquí también tuvo inconvenientes de toda índole, y así en todas partes³⁹.

Leopold Stokowsky, todavia, integrava orquestras norte-americanas⁴⁰, podendo, assim, mediar a difusão dos ideários do americanismo e do na-

³⁸ Carta de Camargo Guarnieri para Curt Lange, 11 de outubro de 1940.

³⁹ Carta de Curt Lange para Camargo Guarnieri, 16 de outubro de 1940.

⁴⁰ *Le Ménestrel*, 26 de outubro de 1934. p. 358: "États-Unis – Stokowsky, désireux de donner une plus grande extension à l'avié musicale américaine, a formé un groupe, choisi parmi les instrumentistes du Philadelphia Orchestra, de musiciens doués dès aptitudes du chef d'orchestre. A la tête de leurs camarades ils s'essaieront au maniement de la baguette et tâcheront de former à leur tour de nouveaux orchestres, tant d'amateurs que de professionnels. (G. L. Garnier)."

cionalismo musicais naquele país⁴¹. Ora, em uma de suas incursões ao Brasil, Stokovsky veio acompanhado pela All American Youth Orchestra, regida por Marshall Bartholomew, professor do Departamento de Música da Universidade de Yale, que, ao contrário de seu colega, deixara muito boas impressões em Curt Lange e Camargo Guarnieri. Marshall pretendia retornar ao país no ano seguinte com seu coral masculino, formado pelos alunos da Universidade, o Yale Glee Club⁴², e Camargo Guarnieri, sabedor da boa repercussão de suas apresentações, comentou em carta para Mário de Andrade, escrita três anos depois: "Fiz um coro, para vozes masculinas, do seu "Côco do Major". Ficou ótimo. Vou dedicá-lo ao Bartolomeu, diretor do The Yale Glee Club!"⁴³.

AS PIANISTAS

O domínio de um instrumento musical apresentou-se, por sua vez, como temática privilegiada da correspondência de Curt Lange e Camargo Guarnieri e, dentre todos, o piano ganhava um realce especial. Afinal, desde meados do século XVIII, o piano desempenhou um papel fundamental na vida musical, tanto profissional, quanto doméstica, viabilizando, a partir do século XIX, novas possibilidades sonoras e maiores recursos na interpretação. Além disso, Camargo Guarnieri, sendo compositor e pianista, buscava estabelecer boas relações com intérpretes brasileiros qualificados, sobressaindo, em sua correspondência, o desempenho feminino. Dentre o naipe de boas pianistas por ele citado, encontrava-se o nome bastante elogiado de Lydia Simões Prado⁴⁴:

Na sua carta você fala do Balzo, para tocar o meu concerto. Acho que ele poderia tocá-lo muito bem, mas pensando na viagem ao Uruguay que tanto desejo fazer, convidei uma pianista daqui, aliás uma artista de grandes qualidades que está tocando magistralmente o meu Concerto. O seu nome é Lydia Simões Prado. Quando você vier a São Paulo a ouvirá aqui em casa⁴⁵.

⁴¹ *Le Guide du Concert* – 8 de janeiro de 1937. p. 362 : A atuação de Leopold Stokowsky na América do Norte era noticiada, inclusive, em periódicos europeus: "Amérique: Dans le film "Miousic", l'orchestre de Léopold Stokowsky compte 120 exécutants. Leurs 120 instruments sont évalués à 250.000 dollars, soit 5 millions de francs !

⁴² Carta de Curt Lange para Camargo Guarnieri, 27 de julho de 1940.

⁴³ Carta de Camargo Guarnieri para Mário de Andrade, 1º de janeiro de 1943. SILVA, Flávio (org.). *Op. cit.* p. 292.

⁴⁴ Maria Abreu considera Lydia Simões Prado uma das quatro principais intérpretes da obra de Camargo Guarnieri. *Ibid.* p. 53.

⁴⁵ Carta de Camargo Guarnieri para Curt Lange, 23 de maio de 1943.



LYDIA SIMÕES PRADO
Série 8.1.64.41.1. Acervo Curt Lange

E foi para essa intérprete que Camargo Guarnieri dedicou as peças "Concerto N. 2 para Piano e Orquestra" e "Lundu", por ela estreadas em Nova York no ano de 1946, sob a regência do compositor. Outras obras também lhe foram dedicadas, como as "Variações Sobre um Tema Nordestino", composta em 1953 e também estreada por Lydia, um ano depois; "Ponteio N. 13"; "Dança Negra"; "Estudo N. 3" e "Acalanto". Tamanha propaganda favorável inspirou Curt Lange a solicitar ao amigo o envio de um retrato da pianista, com o intuito de divulgar seu trabalho no *Boletín Latino-Americano de Música*, solicitação que foi rapidamente atendida⁴⁶. Em outra ocasião, Lydia Simões acompanhou Camargo Guarnieri em sua viagem aos Estados Unidos, sendo uma das intérpretes brasileiras participante dos concertos da Pan American Union⁴⁷.

Também Guiomar Novaes⁴⁸, considerada uma das mais brilhantes pianistas do século XX, foi uma grande divulgadora da obra de Camargo Guarnieri, inclusive no exterior. A despeito de ter-se consagrado com execuções de Chopin e de outros renomados compositores da música universal, a pianista não deixava de incluir, em seu repertório, obras de composi-

⁴⁶ Em carta de 9 de novembro de 1945 para Curt Lange, Camargo Guarnieri escreveu: "Junto a esta, você encontrará o retrato da pianista Lydia Simões (este é o seu nome como artista) para você publicar, creio eu, no Boletim".

⁴⁷ Em carta de 27 de março de 1947 para Camargo Guarnieri, Curt Lange escreveu: "Fiquei muito satisfeito sabendo da sua vida nos Estados Unidos. Deve ter sido muito proveitosa para você e a Anita, assim como para a senhora Simões Prado. Soube do concerto pelo Seeger que me mandou um programa. Muitos parabéns por tudo".

⁴⁸ Guiomar Novaes (1894-1979) iniciou seus estudos de piano com Chiafarelli no Conservatório Dramático Musical de São Paulo. Em 1909 foi aprovada em primeiro lugar no concurso para estudar no Conservatório de Paris, tendo no júri nomes como Debussy, Fauré e Moskowski. Como concertista apresentou-se em diversos países tornando-se uma das pianistas mais representativas do cenário musical internacional do século XX. *Enciclopédia da Música Brasileira*. Op. cit. p. 576-577.

tores brasileiros contemporâneos, chegando a ter expressiva participação na Semana de Arte Moderna de 1922, apresentando peças de Villa-Lobos. A essa notável pianista, Camargo Guarnieri dedicou obras de grande envergadura, sob o ponto de vista técnico e interpretativo, como a "Tocata", composta em 1947, o "Concerto N. 1 para Piano e Orquestra", de 1931, e ainda o "Ponteio N. 10".

Outra pianista de destaque, elogiada por Curt Lange, foi Felícia Blumenthal. Diante da destacada atuação da pianista, no Brasil, e seu empenho em adotar o repertório da música brasileira em seus concertos e recitais, Villa-Lobos dedicou-lhe seu "Concerto N.º 5 para Piano e Orquestra", estreado em Londres em 1955 e, posteriormente, no Brasil, em 1960, após a morte do compositor⁴⁹.

No período em que fixou residência no Rio de Janeiro, Curt Lange escreveu a Camargo Guarnieri: "Por último le pide, por intermedio mío, su Toccatina la señora Felícia Blumenthal"⁵⁰. Empenhado em ter suas obras divulgadas por intérpretes de renome, Camargo Guarnieri respondeu imediatamente: "Já mandei tirar uma cópia da Tocata para piano, que você me pede, para a Felícia Blumenthal. Conheço-a e admiro-a como pianista!"⁵¹.



FELÍCIA BLUMENTHAL.

"PARA MINHA QUERIDA AMIGA MARIA LUISA AFFECTUOSAMENTE

FELÍCIA BLUMENTHAL. RIO DE JANEIRO, FEVEREIRO DE 1946".

Série 8.1.64.52.1. Acervo Curt Lange.

⁴⁹ Felícia Blumenthal (1915-1991) era pianista polonesa, que imigrou para o Brasil em 1942. LAGO, Sylvio. *Arte do Piano: Op. cit.* p. 227-228.

⁵⁰ Carta de Curt Lange para Camargo Guarnieri, 4 de abril de 1945.

⁵¹ Carta de Camargo Guarnieri para Curt Lange, 16 de abril de 1945.



**Felicia
BLUMENTHAL**

Felicia Blumenthal est née à Varsovie où elle fit des études musicales très brillantes au Conservatoire avec Federwiski, Ignaz Friedmann et quelques autres maîtres du piano. Après un début de carrière très prometteur elle dut s'enfuir au début de la guerre et se réfugia au Brésil où elle habite maintenant.

Au cours de quelques voyages en Europe, ces dernières années, elle joue avec les grands orchestres, Royal Philharmonic Orchestra à Londres, Colonne à Paris, Symphonique à Vienne... donne quelques récitals et participe comme vedette à la fameuse émission de télévision américaine « Music for You ».

Felicia Blumenthal effectue sa première importante tournée en Europe, ininterrompue depuis le début de la saison, et partout, le public et les plus éminents critiques lui réservent un accueil et des articles comme peu d'artistes en ont obtenu. Plusieurs compositeurs ont écrit pour elle, notamment Villa-Lobos, qui lui a dédié son 5^e concerto qu'elle jouera prochainement à Londres sous la direction de Jean Martinon.

Elle a enregistré de nombreux disques. Felicia Blumenthal donne pour la première fois un récital à Paris. Il est consacré à Mozart, Beethoven, Chopin, mais aussi à des maîtres portugais du XVIII^e siècle, récemment retrouvés aux archives de Coimbra, et à des compositeurs sud-américains, Villa-Lobos et Moniuszko-Melcer.

- 1013 -

**LE GUIDE DU CONCERT
ET DU DISQUE**

HEBDOMADAIRE

LE GUIDE DU CONCERT LE COURRIER DU DISQUE
Fondateur : G. BENDER Fondateur : R. LYON

Directrice-Administratrice : Isabelle LEGROS
Rédacteur en Chef : Raymond LYON

DIRECTION, RÉDACTION, PUBLICITÉ

252, Rue du Faubourg Saint-Honoré Paris-8^e
Téléphone : CARnot 06-30 C.C. Post. Paris C. 8666-21

TARIF DES ABONNEMENTS

1 an (40 numéros) 6 mois (20 numéros)
France : 1.250 FR. 800 FR.
Etranger (1 an) : 1.600 FR.
Changement d'adresse : envoyer la bande et 50 francs

N^o 74



6 MAI 1955

SOMMAIRE

PROGRAMMES

Concerts à Paris	1014
Concerts en Province	1017
Festivals : Darmstadt, Divonne-les-Bains, Gragnade, Prague, Fêtes d'Eté de la Schola Cantorum, Sceaux, Venise, Vichy, Vincennes	1017
Radio	1020
Page des spectacles	1022

ARTICLES ET CHRONIQUES

Guide de l'Analyse Musicale, par J. BARRAQUE	1023
Le Roman de l'Opérette, par J. BRUYER	1025

COMPTES RENDUS ET CRITIQUES

Livres	1024
Représentations de l'Opéra de Hambourg	1031
Premières auditions	1032
Premières auditions à la Radio, concerts à Paris	1033
« Athalie » à la Comédie Française	1036
Disques	1026
Le Grand Prix du Disque 1955	1031

DOCUMENTS

Etudes musicales analytiques	1038
Fiche biographique : Piotr Ilyich Tchaikowsky..	1039

COMMUNIQUES

Avis de concours, Nécrologies	1030
-------------------------------------	------

ECHOS — INFORMATIONS

Felicia Blumenthal effectue sa première importante tournée en Europe, ininterrompue depuis le début de la saison, et partout, le public et les plus éminents critiques lui réservent un accueil et des articles comme peu d'artistes en ont obtenu. Plusieurs compositeurs ont écrit pour elle, notamment Villa-Lobos, qui lui a dédié son 5^e concerto qu'elle jouera prochainement à Londres sous la direction de Jean Martinon.

130

CONTRACAPA DO LE GUIDE DU CONCERT ET DU DISQUE, 6 DE MAIO DE 1955.

Curt Lange, como diretor do Instituto Inter-americano, facilitava os contatos para a realização desses eventos musicais, como expresso em carta endereçada a Osvaldo Santini, diretor do SODRE⁵², em 9 de maio de 1945: "[...] la señora Blumenthal es aquella pianista polaca, de fama, de la cual ya di noticias en informes remitidos al Sr Labord". Na mesma data, o musicólogo contactou também Hector M. Laborde, que ocupava o cargo de gerente geral do SODRE, para reforçar tal empreendimento:

Sin la menor noticia de Ud., le hago llegar estas líneas por intermedio de la señora Felicia Blumenthal y su esposo, Markus Mizne, que viajan actualmente

⁵² Sobre esta Instituição, ver Capítulo I desta obra.

rumbo a Buenos Aires, donde la señora tiene que cumplir diversos compromisos adquiridos con la Empresa del Sr. Irriberry. Habiéndose ya informado sobre esta gran pianista, radicada actualmente en Río, resta sólo pedirle que les atienda como es habitual en Ud., y que les haga saber algo sobre lo que el SODRE hubiera podido resolver respecto a una actuación de ella⁵³.

Uma pianista citada de maneira elogiosa por Curt Lange, em suas missivas, foi Sara Orlandi de Larramendy, que também demonstrou grande interesse em conhecer a obra de Camargo Guarnieri: "Sin embargo, quiere conocer a algunos de nuestros elementos de más valor, adscritos al Instituto, entre ellos a Camargo Guarnieri cuya nuestra dirección no tengo, de manera que le ruego quiera Ud. facilitarla. Tanto ella quanto Camargo son discípulos de Baldi"⁵⁴. Ora, Larramendy ficou muito impressionada com a obra de Camargo Guarnieri e, a partir de tais contatos, passou a incluí-la em seu repertório⁵⁵. Não foi, portanto, uma causalidade que Curt Lange tenha se mobilizado, de forma tão intensa, para promover uma *tour-née* dessa pianista no Brasil. Em bilhete a ela enviado, o musicólogo incluiu, em anexo, uma carta de apresentação bastante sugestiva:

La portadora de estas líneas es Sara Orlandi de Larramendi, una de nuestras grandes virtuosos del piano, alumna de Baldi, que há realizado en muchos años de labor pública una obra sumamente importante. Ella está de viaje de placer, en compañía de su esposo y va por pocos días a Río, donde tocará en el Instituto Cultural Brasileiro-Uruguayo. Si ella se anima, quedarse unos días más, podría hacer algo en São Paulo, y en este sentido ya escrito también a nuestro Cónsul. Está Ud., pues enterado de esa colaboradora del Instituto que conoce parte de su música y desea conocer más. Ella va en representación oficial del Instituto, de manera que se encuentra a Ud. com una colega, en acepción doble. Deseo, pues, a su criterio la posibilidad de que ella haga algo públicamente en esa ciudad. Todo depende, más que nada, de ella misma y luego, de los amigos⁵⁶.

Após a passagem dessa pianista por São Paulo, como parte da *tour-née* efetivamente realizada, Camargo Guarnieri comentou com Curt Lange:

⁵³ Carta de Curt Lange para Hector M. Laborde, gerente geral do SODRE, 9 de maio de 1945.

⁵⁴ Carta de Curt Lange para Talay, cónsul do Uruguai em São Paulo, 5 de julho de 1943.

⁵⁵ Carta de Curt Lange para Camargo Guarnieri, 12 de outubro de 1943: "Ella quedó muy agradecido de sus atenciones. El Sábado pasado tocó algo de Ud. en una audición de radio que tiene el Instituto en forma permanente, reportándosele por radio sobre su viaje. Tuvo Ud. muy cariñosas palabras de admiración y recuerdo". Cf. também Carta de Curt Lange para Camargo Guarnieri, 31 de outubro de 1943: "La señora Orlandi de Larramendy, por su parte, también há contribuído com la audición de dos obras suyas".

⁵⁶ Carta de Curt Lange para Camargo Guarnieri, 5 de julho de 1943. Cf. também carta de Curt Lange para Camargo Guarnieri, 13 de junho de 1945: "La Larramendy, por ejemplo, tocaría su concierto admiravelmente bien. Es alumna de Baldi y muy talentosa. Hay otras además de ella. Acepte "e vae embora!"

Foi um prazer conhecer a senhora Sara Orlandi de Larramendy. É de fato uma ótima pianista. Por ela soube de você e também do querido amigo Baldi. Não pude fazer mais pela sua recomendada porque não recebi aviso algum da chegada dela⁵⁷.



SARA ORLANDI DE LARRAMENDY
Série 8.1.53.18.1 – Acervo Curt Lange

Em outra carta para Sara Orlandi, datada de 5 de julho de 1943, Curt Lange elencou diversos artistas brasileiros, que possivelmente a apoiariam em seu intento de tornar-se mais conhecida neste país, por partilharem o mesmo interesse pela divulgação da música latino-americana⁵⁸, dentre os quais Villa-Lobos, Luiz Heitor Correa de Azevedo e Rodolpho Josetti, juntamente com o próprio Camargo Guarnieri.

Por fim, dentre as pianistas brasileiras que divulgaram a obra de Camargo Guarnieri, no exterior, encontra-se Isabel Mourão, uma das pre-

⁵⁷ Carta de Camargo Guarnieri para Curt Lange, 13 de setembro de 1943.

⁵⁸ Curt Lange e Sara Larramendy também mantinham contato regular, cf. carta de Curt Lange para Camargo Guarnieri de 10 de junho de 1944: "Por un olvido quedó en una mala de María Luisa una carta que entregó la señora Larramendy. La mando hoy, disculpándome como pueda".

feridas pelo compositor paulista⁵⁹. Em 1947, Isabel, incluiu uma das "Danças" de Camargo Guarnieri em seu recital na École Normale, na capital parisiense⁶⁰.

Já entre as pianistas latino-americanas, as intérpretes uruguaias foram bastante citadas na correspondência, dentre as quais Nibya Marino Bellini. Aluna de Alfredo Cortot em Paris⁶¹, aí obteve o título de "concertista", "en forma excepcionalmente brilhante, habiendo obtenido por primera vez en los anales de la Escuela Normal la nota máxima unánimemente otorgada por todos los examinadores"⁶². Desfrutando de grande admiração por Curt Lange, era recomendada por ele, como intérprete, a vários de seus amigos compositores: "Dentro de unos meses irá a São Paulo nuestra mejor pianista, compañera de Hugo Balzo, que se llama Nibya Mariño Bellini. Quiero que toque allí cosas de Ud."⁶³



NIBYA MARINO BELLINI

"PARA MI GENTIL Y QUERIDO AMIGO FRANCISCO CURT LANGE, COM TODO CARMO Y ADMIRACIÓN".

NIBYA MARINO BELLINI. PARIS- 8-27-936.

Série 8.1.62.11- Acervo Curt Lange

— 197 —

LE GUIDE DU CONCERT

Hebdomadaire complété par LE GUIDE MUSICAL mensuel

Directeur : Gabriel BENDER

252, rue du Faubourg Saint-Honoré - PARIS (8^e) - C. Chèques Postaux 317-60 - R. du C. 44.938

Téléphone : ligne particulière Carnot 48-58 Standard Carnot 06-30 et suite
Réception : JEUDI 8 à 9 heures Autres jours sur rendez-vous

SALLE PLEYEL JEUDI 1^{er} DÉCEMBRE à 21 heures M. DE VALMALÈTE 45, Rue La Boétie

UNIQUE RÉCITAL

ARTHUR RUBINSTEIN

Au programme BACH, BEETHOVEN, CHOPIN, RAVEL, FAURÉ, CHABRIER
Places : 12 à 100 fr. (Taxe et timbre en sus)

A. MENNERICH

chef d'orchestre affilié de l'ORCHESTRE PHILHARMONIQUE DE MUNICH
se présentera pour la première fois, à Paris, à la tête des

CONCERTS PASDELOUP

LE 4 DÉCEMBRE 1938

Soliste de ce concert : **NIBYA BELLINI**, pianiste
(VOIR le programme page 201)

M A R Y A FREUND

DEBUSSY-PLEYEL LES MERCREDIS, à 19 h.
COURS D'INTERPRÉTATION

SOMMAIRE DE CE NUMÉRO :

GUY FERCHAULT : Tristan et Isolde (I)	PROGRAMMES :
P. YANIS : Air des Fagulles p. 221	a) des Théâtres p. 203
YVES MARGAT : Variations p. 201	b) des Théâtres par T.S.F. p. 203
Diapason p. 220	c) des Concerts p. 205
Echos p. 202	d) de la Musique religieuse p. 213
Concerts annoncés p. 202	e) des Concerts par T.S.F. p. 214
Études musicales analytiques p. 202	f) des Chœurs solistes p. 220

PIANISTA NIBYA MARINO BELLINI. PROGRAMA-CADERNO LE GUIDE DU CONCERT, 1938.

⁵⁹ Pianista paulista, Isabel Mourão foi discípula de José Klíass e Magda Tagliaferro. Estudou harmonia em Paris com Georges Dandelot. Cf. ABREU, Maria. *Camargo Guarnieri: o homem e episódios que caracterizam sua personalidade*. In: SILVA, Flávio (org.). *Op. cit.* p. 53.

⁶⁰ Outros compositores brasileiros incluídos neste recital foram Villa-Lobos, F. Vianna e F. Mignone. A audição era iniciada com as variações para piano de Mozart sobre o tema do minueto do compositor francês Jean-Pierre Duport e concluída com peças do compositor húngaro Erno Dohnányi.

⁶¹ Alfredo Cortot (1877-1962) pianista e regente francês.

⁶² Pasta 10.1.342, Acervo Curt Lange.

⁶³ Carta de Curt Lange para Camargo Guarnieri, 10 de fevereiro de 1942. Nibya também foi citada por Curt Lange na carta para Camargo Guarnieri, de 29 de maio de 1942: "Está viajando actualmente por la Argentina. Su gira por esse país le impidió ir al Brasil, pero creo que irá siempre".

Nessa mesma missiva, Curt Lange ainda mencionou uma segunda pianista uruguaia, Fanny Ingold: "joven y talentosa pianista que es de los más grandes valores que tenemos. Ud. quedará asombrado al oírla interpretar Schumamm, Debussy y Ravel".

- 101 -

CALENDRIER DES ORGANISATEURS DE CONCERTS

<p>École Normale de Musique 29 OCTOBRE à 21 h. (Douchonnet)</p> <p>RECITAL DE CLAVICIN Alwine MOESLINGER avec le concours de Prof. Emile SEILER Viste d'amour</p>	<p>Concert de Musique Espagnole AMPARTO PERIS G. THYSSENS-VALENTIN Pianiste</p>
<p>CAVEAU 1^{er} et 8^e NOVEMBRE en soirée à 19 h. 30 (Douchonnet)</p> <p>ENS. ORCHESTRAL DE PARIS CHOUTEAU Dir. : BEETHOVEN Messe en Ré Le 8 : MOZART Solfège : Robert GENDRE</p>	<p>PREMIER RECITAL A PARIS DU VIOLONCELLE ITALIEN Fulvio RENZULLI Premier Prix Concours de l'Académie de Musique, Naples 1952 Au piano : P. TRUCILLO</p>
<p>CAVEAU 2 NOVEMBRE en soirée à 19 h. (Douchonnet)</p> <p>UNIQUE MATINÉE DES CHANTEURS NOIRS JUBILEE SINGERS Nouveau Programme avec les plus beaux NEGRO SPIRITUALS</p>	<p>CHOPIN PLEYEL LUNDI 10 NOVEMBRE à 21 h. (Viala)</p> <p>LE PIANISTE ITALIEN Sergio FIORENTINO Premier Prix Concours de l'Académie de Musique, Naples 1952 BACH, BEETHOVEN, SCHUMANN, RACHMANINOFF, JACINO, TOCI</p>
<p>CHOPIN PLEYEL LUNDI 3 NOVEMBRE à 21 h. (Douchonnet)</p> <p>BEETHOVEN par Jean DE SOLLIERS</p>	<p>École Normale de Musique MERCREDI 12 NOVEMBRE à 21 h. (Douchonnet)</p> <p>Fanny INGOLD Pianiste uruguayenne</p>
<p>CAVEAU MARDI 4 NOVEMBRE à 21 h. (Douchonnet)</p> <p>UNIQUE RECITAL Raffi PETROSSIAN SCARLATTI, MENDELSSOHN, CHOPIN, LISZT, BRAVE, BIZARD (soirée audiol)</p>	<p>TH. SARAH BERNHARDT MERCREDI 12 NOVEMBRE à 21 h. (Douchonnet)</p> <p>CONCERT MOZART Mozart MOZARTS Ensemble Inst. à Vaut de Paris Orchestre et Chœurs des Chœurs du Conservatoire</p>
<p>École Normale de Musique MERCREDI 5 NOVEMBRE à 21 h. (Douchonnet)</p> <p>RECITAL DE LA PIANISTE Eda SCHLATTER</p>	<p>Trésors des CHAMPS-ÉLYSÉES VENDREDI 14 NOVEMBRE à 21 h. (Douchonnet)</p> <p>CAS</p>
<p>CHOPIN PLEYEL MARDI 6 NOVEMBRE à 21 h. (Douchonnet)</p> <p>La "Melodie Moderne Française" par Roger DE LINIÈRES</p>	<p>École Normale de Musique LUNDI 17 NOVEMBRE à 21 h. (Douchonnet)</p> <p>LEBEDEVA Au piano : Suzanne MOIGNARD</p>

Sous le patronage de l'ambassade de l'Uruguay

Fanny INGOLD

Pianiste uruguayenne

Mlle Beaufils nous rapporte l'émouvante anecdote suivante. En février 1946, rencontrant à Cracovie-Sterea Diana Lipatti, celui-ci lui annonce qu'il va venir à Paris pour y jouer aux Concerts Odéon.
— "Et aller vous jouer ? lui demande-t-elle."
— "Da Liszt."
— "Schmire Liszt ? Pourquoi ne jouerez-vous pas plutôt une Sonate de Beethoven ?"
Et Diana Lipatti répond, timidement : —
— "Je ne peux pas encore..."

134

PIANISTA FANNY INGOLD
PROGRAMA-CADERNO REVISTA Nº 3 1952.
LE GUIDE DU CONCERT P. 101

Como representante das pianistas chilenas, Curt Lange destacou em suas cartas o nome de Hermínia Raccagni: "En estos días tiene Ud. allí a la pianista chilena Hermínia Raccagni. Es muy buena y le agradará mucho su arte. Ella tocó conmigo en una conferencia sobre pianística contemporánea su "Toada Triste". Desea conocerlo, como es lógico"⁶⁴. Note-se que, na mesma ocasião, Curt Lange incentivava Camargo Guarnieri a realizar uma *tournee* por diversos países da América do Sul e, antecipando-se na organização dos eventos musicais, esse musicólogo escreveu para a referida pianista, a fim de sugerir-la como intérprete de um dos concertos para piano e orquestra de Camargo Guarnieri: "Camargo Guarnieri está con deseos de ir al Chile. Ud. podría tocar su concierto para piano y orquestra. Le hemos convencido que non debe viajar com "su" pianista, pues choca así a los elementos locales que pueden interpretalo perfectamente"⁶⁵.

⁶⁴ Carta de Curt Lange para Camargo Guarnieri, 3 de outubro de 1944.

⁶⁵ Carta de Curt Lange para Hermínia Raccagni, 8 de agosto de 1945.

OS PIANISTAS

Um dos pianistas brasileiros com quem Curt Lange e Camargo Guarnieri mantiveram contato foi Souza Lima que, de forma distinta de sua atuação como maestro, veio a ser respeitado pelos missivistas. Souza Lima interpretou, em 1931, à frente da Orquestra do Departamento de Cultura de São Paulo, o "Concerto N. 1 para Piano e Orquestra", de Camargo Guarnieri, peça novamente executada em 1936, com participação desse pianista e regência do próprio compositor. Camargo Guarnieri, inclusive, dedicou várias obras de seu repertório, para piano, a Souza Lima: "Choro Torturado", de 1930; "Cinco Peças Infantis", composta entre 1931-1934; "Sonata para Viola e Piano", de 1950, que foi gravada por Souza Lima e Perez Dworecki.



SOUZA LIMA
Série 8.1.64.19.1. Acervo Curt Lange

Mas, nem todas as relações epistolares mantidas por Curt Lange e Camargo Guarnieri com pianistas culminavam em alianças amistosas. Por exemplo, em certo momento de sua trajetória, no campo musical brasileiro,

o pianista Tomás Terán⁶⁶ vivenciou uma "rusga" com Curt Lange, por haver criticado a apresentação de um dos "Quartetos", no ciclo de Música de Câmara estadunidense, evento organizado por Curt Lange, na Escola Nacional de Música do Rio de Janeiro, em 1945. Nessa ocasião, o musicólogo passou a considerar Tomás Terán como integrante de uma "panela" que, de certa forma, mostrava-se concorrencial ao seu projeto: "Otros criticaron ferozmente el Cuarteto, pero ellos, Nogueira França, por ejemplo, al igual que otros que pertenecen a la panela de Terán, Estrela, Villa, etc., lo hacen para resaltar las cualidades del cuarteto de Maruicha, la cual, por razones diversas, no há sido invitada a participar"⁶⁷. Camargo Guarnieri, todavia, manteve sua admiração pelo pianista, a quem dedicou sua "Dança Selvagem", composta em 1931.

Outro pianista citado por Curt Lange, na mesma carta de 20 de junho de 1945, foi Arnaldo Estrela⁶⁸, professor do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, criado no Rio de Janeiro em 1942, instituição que teve Villa-Lobos como maior instigador e primeiro diretor. A designação de Estrela, aliás, já mostra sua filiação ao projeto capitaneado por Villa-Lobos, o qual mantinha uma relação ambígua, com afinidades e, principalmente, disputas mercadológicas e ideológicas, com o americanismo musical de Curt Lange. Porém, em 1947, Estrela tornou-se professor catedrático da Escola Nacional de Música, vindo a gravar, de forma paralela, diversos discos com obras de compositores brasileiros.

Já as relações de Arnaldo Estrela com Camargo Guarnieri eram mais amistosas, tendo o compositor paulista dedicado a ele duas de suas obras - o "Estudo N.1", em 1949, e o "Choro para Piano e Orquestra", em 1956. Em contrapartida, Estrela apresentou várias peças de Camargo Guarnieri em recitais, como "Sonatina N.2" e "Sonatina N.3", ambas em 1941, na Escola Nacional de Música, e a "Sonata N. 3 para Violino e Piano", em 1950. Ademais, Estrela foi um dos músicos que conferiu parecer favorável à *Carta Aberta*⁶⁹ escrita por Camargo Guarnieri, afirmando ao compositor, em 13 de dezembro de 1950:

Li sua carta aberta aos músicos brasileiros. Aliás foi o Luis Heitor quem ma leu. Mande-me um exemplar. Estou 100% de acordo. Só por vezes estranhei a linguagem, um pouco violenta. Não me pareceu ser o seu temperamento e o seu estilo. Mas o importante é o conteúdo, e esse é bom. É documento histórico, sem dúvida⁷⁰.

⁶⁶ Tomás Terán (1895-1964), nascido na Espanha, iniciou seus estudos no Conservatório de Madri. Em 1918, já no Rio de Janeiro, conheceu Arthur Rubinstein, por quem teve contato com as obras de Villa-Lobos. Após uma curta estada na Espanha, retornou ao Rio de Janeiro em 1924. Neste mesmo ano, conheceu Villa-Lobos pessoalmente em Paris, executando algumas de suas peças na capital francesa. Em 1930, a convite de Villa-Lobos, fixou residência no Rio de Janeiro. Em 1944, naturalizou-se brasileiro. LAGO, Sylvio. *Op. cit.* 2007. p. 651-652.

⁶⁷ Carta de Curt Lange para Camargo Guarnieri, 20 de junho de 1945.

⁶⁸ Arnaldo Estrela (1908-1980) inicialmente fora aluno de Tomas Terán no Instituto Nacional de Música, além de ter empreendido estudos, nesta mesma instituição, com Barroso Neto e Lorenzo Fernandez. Uma vez formado, foi nomeado professor do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, criado no Rio de Janeiro em 1942, e que teve Villa-Lobos como maior instigador e primeiro diretor. LAGO, Sylvio. *Op. cit.* 2007. p. 363-366.

⁶⁹ Ver p. 52 - 53 do capítulo 1 desta obra.

⁷⁰ SILVA, Flávio (org.). *Op. cit.* p. 98.

Em 1952, Arnaldo Estrela selecionou a "Tocata", de Camargo Guarnieri, para compor o programa de seu recital no *Pensée Française*, em conjunto com obras de Albeniz, Soler, Brahms, Chopin, Villa-Lobos e Prokofieff. Esse último recital, aliás, foi objeto da atenção da crítica, conforme texto editado no periódico *Le Guide du Concert*:

Le pianiste brésilien Arnaldo Estrela a montré précision rythmique, sens de l'harmonie, clarté, émotion. Il a brillamment interprété une Sonate de Matteo Albeniz (grand-père de Isaac) et une Suite du Padre Soler. Ces oeuvres, construites dans la forme italienne du XVIIIe siècle, sont d'une vive et charmante inspiration ibérique. C'est avec noblesse et sérénité que Estrela a joué Brahms et Chopin, avec ardeur des pièces folkloriques de Villa-Lobos et Guarnieri, avec agitation la 7e Sonate de Prokofieff. M. F.⁷¹

A correspondência de Curt Lange também registrou a performance de pianistas latino-americanos com destaque ao uruguaio Hugo Balzo:

Em tempo: há alguns meses recebi uma carta do Balzo pedindo autorização para gravar a minha 3ª Sonatina para piano. Escrevi-lhe dizendo que a obra era de propriedade da Associated Music Publishers, Inc - 25 West 45th Street New York City e pedi a ele que se dirigisse diretamente que eu escreveria daqui aos meus editores. Acabo de receber uma carta deles dizendo que estão esperando uma palavra do Balzo. Diga, por favor, ao Balzo que escreva a eles, pois darão a autorização⁷².

⁷² *Le Guide du concert*, Paris, n. 12, abril de 1952, p. 202.

⁷¹ Carta de Camargo Guarnieri para Curt Lange, 20 de janeiro de 1944.

— 741 —

LE GUIDE DU CONCERT

Hebdomadaire complété par LE GUIDE MUSICAL mensuel

Directeur : Gabriel BENDER

252, rue du Faubourg Saint-Honoré - PARIS (8^e) - C. Châq. Postaux 317-60 - R. du C. 44.938

Téléphone 3 lignes particulières Carnot 48-58 Standard Carnot 06-30 et suite
Réception : **JEUDI** 3 à 5 heures Autres jours sur rendez-vous

SALLE DEBussy (MUSÉE) **LES MERCREDIS A 19 HEURES**
COURS D'INTERPRÉTATION SUR LA MISSION IDÉALE DE L'INSTRUMENT - LA VOIX HUMAINE
Marya FREUND 8 Cours d'analyse
de l'Expression Musicale et
Littéraire - Lectures et Opéras
Poursuivies par un enseignement
Spéc. **Marya FREUND**, 2, Rue du
Capitaine Oichanski (46^e)
Jeudi 22-24 - Auditeurs : 12 Fr.

CHOPIN **LE MARDI 16 MAI** **P. LUBLINSKY**
à 21 heures 3, Sq. de Chailion

LE PIANISTE URUGAYEN

Hugo BALZO

"Le remarquable virtuose qui, du premier au dernier morceau a soutenu de son talent l'exécution du programme..."
(Robert Brussel, Le Figaro).
"...virtuosité brillante... interprétation alternativement impétueuse et délicate..."
(Ernest Closson, L'Indépendance Belge)

Places : 10 à 40 fr., en vente Salle Durand et Agences

GAVEAU **MERCREDI 24 MAI** **O. T. E.**
à 21 heures 16, rue de Gramont

Unique récital de la saison du célèbre violoncelliste

PIATIGOLI

Au piano **GAVEAU** : Valentin PA...

Places : 10 à 60 fr. Disc.

"Le remarquable virtuose qui, du premier au dernier morceau a soutenu de son talent l'exécution du programme..."
(Robert Brussel, Le Figaro)

"...virtuosité brillante... interprétation alternativement impétueuse et délicate..."
(Ernest Closson, Indépendance Belge)

SOMMAIRE DE CE NUMÉRO

<p>PIERRE SOCCANNE : Une amie de Beethoven p. 795</p> <p>Y. MARGAT : Variations p. 799</p> <p>P. VIANIS : Au sujet de l'actualité p. 797</p> <p>Concerts annoncés p. 798</p> <p>Échos p. 795 et p. 798</p> <p>Études musicales analytiques p. 796</p>	<p>Les Théâtres p. 799</p> <p>La des Théâtres par T.S.F. p. 798</p> <p>Les Concerts p. 799</p> <p>Le Guide du Concert p. 799</p> <p>Les Concerts par T.S.F. p. 799</p> <p>Les "Musées sonores" p. 799</p>
--	---

Le Guide a le plus fort tirage des revues et journaux musicaux d'Europe

138

INFORME PUBLICADO EM *LE GUIDE DU CONCERT*, ANUNCIANDO O RECITAL DE BALZO NO TÉÂTRE CHAILLOT, PARIS EM 16 DE MAIO DE 1939.

A relação com Hugo Balzo propiciou a Curt Lange o estabelecimento de uma rede de contatos, no exterior⁷³, complexificando e dinamizando o sistema de alianças que paulatinamente era engendrado. Em paralelo, desde seus tempos de estudante, na França, possibilitados pela bolsa que lhe fora conferida, pelo governo uruguaio, e onde foi vencedor do Concurso Léopold Bellau⁷⁴, Hugo Balzo estreitara seus contatos com Camargo Guarnieri, como este descreve a Curt Lange: "O Balzo, ótimo amigo e admirável pianista, poderá testemunhar o que contei"⁷⁵.

Outro pianista latino-americano, citado nas cartas de Curt Lange e Camargo Guarnieri, era o argentino Luis la Via. A menção adveio a ele

⁷³ Através de Balzo, por exemplo, Curt Lange obteve informações sobre o retorno de Camargo Guarnieri de Paris: Cf. carta de Curt Lange para Camargo Guarnieri, 19 de fevereiro de 1940 "Querido amigo, he sabido de Balzo de su regreso de Francia y supe además por otros amigos de su estadia e éxitos en Europa, sin haber podido conocer, desde luego detalles".

⁷⁴ Balzo obteve o primeiro lugar neste concurso em 1937.

⁷⁵ Carta de Camargo Guarnieri para Curt Lange, 13 de março de 1940.

de um comentário proferido por Curt Lange, acerca da organização da Semana de Música Brasileira, a ser promovida em Mendoza, no ano de 1955, evento, no qual, seriam apresentadas composições oitocentistas mineiras, cujas partituras foram encontradas por Curt Lange, no decorrer de suas pesquisas. A proposta do musicólogo uruguaio era que o repertório musical da Semana incluísse um dos concertos para piano e orquestra, composto por Camargo Guarnieri, a ser executado "por nosso diretor da Escola Superior de Música, que é um grande pianista, maestro Luis La Via"⁷⁶.

Curt Lange também travou contato com um pianista atuante no cenário musical boliviano, Adhemar Schenone que almejava apresentar-se no Brasil:

Hoy le escribo rápidamente por el siguiente asunto: Adhemar Schenone, miembro del Instituto, que estuvo por dos años en misión del mismo y del SODRE en La Paz (Bolivia) y Lima, actuando brillantemente, desea venir al Brasil. El vendría en misión oficial del Instituto y del SODRE. Tocaría el Concierto em re, de Haydn, trayendo consigo material prestado por el SODRE. Dígame si es posible que toque con Ud., creo muy conveniente desde todo punto de vista. Es excelente músico. En caso favorable debe fecha para que le organice el viaje desde el Sur. Dígame también de paso, para mi orientación, lo que él recibiría por concierto de solista⁷⁷.

139

Em carta posterior, o musicólogo frisava a importância da atuação desse pianista com Camargo Guarnieri: "Por Koellreutter supe de mi carta poco explícita a respecto de Schenone. El es un buen pianista y há actuado frecuentemente com orquestra. Es pues, pianista, y de mi confianza"⁷⁸. O compositor paulista não descartava a possibilidade de ajudar o músico boliviano: "Quanto ao Schenone vou falar hoje com o Dr. Pati. Vamos ver se consigo trazê-lo para tocar comigo. O Baldi está em negociações com a prefeitura para uma nova série de concertos. Mesmo assim vou tentar"⁷⁹.

⁷⁶ Carta de Curt Lange para Camargo Guarnieri, 14 de abril de 1955.

⁷⁷ Carta de Curt Lange para Camargo Guarnieri, 18 de fevereiro de 1945.

⁷⁸ Carta de Curt Lange para Camargo Guarnieri, 27 de fevereiro de 1945. Grifo de Curt Lange. A opinião de Curt Lange foi reiterada na Carta para Carlos Raygada, 2 de novembro de 1943: "Schenone es un buen pianista, y solo tuvo en su contra el vivir en un ambiente pianisticamente saturado como el de Montevideo y dedicarse más bien al acompañamiento. Ud. lo oirá y verá a que es muy serio".

⁷⁹ Carta de Camargo Guarnieri para Curt Lange, 3 de março de 1945.

OS VIOLINISTAS

Em meio aos instrumentos de corda, o violino ocupava um lugar de destaque na composição de uma orquestra, no âmbito da música de câmara e como instrumento solista⁸⁰. Dos seus maiores intérpretes no Brasil, foi o nome de Eunice de Conte, que emergiu do epistolário, mantendo Camargo Guarnieri, por ela, uma relação de quase veneração: "Pena não ter a Eunice tirado o prêmio! Eu gostava muito dela, e a admirava também!"⁸¹. À Eunice Camargo Guarnieri dedicou sua "Sonata N.2 para Violino" e o "Concerto N.1 para Violino e Orquestra", de 1940, sendo esta última peça estreada pela própria violinista em 1942, tendo o compositor como regente e o acompanhamento da Orquestra Sinfônica Brasileira⁸². Também a "Cantiga de Ninar", de 1931, já havia sido estreada pela violinista, com acompanhamento de Camargo Guarnieri ao piano, no Teatro Municipal de São Paulo, vindo a ser gravada em 1943, pela discoteca Oneyda Alvarenga. Camargo Guarnieri, aliás, não apenas incentivava a violinista, como recorria a Curt Lange para que a artista fosse até Montevideu realizar concertos:

Gostaria que ela [Eunice de Conte] pudesse fazer essa viagem! Faria muito bem a ela. A Eunice está tocando de verdade. No momento é, a meu ver, a nossa melhor violinista. Ela tem estudado bastante e com muita aplicação. Possui uma bela cultura musical e isso contribui para ela poder realizar execuções verdadeiramente notáveis⁸³.

140

A violinista também não deixou de constar entre os intérpretes elencados por Curt Lange, para integrar o seu *Léxico* sobre os músicos latino-americanos. Assim, Camargo Guarnieri mediou a solicitação de dados biográficos pedida por Curt Lange: "Transmiti o seu recado à Cristina Maristany e a Eunice de Conte. Esta está viajando para o sul, irá até Porto Alegre, tocar para a Pro-Arte. Vão lhe mandar os elementos [ilegível] e biografia que você pede"⁸⁴.

Anselmo Zlatopolsky, por sua vez, foi o violinista escolhido por Curt Lange para executar algumas obras, no ciclo por ele organizado no Rio de Janeiro em 1945, pois, esse músico atuava de forma representativa no cenário musical do Rio de Janeiro, entre as décadas de 1930 a 1950.

Já em 1956, Zlatopolsky estreou como solista da Orquestra Sinfônica Municipal, no Teatro Municipal de São Paulo, o "Concerto N.2 para

⁸⁰ Note-se que o violino reproduz todos os semitons cromáticos (e até microtons), abrangendo uma extensão de mais de quatro oitavas, além de ser capaz de realizar acordes. Essa versatilidade se reflete no repertório, sobretudo, contemporâneo. *Dicionário Grove de Música*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994. p. 998.

⁸¹ SILVA, Flávio (org.). *Op. cit.* p. 80.

⁸² Tal apresentação foi realizada no Cine Rex, na cidade do Rio de Janeiro. *Ibid.* p. 554.

⁸³ Carta de Camargo Guarnieri para Curt Lange, 20 de janeiro de 1944.

⁸⁴ Carta de Camargo Guarnieri para Curt Lange, 15 de março de 1942.



"EUNICE DE CONTE. SÃO PAULO, 17-10-1945".
Acervo Curt Lange. Série 8.1.64.48.1

141



"QUARTETO HAYDN DO DEPARTAMENTO DE CULTURA – SÃO PAULO, BRASIL.
A. ZLATOPOLSKY – 1ER VIOLÍN; O. IBARRO – 2º VIOLÍN; A. BARBI – VIOLA; C. CORAZZA – VIOLONCELLO".
Série 8.1.36.91. Acervo Curt Lange.

Violino e Orquestra" de Camargo Guarnieri, composto três anos antes. A esse violinista, Camargo Guarnieri, dedicou sua "Cantiga Lá de Longe", composta em 1930.

De forma distinta, uma violinista que, embora tendo sua competência musical reconhecida, acabou sendo preterida como intérprete em apresentações organizadas por Curt Lange foi Mariuccia Iacovino⁸⁵. Tal atitude vinculou-se a questões pessoais: afinal, Mariuccia era esposa de Arnaldo Estrela, que vivenciava certo antagonismo com Curt Lange. Mariuccia sentiu-se claramente desprestigiada, pois, sendo uma das fundadoras da Sociedade do Quarteto, seu nome não foi cogitado por Curt Lange para a apresentação do "Quarteto" de Camargo Guarnieri, durante o ciclo de música promovido em 1945, na Escola Nacional de Música do Rio de Janeiro. Para piorar a situação, esse compositor, anteriormente, já havia prometido a estreia do "Quarteto" à violinista, como comentou com Curt Lange em carta de 16 de abril de 1945:

Meu amigo, não foi fácil conseguir me desvencilhar de um compromisso que assumi com a Mariuccia Iacovino, pois havia prometido a ela a primeira audição do meu quarteto premiado. Diante da sua carta, de 4 do corrente, resolvi que esta obra seria melhor executada sob a direção de você, por isso vou mandar-lhe pelo Carleton, no próximo sábado, ou nos primeiros dias da próxima semana. Agradeço-lhe a lembrança.

142

Todavia, Camargo Guarnieri não deixou de reconhecer o talento de Mariuccia Iacovino, dedicando-lhe diversas peças, como o "Choro para Violino e Orquestra", composto em 1951, e estreado por ela, em Paris em 1952; a "Sonata N.4 para Violino e Piano"; o "Ponteiro N. 6". Em paralelo, Mariuccia Iacovino estreou uma das obras de Camargo Guarnieri, a "Sonata N.3, para Violino e Piano", em 1950, em dueto com seu esposo, o pianista Arnaldo Estrela.

Já entre os violinistas latino-americanos, apenas dois, de grande reputação em toda a América e mesmo na Europa, foram citados por Curt Lange em sua correspondência. O primeiro, Oppenheimer, atuou como primeiro violino da Filarmônica de Berlim, incluindo em seu repertório obras de compositores latino-americanos, como escreve Curt Lange a Claudio Santoro: "Querido Santoro, le escribo rapidamente estas líneas para decirle que su Sonata fué tocada aquí, en las audiciones radiales del Instituto por la radio Carve, hace 10 días, un Sábado por la tarde. La interpretó el violinista Oppenheimer, ex-primer violin de la Filarmónica de Berlín"⁸⁶. Também as peças de Camargo Guarnieri integraram os programas de Oppenheimer: "La Cantiga se va a repetir en una audición por Radio Ofi-

⁸⁵ Após estudos preliminares no Instituto Nacional de Música, Mariuccia Iacovino foi em 1928 para Barcelona; de volta ao Brasil, ela não só atuou junto à Sociedade do Quarteto, por ela fundada em 1943, como também integrou um duo com seu marido Arnaldo Estrela. *Enciclopédia da música brasileira. Op. cit.* p. 369.

⁸⁶ Carta de Curt Lange para Claudio Santoro, 1º de novembro de 1943.

cial. La interpretaron Tosar Errecart com un violinista emigrado, un tal Oppenheimer”⁸⁷.

Já o segundo, Francisco Musetti, também atuante no Uruguai, foi indicado por Curt Lange para executar um dos concertos para violino e orquestra de Camargo Guarnieri, conforme carta enviada por Curt Lange ao compositor:

Espero que en el año próximo cambie la situación, aquí y que pueda Ud. venir. Podría hacerse su Concierto para violín y orquestra com el joven Francisco Musetti, bajo la dirección de Ud., y mucha outra obra interesante. Habaré com el Embajador brasileiro sobre el particular y creo que no sea difícil. Sólo necesito que Ud. me dé una respuesta suya, una lista de los conciertos sinfónicos y de cámara que podríamos organizar aquí. Las obras de cámara serían entonces estudiadas com anticipación para que Ud., una vez aquí, no tenga más que dirigir los últimos ensayos. Lo mismo referente al concierto para violín e orquestra⁸⁸.

OS VIOLONISTAS

De forma inversa às posições hegemônicas ocupadas pelo piano e os demais instrumentos de orquestra, o violão foi, muitas vezes, associado a uma prática musical “popular”. Entretanto, diante do empenho de alguns de seus melhores intérpretes, em conjunto com a valorização das expressões culturais locais, por sua vez defendida pelo americanismo e nacionalismo musicais, o violão foi, aos poucos, erigindo-se em instrumento de primeira grandeza⁸⁹. Tal mudança pode ser verificada pelo interesse demonstrado por Camargo Guarnieri que para ele compôs algumas peças solistas como “Estudos Para Violão n. 1-3” e o “Ponteio para Violão Solo”. Esta última obra, criada em 1944, foi dedicada ao violonista uruguaio Abel Carlevaro, a quem Camargo Guarnieri admirava, sendo gravada por este músico no ano 1980. Também Curt Lange destacou a importância de Carlevaro, apontando-o como “nuestro gran guitarrista, discípulo único de Andrés Segovia, un verdadeiro prodígio en tan difícil instrumento”⁹⁰.

Em paralelo, o epistolário de Curt Lange e Camargo Guarnieri fez referência a Julio Martinez Oyanguren, primeiro violonista sul-americano a conquistar uma carreira de relevo no exterior. Ainda bastante jovem, Oyanguren fixou residência nos Estados Unidos, onde tornou-se ex-

⁸⁷ Carta de Curt Lange para Camargo Guarnieri, 31 de outubro de 1943.

⁸⁸ Carta de Curt Lange para Camargo Guarnieri, 31 de outubro de 1943.

⁸⁹ “No início do século XX, faltava ao violão um repertório que lhe desse status comparável ao de outros instrumentos. [...] O violonista espanhol Andrés Segovia teve grande influência em torná-lo um instrumento de concerto respeitável; fez muitas transcrições e inspirou vários compositores a que escrevessem para ele.” *Dicionário Grove de Música*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994. p. 997.

⁹⁰ Carta de Curt Lange para Antonio Montz, 1º de novembro de 1943.

tremamente popular, chegando até a solar com a Filarmônica de Nova York e a tocar para o presidente Roosevelt. Em 1960, retornou ao Uruguai, onde faleceu em 1973⁹¹. A vinda ao Brasil de Oyanguren foi incentivada por Curt Lange, que buscou o apoio de Camargo Guarnieri:

Paso a decirle que está en Río de Janeiro nuestro gran guitarrista Julio Martínez Oyanguren, el cual permanecerá unas semanas allí con el fin de dar conciertos. Como sabrá Ud., estuvo radicado muchos años en Estados Unidos, donde obtuvo señalados triunfos hasta llegar a ser artista exclusivo de la National Broadcasting System y de la Casa de discos Víctor. He escrito hoy a Esther Mesquita, de la Sociedade de Cultura Artística, y le recomiendo a Ud. esse querido amigo, el cual necesita de alguna orientación, para el caso, casi seguro, de que vaya a São Paulo. Puede Ud. escribirle, dándole algunas sugerencias, dirigiéndose al Consulado General del Uruguay en Río de Janeiro⁹².

Camargo Guarnieri procurou atender ao pedido de Curt Lange: "Como estarei no Rio, no dia 18, irei procurar o Oyanguren. Acho difícil que arranque um concerto com a Cultura. A diretora é muito complicada!... Quando foi do Balzo, fiz uma força louca e nada consegui"⁹³. Na carta seguinte, Curt Lange agradecia a disponibilidade do colega: "Gracias por su preocupación com Oyanguren. Por Balzo no se preocupe. Ya conseguí dos conciertos para la "Cultura Artística" de São Paulo, que tendrán que efectuarse en la segunda mitad de junio próximo. Así ya sabe Ud. por si quiere organizar un concierto sinfónico com su participación"⁹⁴.

AS CANTORAS

A arte do canto é uma das formas mais antigas de reprodução musical e, no decorrer do século XX, abrange as mais variadas possibilidades de expressão musical. Assim, através do Lied, do repertório operístico ou por meio das canções folclóricas e populares, surgiu uma geração de grandes intérpretes, que mesclavam essas composições de cunho erudito com peças de viés folclórico, transcritas em linguagem formal. Foi o caso da cantora Elsie Houston, que frequentemente mencionada nas mis-

⁹¹ Muito do repertório de Oyanguren era dedicado a arranjos de música folclórica e clássicos da música de salão. SLONIMSKY, Nicolás. *Op. cit.*

⁹² Carta de Curt Lange para Camargo Guarnieri, 21 de março de 1941.

⁹³ Carta de Camargo Guarnieri para Curt Lange, 1º de abril de 1941.

⁹⁴ Carta de Curt Lange para Camargo Guarnieri, 16 de abril de 1941.

sivas trocadas entre Curt Lange e Camargo Guarnieri, era uma das maiores divulgadoras da obra do compositor paulista, em palcos norte-americanos. Em carta a Camargo Guarnieri de 7 de abril de 1940, Curt Lange dava notícias dos êxitos de sua obra, na América do Norte, em parte devido à apresentação de Elsie:

Mi querido amigo, quiero darle una noticia muy agradable. El compositor peruano Raúl de Vernieul acaba de escribirme de Nueva York que su "Sae Arue" tuvo un éxito sin precedentes, debiendo repetirse la obra. Esto sucedió en el Concierto de la League of Composers, en New York, en el Museum of Modern Art. Entiendo a través de le breve noticia que Ud. há sido interpretado por Elsie Houston.

Camargo Guarnieri, que já conhecia a trajetória dessa intérprete, assim respondeu a Curt Lange, comentando a sua satisfação com a notícia: "Conheço essa grande cantora. Ela tem nome inglês, mas é brasileira. Essa notícia muito me alegrou, mais, ainda, foi lembrar que esse meu trabalho está impresso no primeiro suplemento do seu *Boletim*"⁹⁵.

Outra cantora brasileira que obteve destaque, nas missivas, foi Cristina Maristany⁹⁶ que tornou-se uma das intérpretes mais importantes da obra de Camargo Guarnieri. Os estreitos laços mantidos entre ambos foram intensificados, no período em que o compositor e a cantora estavam em Paris, quando Cristina participou de diversos recitais e concertos com orquestra, não deixando de incluir obras de Camargo Guarnieri em suas apresentações⁹⁷. Assim, tendo Cristina Maristany como solista, a Orquestra Sinfônica de Paris apresentou algumas obras de Camargo Guarnieri⁹⁸, concerto seguido por outros eventos musicais na Alemanha, Bélgica, Inglaterra, Holanda e França, ocorridos entre os anos de 1938 e 1939, nos quais Maristany deu publicidade a várias peças de compositores brasileiros.

⁹⁵ Carta de Camargo Guarnieri para Curt Lange, 17 de abril de 1940.

⁹⁶ Cristina Maristany (1918-1966), soprano de origem portuguesa, radicou-se no Brasil quando criança. Aperfeiçoou-se em Moscou e, retornando ao Brasil, participou de diversos recitais no Instituto Nacional de Música. Em 1938 retornou à Europa, divulgando a música brasileira em diversos países. *Dicionário Grove de Música*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994. p. 483.

⁹⁷ Em carta para Mário de Andrade datada de 1939, Camargo Guarnieri escreveu: "Como você deve saber, a Cristina Maristany está aqui na Europa. Ela veio a Paris e fez um sucesso louco, cantou na Revue musicale e num concerto da orquestra Sinfônica de Paris. A Cristina nesse dia cantou maravilhosamente bem, melhor impossível".

⁹⁸ Constaram do repertório desta apresentação as peças: "Talvez", "Olhando para teus olhos", "Em louvor do silêncio", "Por quê?", "Você nasceu", "Tristeza" e "Azulão". SILVA, Flávio (org.). *Op. cit.* p. 353.



CRISTINA MARISTANY EM *TOURNÉE* NA CIDADE DE BARBACENA - MG NA DÉCADA DE 1940.

A amizade entre Camargo Guarnieri e Cristina Maristany pode ser dimensionada pela produção musical destinada ao canto, a ela dedicada pelo compositor, dentre as quais: "No Fundo dos Teus Olhos", de 1934; "Dona Janaína", de 1935; "Treze Canções de Amor", formulada entre 1936-1937 e gravada pela intérprete em 1943; "Modinha" e "Três Poemas para Canto e Orquestra", compostas em Paris, no ano de 1939 e estreadas pela intérprete, "Vai, Azulão", em 1939, com texto de Manuel Bandeira dedicada a Cristina, a qual foi estreada na "La Révue Musicale" ainda neste ano.

Os jornais parisienses registraram ainda a realização, em 1954, de um recital protagonizado na Salle Gaveau, pela cantora Alice Ribeiro⁹⁹ no qual, a "Dança Negra", de Camargo Guarnieri, emparelhava-se com obras de Stradella, Haendel, Fauré, G. De Araújo, Nin, Turina, Liszt, Kabalewsky, Bach-Liszt, Villa-Lobos:

Deux Artistes Brésiliens - [...] Alice Ribeiro - Cette cantatrice brésilienne possède une très belle voix chaude, ronde, très expressive, une technique sûre et le style du bel canto. Elle commence son récital par les traditionnels Airs Italiens, puis elle interprète avec finesse et charme des mélodies françaises, mais la plus grande partie de son programme

⁹⁹ Alice Ribeiro (1917-1988), soprano carioca, estudou no Conservatório de Paris e atuou como cantora no Brasil, Europa e América do Norte. *Enciclopédia da Música Brasileira*. Op. cit. p. 678.

est consacré aux oeuvres de compositeurs brésiliens: Villa-Lobos, José Siqueira, etc... Les applaudissements chaleureux des auditeurs, qui lui doivent une soirée toute remplie du soleil et des couleurs du Brésil, ont prouvé leurs regrets d'une trop courte audition¹⁰⁰.

Uma última cantora brasileira, citada no epistolário de Curt Lange, foi Maria Kareska¹⁰¹: "Me hace mucha falta. Ahora mismo está aquí una cantante brasileira, la señora Kareska, a la que tendré que darle música de Ud. para que cante. Hasta en Londres se ha tocado música de la Editorial, y en todas partes se han hecho audiciones". Residente no Brasil, após uma estada na França, ganhou fama ao interpretar no Teatro Municipal de São Paulo sob a regência de Camargo Guarnieri, o "Réquiem" de Gabriel Fauré. Desde então, a cantora gravou diversos discos, inclusive na Europa, com um repertório composto por obras de Camargo Guarnieri, Villa-Lobos e Ernani Braga. Em reconhecimento, Camargo Guarnieri dedicou a Maria Kareska a primeira de suas "Quatro Cantigas", intitulada "A Cantiga da Mutuca", em 1949, bem como a quarta peça da coletânea "Para Acordar teu Coração", de nome "Eu Gosto de Você", em 1951.

Já no cenário latino-americano, a correspondência destacou o nome de Socorrito Villegas¹⁰², admiradora da obra de Camargo Guarnieri, que muito contribuiu para sua difusão, conforme relatado por Curt Lange:

Socorrito Villegas tem a intenção de fazer uma *tour-née* artística pelo Brasil, principalmente por Río, São Paulo e mais alguns pontos, de primeiro até o 20 de outubro. Você sabe bem com a grande vontade que ela sempre cantou as suas obras e por isto recomendo-lhe o caso, pedindo-lhe de lhe escrever à maior brevidade se ela poderia contar¹⁰³.

Em contrapartida, expressando sua apreciação pela soprano uruguaia, o compositor paulista dedicou-lhe a peça "Duas Cantigas de Amor", composta em 1957¹⁰⁴.

¹⁰⁰ *Bulletin du Conservatoire*, jul. 1954. Esses concertos foram anunciados por outros dois importantes periódicos musicais da capital francesa, o *Le Ménestrel* e o *Le Guide du Concert*, que publicou em 21 de maio de 1954: [...] C'est dans la 2e partie consacrée à la musique folklorique que M. Ribeiro "enleva" son public: Villa-Lobos, Guarnieri, Siqueira, Henrique, etc. la firent briller de mille feux. On ne peut mieux chanter, mimer, passer de la complainte au rire avec tant de désinvolture. C'est une grande artiste"

¹⁰¹ Maria Kareska participava, já aos dezesseis anos, de concertos em Montevidéu e Buenos Aires, onde conheceu Ernani Braga, de quem se tornou uma das principais intérpretes. Em 1957, fixou residência em Paris, vindo a formar-se pelo Conservatório da capital francesa um ano depois. *Enciclopédia da Música Brasileira*. Op. cit. p. 417-418.

¹⁰² Na pasta 10.1.540 do Acervo Curt Lange, encontram-se extratos de periódicos que relatam positivamente a atuação da artista, tais como: "Socorrito Villegas, soprano uruguaia que os sócios da Cultura Artística festejaram com seus aplausos na noite de segunda-feira última no Teatro Municipal [...]".

¹⁰³ Carta de Curt Lange para Camargo Guarnieri, 18 de agosto de 1955.

¹⁰⁴ SILVA, Flávio (org.). Op. cit. p. 521



SOCORRITO VILLEGAS MORALES-SOPRANO URUGUAIÁ
Série 8.1.52.18. Acervo Curt Lange.

148

A partir de todas essas missivas, pode-se reconhecer a constituição de uma rede de sociabilidades efetivamente operante, que legitimava os projetos do americanismo e nacionalismo musicais, conforme descrito na missiva de Camargo Guarnieri a Curt Lange de 9 de novembro de 1945: "Você é o camarada mais conhecido nesta América a fora. Todos o conhecem e não escondem a amizade que lhe devotam. [...] De fato você é o único responsável se hoje existe algum intercâmbio entre um e outro país aqui na América Latina".

- 147 -

SALLE DU CONSERVATOIRE
23, 25, C. Conservatoire

4 CONCERTOS de MOZART
par quelques enfants de l'École Marguerite Long-Jacques Thibaud et l'ORCHESTRE de la SOCIÉTÉ des CONCERTS du CONSERVATOIRE sous la direction de **Georges TZIPINE**
Places de 100 à 400 fr. Location à la Salle et à l'École, 46, rue Molitor, Paris 16^e

Mercredi 12 Mars

DEBUSSY 2 Mars 17 h.	GIF Eliane NICOUÉ Marc FOUJOL	CHOPIN 18 Mars 21 h.	RÉCITAL DE PIANO DENISE STERNBERG MOZART, BEETHOVEN, CHOPIN, RAVEL, POULENC, etc.
SALLE MICHELLE CHARLOT 13 Mars 19 h.	AMIS DE LA MUSIQUE DE CHAMBRE TRIO JEANES H. PIGNARI P. CODDÉE	SALLE MARCEL SAMLOT 19 Mars 21 h.	AMIS DE LA MUSIQUE DE CHAMBRE OCTUOR DE VIENNE Frahel BERTHOUD, Edouard SCHMIDT
SALLE MICHELLE CHARLOT 17 Mars 19 h.	RÉCITAL DE DANSE Anne GARDON Ernest BERK	FRANÇOIS FRANÇAIS 21 et 22 Mars 20 h.	ARNALDO ESTRELLA Foco de Estudos ALBERT, JANEZ SOLEK, BRAHMS, CHOPIN, VILLALOBOS, GUARNIERI, PROKOFIEFF

CERCLE MUSICAL DE PARIS
SALLE "OPÉRA FRANÇAIS"
18 Mars
20 h.

NUMÉROS HORS-SÉRIE DU "GUIDE"
Les numéros « Beethoven » et les 8 « Remplacés » ou « questions d'élèves » sont disponibles ; « Chopin », analyse de quatre de ses œuvres ; « Paganini », analyse des concertos, sont en vente au prix de 100 fr. Ils les abonnés du Guide par numéro.

PENSÉE FRANÇAISE
2, r. de l'Élysée
Mercredi 19 Mars
à 18 h. 15

ARNALDO ESTRELLA
Pianiste brésilien
ALBERT, PADERE SOLEK, BRAHMS, CHOPIN, VILLALOBOS, GUARNIERI, PROKOFIEFF

COMÉDIE DES CHAMPS-ÉLYSÉES
LUNDI 10 MARS, 8 h. 30

GISELLE COUTEAU et le **TRIO PASQUIER**
Beethoven - Faure - Florent Schmitt

ANÚNCIO DO RECITAL DE ARNALDO ESTRELA
LE GUIDE DU CONCERT, MAR. 1952.

- 148 -

CALENDRIER DES ORGANISATEURS DE CONCERTS

LA CROIX ROUGE FRANÇAISE
29 MARS
19 h.

RICHARD
"LE TRAITYQUE"
Emma **PIEL**
Jeanne **WALLACH**
Francis **DUQUENNOIS**
1^{er} Salon de deux semaines
Maris ARANDA
Orch. Concerto Labouret
Direction **ROSE BIOT**

RÉCITAL DE PIANO
Henri GAUTIER
BACH - CHOPIN - DEBUSSY
QUATUOR VOCAL
RUSSE
20 Mars
à 21 h.
2. Dauterhoff - G. Pouchkine
R. Bramitoff - C. Kaidanoff

ÉCHOS (Départements)
Le Havre, 1^{er} avril, Faisson (St-Jean, (Seab), par la Société « La Clémence » dir. J. Lefebvre, les titres : M. de M. Andrieux, P. L. Chabrol, J. Chabrol, J. Chabrol

LA CROIX ROUGE FRANÇAISE
29 MARS
19 h.

RICHARD
"LE TRAITYQUE"
Emma **PIEL**
Jeanne **WALLACH**
Francis **DUQUENNOIS**
1^{er} Salon de deux semaines
Maris ARANDA
Orch. Concerto Labouret
Direction **ROSE BIOT**

AUDITION INTÉGRALE des 5 Concertos pour piano de BEETHOVEN par **Sara NOVIKOFF**
5^e des Concerts du Conservatoire
Direction **André CLUYTENS**

LA PIANISTE BRÉSILIENNE
ISABEL MOURÃO
DOBLE RÉCITAL violon et piano
Miguel CANDELA
Alexis KLIGERMAN
Récital CHOPIN par **Joseph TURCZYNSKI**
BACH
Au piano : **ISABELLE NEF**
LA GANTATIQUE AMÉRICAINE
Judith SANDER
Au piano - ALEXANDRE LASKIN
RENTREÉ DE CÉLEBRE PIANISTE
Alexandre UNINSKY

RÉCITAL DE CHANT
Robert JOLLY
20 Mars
à 21 h.
THOMAS DE BARTHMANN

LES 100 MEILLEURS DE
HAPOEL HAMIZRAHI
Musique israélite et de folklore juif
Direction : **MAX NEUMANN**
Concertos de
Joseph BORIN, ténor
Julia ASTMANN-MORECKA
Chœur
Adi BERNARD, pianiste
Elmer GLANZ, soliste
Marcel PAPIER, bariton

ANÚNCIO DO RECITAL DE ISABEL MOURÃO
LE GUIDE DU CONCERT, MAR. 1947.

CALENDRIER DES ORGANISATEURS DE CONCERTS

LE CLERMONT

ORCHESTRE DE CHAMBRE de HAMBURG
Dir. : G. JOCHUM
LE 10 à 21 heures
Mardi 10 à 21 heures
Mardi 10 à 21 heures

LE TRIPTYQUE
Bach et Fauré
JEAN MICHAULT
10
Bach, Debussy, Chopin, Liszt, Berlioz (1^{er} act. à Paris), Castelnuovo, Strauss, Liszt

SIS PHILHARMONIQUE DE PARIS
Alicé RIBEIRO
11
Mardi 11 à 21 heures
Mardi 11 à 21 heures

RECITAL DE LA PHILHARMONIQUE DE PARIS
Mirella AUXIETRA
12
BACH - MENDELSSOHN - SCHUBERT
CHOPIN - LISZT

LA PHILHARMONIQUE DE PARIS
BEIR TWEIT
12
Ouv. des Concerts Liszt
Duo : J. Haydn, Mozart, Chopin - Liszt

LE DUO
WALLFIS
12
Mozart - Bach - Sch. - Chopin
Ysaÿ - Liszt - Alkan - Debussy

78^e Concert Assoluto del Du Professore di Fregene
de Marcel DUPRÉ
13
avec Marcel DUPRÉ, JAC. CELLIER, J. SERAIGUEAU, H. ROZIE
(de St-Omer)

LA PHILHARMONIQUE DE PARIS
Kiyoko TANAKA
14
Haydn, Beethoven, Ind. etc.

SCHOLA DU COURS SAINT-LOUIS
ALAUDA
14
Dix. J. CHALLEY et L. FREMAUX
avec le concours de LA CHORALE MONTOISE et JEAN WYER

PIEYEL
LUNDI 17
MARDI 18
MARDI 18
à 21 heures
(Dimanche)

UNIQUE RECITAL
Lydia ROMANOVA
18
avec le concours de Marcel By de Marthe

ALAUDA
18
Chœur et piano
L. FREMAUX
avec le concours de JEAN WYER

CHAMPS-ÉLYSÉES
MARDI 19
MARDI 19
à 21 heures
(Dimanche)

ECOLE NORMALE de Musique
MARDI 19
à 21 heures
(Dimanche)

RECITAL CHOPIN
SCHNEIDERHAN
24
avec
Henryk SZERYNG
TASSO JANPOULO

RECITAL CHOPIN
par le pianiste polonais
Andrzej WASOWSKI
24
à 21 heures
(Dimanche)

LA PHILHARMONIQUE DE PARIS
Alicé RIBEIRO
11
Mardi 11 à 21 heures
(Kiesgen - Valmêlo)
avec le concours de André COLLARD

ANÚNCIO DO RECITAL DE ALICE RIBEIRO E JOSÉ FRANCO
LE GUIDE DU CONCERT, MAIO 1954.

CALENDRIER DES ORGANISATEURS DE CONCERTS

ORCHESTRE D'ARCHETS DE PARIS
Raymond CHEVREUX
avec Raymond TROUARD
7
à 21 heures
(Dimanche)

MAURICE HASSON
7
à 21 heures
(Dimanche)

LA PHILHARMONIQUE DE PARIS
YUKI SOMA
9
Mardi 9 à 21 heures
(Dimanche)

UNIQUE RECITAL
IDA PRESTI
10
Mardi 10 à 21 heures
(Dimanche)

ECOLE NORMALE de Musique
RICHARD CASS
11
à 21 heures
(Dimanche)

LIANCE DE PIANO 1884
André BOUCOURECHLIEV
11
à 21 heures
(Dimanche)

RECITAL DE PIANO
YOUSSLAVE
12
à 21 heures
(Dimanche)

ORCHESTRE DE CHAMBRE
YOUSSLAVE
12
à 21 heures
(Dimanche)

LA PHILHARMONIQUE DE PARIS
Nicanor ZABALETA
13
à 21 heures
(Dimanche)

VILLA-LOBOS
15
à 21 heures
(Dimanche)

LA PHILHARMONIQUE DE PARIS
PIERRE FROMENT
15
à 21 heures
(Dimanche)

RECITAL DE PIANO
Lily JESSUA
16
à 21 heures
(Dimanche)

LA PHILHARMONIQUE DE PARIS
LEBALLIS
16
à 21 heures
(Dimanche)

CONCERTS GOLDONNE
ROBERT BRONSTEIN
18
à 21 heures
(Dimanche)

Société Philharmonique de Paris
Ouv. de HEITOR
VILLA-LOBOS
15
à 21 heures
(Valmêlo-Kiesgen)
avec le concours de YARA BERNETTE, pianiste

— 722 —

Louez les meilleures places
THÉÂTRES - CONCERTS - MUSIC-HALLS
AGENCE "LA MADELINE"
14, BOULEVARD DE LA MADELINE
PARIS 1^{er}

ANÚNCIO DO RECITAL DE VILLA-LOBOS COM IARA BERNETTE
LE GUIDE DU CONCERT, MAR. 1955.

CAPÍTULO 4

DIVULGANDO A PRODUÇÃO

Divulgar as produções alinhadas com os projetos do americanismo e do nacionalismo musicais não era tarefa fácil, sobretudo nas primeiras décadas do século XX. Era preciso possuir habilidade de convencimento, manter a tenacidade, no intuito de obtenção de credibilidade e patrocínio. Nesse sentido, várias estratégias¹ voltadas à conquista dessa circularidade, tão cobiçada, foram mencionadas por Curt Lange e Camargo Guarnieri em suas cartas, elencando-se, neste capítulo, a impressão de partituras e periódicos, a organização de concertos e a reprodução fonográfica e radiofônica das peças musicais.

Muitas vezes, porém, as estratégias de legitimação da produção musical latino-americana, descritas nas cartas trocadas por Curt Lange e Camargo Guarnieri, deixavam transparecer frustrações e dificuldades, como descreve o musicólogo, no tocante ao período em que se estabeleceu no Rio de Janeiro, a fim de produzir o tomo do *Boletín* dedicado à música brasileira:

Mi vida em Rio es muy compleja, más de lo que Ud. talvez imagina. También la realización del Boletín, para que sea un buen volumen y no caiga em la medianía, es muy difícil. Puedo adelantarle que he estado en mu-

¹ O conceito de estratégia pode ser aproximado da noção operatória de "usos", "empregos", ou "modos de fazer", indicando como Curt Lange e Guarnieri buscaram empregar, da melhor maneira possível, os recursos tecnológicos e políticos disponíveis, para divulgação de seus projetos musicais. CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1994. p. 46-47.

chas partes del mundo trabajando con músicos, pero en pocas ha visto tanta intriga, tanta mediocridad que domina y tanta vanidad que quiere que todos se rendan ante elle. Y todo esto en detrimento de los que valen².

Mas, de maneira geral, a própria existência dos *Boletíns*, a frequência das transmissões radiofônicas, o elevado quantitativo de concertos, entre outros fatores, demonstram um relativo sucesso do projeto capitaneado por Curt Lange. Face à dimensão concorrencial do campo musical e à ausência de recursos, por parte dos setores privados, fazendo-se necessário tornar o Estado um aliado, as vitórias obtidas pelo musicólogo e por Camargo Guarnieri, ainda que parciais, tornaram-se bastante expressivas.

A IMPRESSÃO DAS OBRAS

Em março de 1944, Curt Lange estabeleceu-se no Rio de Janeiro com a finalidade de produzir o sexto volume do *Boletín Latino-Americano de Música*, inteiramente dedicado à música brasileira. Em cada um dos seis grandes volumes dos *Boletíns*, publicados entre os anos de 1935 a 1946 por Curt Lange, constam como anexo os *Suplementos Musicais*, destinados à edição de partituras.

Hoy comienza, com um acto oficial, la labor del Boletín. Desde ya le ruego que me escriba inmediatamente sobre el tema que podría Ud. emplear en la parte del Boletín, propiamente. Le encarezco un estudio que sea de fondo. Ud. dirá que "sujet" le viene mejor. Desde ya debe ser brasileiro. Escribame cuanto antes. Respecto al Suplemento Musical ya le escribiré sobre el tamaño de páginas de que podrá disponer. Um abrazo afectuoso de su amigo Francisco Curt Lange³.

A saída de Curt Lange do Uruguai e sua residência provisória no Brasil não foram fortuitas. Um dos assuntos predominantes na correspondência mantida entre ele e Camargo Guarnieri referia-se ao seu exaustivo empenho em divulgar as obras de compositores atuantes nos países da América Latina, inclusive brasileiros. Diante desse intuito, Curt Lange publicou diversos artigos, trabalhou na criação de novas revistas e viabilizou a impressão de muitas obras e textos de compositores e musicólogos.

A publicação das partituras era uma prática complexa, não se reduzindo a uma simples reprodução das obras anteriormente escritas. Nesse

² Carta de Curt Lange a Camargo Guarnieri, 21 de junho de 1944.

³ Carta de Curt Lange a Camargo Guarnieri, 17 de março de 1944.

processo, os compositores buscavam reconhecimento de suas criações, atendendo, para isso, à qualidade da revisão e da impressão, à eficácia da circulação, bem como aos direitos autorais detidos pela editora, para que não ficasse impedida uma divulgação futura, fosse em formato original, fosse em transcrições para instrumentos distintos ou para execução de orquestra, fosse, ainda, sob a modalidade de gravações em disco.

Assim, Camargo Guarnieri, diante do convite de Curt Lange para publicar uma de suas obras, pela editora norte-americana Schirmer, respondeu:

O seu convite para a minha participação no volume que será editado pela Casa Schirmer muito me sensibilizou. Com imenso prazer lhe darei uma composição que será uma Valsa para piano. Desejo que você goste deste meu trabalho que seguirá com a contribuição que faço ao futuro suplemento uma Tocata para piano também. [...] Quanto aos 40 dólares que a casa editora me oferece como compra da composição estou de acordo, mas gostaria de ter esclarecimentos sobre outros direitos como, por exemplo: gravação em disco, transcrição para outro instrumento ou orquestra, etc. Preferiria ceder somente os direitos para impressão para piano. Digo isso porque geralmente os contratos de concessão de direitos exigem tudo do compositor⁴.

Em sua correspondência a Curt Lange, Camargo Guarnieri revelava uma concepção musical, em que o reconhecimento do talento do compositor está diretamente relacionado a um alto nível de complexidade da peça. Nesse sentido, Camargo Guarnieri selecionava, pessoalmente, as músicas enviadas à publicação, vetando aquelas que considerasse inapropriadas para obtenção de um expressivo reconhecimento:

Escrevo-lhe esta com o fim de ver se será possível evitar que você mande para a América do Norte a composição que lhe mandei. Pela penúltima carta você poderá verificar que o meu desejo era mandar a "Tocata", que é um trabalho mais importante, e não a "Valsa" enviada. Se não seguiu a "Tocata" foi porque eu havia perdido o original. Felizmente encontrei uma cópia e desejo substituir⁵.

Anos mais tarde, já bastante experiente e com diversos trabalhos publicados, Camargo Guarnieri continuava a enfatizar sua preocupação no tocante à circulação de sua obra, depois de impressa:

⁴ Carta de Camargo Guarnieri a Curt Lange, 13 de março de 1940.

⁵ Carta de Camargo Guarnieri a Curt Lange, 25 de abril de 1940. Dias depois, ainda preocupado com a possibilidade de ser enviada a "Valsa" e não a "Tocata", como era de seu desejo, Camargo Guarnieri reforçou seu pedido a Curt Lange, em carta de 28 de abril de 1940: "Meu caro Curt Lange, Antontem lhe escrevi uma carta por via aérea na qual eu perguntava se seria possível trocar a composição indicada para o álbum a ser editado pela Casa Schirmer. Depois de muito pensar, resolvi mandar-lhe a cópia da minha "Tocata", pois desejo que seja impressa essa peça e não a "Valsa". Creio que a oportunidade é muito importante para o meu futuro, e não quero ver impresso num álbum de responsabilidade um trabalho de menor valor, podendo eu ser melhor representado. Certo de que você compreenderá e fará tudo para o meu contento, agradeço-lhe sinceramente. Receba um abraço cheio de simpatia e amizade do Camargo Guarnieri."

Agradeço sua lembrança, ter me incluído no Álbum Southern Music Publishing. Estou disposto a dar a eles uma obra para canto e piano. Uma coisa, entretanto, seria condição "sine qua non" é o meu desejo que o "copyright" seja para todo o mundo menos para o Brasil e, também, que o editor se comprometa editar a obra, pelo prazo de um ano, a contar da assinatura do contrato, em edição separada do álbum. Quero isso para não acontecer o que aconteceu com a Schirmer. O Álbum foi impresso e a minha "Toada" morreu lá dentro. Outra coisa me lembrei: o copyright será somente para canto e piano. A obra chama-se Cinco Canções de Alice (me enganei) CINCO POEMAS DE ALICE⁶.

Porém, as condições impostas por Camargo Guarnieri não foram aceitas por parte da editora, como escreveu Curt Lange em carta de 14 de abril de 1955: "A Southern não quer saber nada das suas condições e as declara inaceitáveis. Devo prescindir da sua obra, lamentavelmente".

Juntamente com Guarnieri, Curt Lange revelava-se um agente prioritário na promoção das impressões das partituras. Assim, no decorrer de sua trajetória, Curt Lange, além de criar diversos periódicos, publicou inúmeros artigos, não somente nos volumes idealizados e produzidos por ele, mas também em outras revistas. Além do *Boletín Latino-Americano de Música*, fundado por ele em 1934 e circulante até 1946, Curt Lange também fundou e editou, entre os anos de 1949 a 1956, a *Revista de Estudios Musicales*, um prosseguimento do próprio *Boletín*:

[...] encontrei [...] a interessantíssima Revista de Estudios Musicales, uma carta da direção. Por ela, fiquei sabendo que a minha secretária não tem acusado o recebimento das publicações, revistas e edições musicais gentilmente enviados pelo Departamento de Musicología que você tão proficientemente dirige. Aqui estou para agradecer tudo quanto recebi e espero continuar a receber outras publicações⁷.

Além disso, como musicólogo, Curt Lange atuava de forma específica nas impressões: ele redigia prefácios, introduções ou biografias, promovendo, dessa forma, uma espécie de "tradução" da linguagem musical para a compreensão literária. Em uma de suas cartas, por exemplo, Curt Lange citou seu trabalho de redação do prólogo de abertura do *Álbum* editado pela Casa Schirmer, onde deveriam constar comentários sobre as obras e compositores. Isso implicava, por sua vez, um detalhado processo de pesquisa e coleta de dados, levando-o a pedir auxílio a Camargo Guarnieri, em carta de 26 de março de 1940: "Es necesario que me mande pronto su colaboración, y com ella noticias sobre sus últimos trabajos, adicionales a la biografía que salió nel tomo I del Boletín".

⁶ Carta de Camargo Guarnieri a Curt Lange, 28 de fevereiro de 1955.

⁷ Carta de Camargo Guarnieri a Curt Lange, 8 de agosto de 1953.

CAPA DO ÁLBUM DE PARTITURAS DE COMPOSITORES
LATINO-AMERICANOS, ORGANIZADO POR CURT LANGE
E EDITADO PELA CASA SCHIRMER.
Série 4.2. Acervo Curt Lange.



Ainda no tocante às publicações, era costume do musicólogo apresentar seu posicionamento estético-crítico a respeito das composições e interpretações. Dessa maneira, Curt Lange manteve uma polêmica com Mário de Andrade, acerca das ressalvas que fizera sobre algumas obras compostas por Francisco Mignone e Lorenzo Fernandez.

Mesmo as casas editoras interferiam nas publicações, e de forma, quase antagônica, nas preferências do compositor (essas mais tendentes ao virtuosismo), selecionando obras pouco extensas e de nível de dificuldade de execução não muito elevado⁸. Assim, a despeito das várias cartas enviadas por Camargo Guarnieri a Curt Lange, a partitura editada pela Casa Schirmer não conteve nenhuma das peças selecionadas pelo compositor, e sim a "Toada Triste", como explica Curt Lange a Camargo Guarnieri, em carta de 23 de fevereiro de 1941:

Le comunico hoy que la casa Schirmer há aceptado publicar el primer Álbum de música latinoamericano de piano, tal cual lo había propuesto yo, figurando en el mismo su "Toada Triste", que me pareció más adecuada que la Tocata, porque Schirmer había realçado muy especialmente que las obras no fuesem demasiado dificiles.

⁸ CHARTIER, Roger. *Os desafios da escrita*. São Paulo: UNESP, 2002. p. 75.

Enquanto as editoras comerciais se preocupavam com a viabilidade de venda e a exclusividade na edição da obra, Curt Lange priorizava a impressão, a partir de objetivos distintos, tais como o incentivo à música erudita dos compositores latino-americanos do século XX⁹, a publicação de obras de instrumentação complexa e de mercado de recepção reduzido¹⁰ e, ainda, sempre que possível, a livre escolha do compositor quanto à peça a ser publicada:

Mi estimado amigo Guarnieri, es absolutamente indispensable que siga colaborando en nuestra obra e por ella le ruego encarecidamente que me envíe una nueva obra para el Boletín (segundo tomo). Puede ser esta vez de piano, coral e también una pequeña partitura para instrumentos de viento, o de cuerdas. Pienso en la instrumentación de uno de sus magníficos Ponteiros, o en cualquier otra obra que Ud. juzgara conveniente¹¹.

Embora revestida de importância fundamental, a publicação das composições era perpassada por inúmeras dificuldades, conforme descrito pelo próprio Curt Lange em carta de 18 de setembro de 1942, enviada a Camargo Guarnieri:

El Boletín [terceiro volume] está próximo a salir, más o menos dentro de 15 días. Ya habrá visto caminar "Música Viva" y los 11 números de la editorial, com 4 números más impresos que aquí aún no han llegado. Todas estas iniciativas se han realizado al bordo mismo del precipicio, de manera que estaré muy contento con poder llevar a buen fin la serie de 30 ediciones, máximo de lo proyectado hasta ahora, y mantener "Música viva".

Afinal, sem a impressão das partituras, tornava-se praticamente inviável a divulgação e, conseqüentemente, a execução dessas obras em distintas espacialidades, tornando a produção musical latino-americana mais conhecida e, sobretudo, mais legitimada¹². Por sua vez, a impressão de tais produções era elemento de consolidação identitária dos Estados nacionais, como afirma o teórico Benedict Anderson¹³.

Além das dificuldades para a impressão, Curt Lange, no sexto tomo do *Boletín*, escrevia também sobre as limitações encontradas para a co-

⁹ Carta de Curt Lange a Camargo Guarnieri, 15 de junho de 1943: "La editorial há ido prosperando lentamente y estamos ahora em el número 30 a 32. Hay unas 40 obras, em total, entre editadas, grabadas y aceptadas. Hice una gestión ante el Dr. Pati para publicar cuatro obras de paulistas: de Vocé, Souza Lima, Mignone y Arthur Pereira. Parece estar bien encaminada mi gestión por nuestro activísimo Cónsul y creo que se obtenga algo. Ud. me dirá después qué puede publicarse. He calculado una obra de 8 a 10 páginas, debiendo ser paga la diferencia (en caso de ser más grande), por el autor".

¹⁰ Carta de Curt Lange a Camargo Guarnieri, 24 de março de 1942: "He conseguido la publicación de 12 partituras Del Archivo de Música Colonial Venezuelana, que hallé em 1938 em Caracas".

¹¹ Carta de Curt Lange a Camargo Guarnieri, 15 de agosto de 1935.

¹² BOURDIEU, Pierre. *Razões práticas: sobre a teoria da ação*. Campinas: Papirus, 1996. p. 172-173: "[...] nessa circulação de tipo muito especial produz-se e acumula-se um tipo especial de capital, que chamei de capital simbólico e que tem como característica surgir em uma relação social entre as propriedades possuídas por um agente e outros agentes dotados de categorias de percepção adequadas: entre percebido, construído, de acordo com categorias de percepção específicas, o capital simbólico supõe a existência de agentes sociais constituídos, em seus modos de pensar, de tal modo que conheçam e reconheçam o que lhe é proposto, e creiam nisso, isto é, em certos casos, rendam-lhe obediência e submissão".

¹³ ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. São Paulo: Ática, 1989. p. 46-47.

mercionalização das obras impressas, sobretudo no exterior, e sobre a escassez de espaços, para tal finalidade:

El comercio musical tiene dos aspectos a ser considerados: la venta de ediciones e instrumentos, por un lado, y la publicación y fabricación por outro. Las casa de música sufren de una notória independencia en lo que respecta a pedidos de música brasileira, provenientes do exterior. Puede haber contribuído a este estado de cosas el régimen de contralor de cambios, pero afirmados enfáticamente que nos há sido muy difícil, cuando no imposible, obtener ediciones para quienes se interesaban por la música contemporánea del Brasil. Conste esta observación ante los compositores que se interesan por la divulgación de su música! La Academia Brasileira de Música, recientemente fundada por iniciativa de Villa-Lobos, debería organizar un servicio de música para el exterior, com toda classe de facilidades. La impresión que estaba centralizada desde los tiempos del Império en Rio de Janeiro, pasó en años recientes a São Paulo, centro de gravedad de la indústria del Brasil. Si analizáramos atentamente el esfuerzo editorial, notaremos inmediatamente la poca preocupación de los editores por música de calidad y en caso de inclusión en los catálogos, ésta no ultrapasa a géneros habituales para piano, canto y canto coral. Es virtualmente imposible hallar actualmente iniciativas comerciales tendientes a publicar obras de mayor aliento. Lorenzo Fernandez inició una série Panamericana com Irmãos Vitale, pero todavía se encontra en los comienzos. Lo que há alcanzado un nível muy elevado es la edición de obras didáticas, particularmente las de piano. En este sentido el Brasil marcha sin duda a la cabeza de las naciones latinoamericanas. Cabe apegar que el interés por música americana contemporánea es nulo, tanto por parte del publico consumidor como del comercio musical. Tampoco escapan de esta observación muchos profesionales. En una situación parecida a las ediciones musicales se encuentra la publicación de libros de música. Al interesado en estudios de música brasileira le será muy difícil obtener material reunido en volúmenes especiales[...]¹⁴.

Diante das restrições de impressão e circulação das obras, para que uma composição pudesse ser executada, tornava-se necessário, por vezes, que se recorresse ao compositor para que ele próprio enviasse o material. Curt Lange, não raramente, intermediou esses contatos, a fim de que intérpretes de diferentes procedências pudessem executar as obras de Camargo Guarnieri.

Outro grande empecilho, para a impressão das produções musicais, era a obtenção de financiamento: "Infelizmente nada poderei resolver sobre

¹⁴ *Boletín Latino-Americano de Música*, Montevideu, Tomo VI. p. 46-47.

a impressão da minha composição 'Tostão de Chuva'. A vida continua no mesmo ritmo sincopado... Para a impressão daquele trabalho, eu teria que desembolsar uma quantia não pequena o que não me é possível, no momento¹⁵". Assim, a edição do sexto volume do *Boletín*, que tinha como tema a música brasileira, exigiu, além da liberação de Curt Lange pelo Instituto de Estudos Superiores da Universidade de Montevidéu e sua vinda para o Brasil, o financiamento desse volume por órgãos oficiais brasileiros: "Ya sabra Ud. que há sido ya autorizada la edición del tomo VI del Boletín por decreto del Presidente Getulio Vargas y el Dr. Gustavo Capanema"¹⁶.

Em paralelo, uma outra ordem de dificuldades relacionava-se à impressão de composições inéditas de autores contemporâneos. Camargo Guarnieri, já nos anos de maturidade e com uma vasta produção e carreira consolidada, ainda encontrava problemas para editar seus trabalhos: "Tenho trabalhado bastante nestes anos. O ineditismo da minha obra faz com que você me tenha perdido de vista... Não temos editores! Hellas!"¹⁷

Todas essas carências eram ainda mais agravadas pela falta de estrutura das editoras. Assim sendo, o processo de edição do sexto volume do *Boletín* foi bastante conturbado, devido a problemas enfrentados pela editora Lítero-Tupy, responsável pela impressão. Em carta de 23 de abril de 1945, Curt Lange, em apuros, pedia a ajuda de Camargo Guarnieri para interceder junto à Lítero-Tupy, visto que, segundo o musicólogo, o proprietário da editora a vendera, não computando, corretamente, os valores devidos a Curt Lange. Assim, para receber seus exemplares, como havia sido acordado com o antigo editor, a nova direção estava exigindo um pagamento de quantia exorbitante:

Debo pedirle ahora un favor especial. Você conoce mis tribulaciones com Cenni. Como sabe, Cenni vendió la Editora a outra, que llamase Editora Lítero-Tupy Ltda, y está en la Rua 7 de Abril, 176 - 8º andar. Es gerente de la firma un tal Salvador Penice, cuyo teléfono es este: 48.771. La historia es muy compleja y muy negra. Pero necesito darle una síntesis: Cenni fue muy informal con el Instituto y según nuestras cuentas, él debe ao Instituto unos 4 contos por incumplimientos. Según las cuentas de él, que son fatales por su desorden, el Instituto le debía unos 7 contos 500\$000. Cuando vendió la editora a la Lítero-Tupy, ellos se hicieron cargo de las grabaciones e compromisos atrasados en 2 años con el Instituto. Para reiniciar las actividades, exigí de la nueva firma que cualquier cantidad que yo pagase a ell, ésta fuese acreditada en una nueva cuenta, de-

¹⁵ Carta de Camargo Guarnieri a Curt Lange, 10 de maio de 1942.

¹⁶ Carta de Curt Lange a Camargo Guarnieri, 23 de novembro de 1943. As relações entre o Estado e o campo musical no Brasil serão aprofundadas no Capítulo VI desta obra.

¹⁷ Carta de Camargo Guarnieri a Curt Lange, 08 de agosto de 1953.

jando ese saldo con Cenni a discutirse con él. Ellos accedieron. Cuando hice la primera entrega de 7 contos, los acreditaron íntegramente em cuenta de Cenni, de manera que conjuntamente com otros pagos que he efectuado, estoy debiendo a la nueva firma, cuando en la realidad tengo allí un crédito de varios contos. En todo eso hay mala fé, pero tenemos que salvar la situación. Ud sabe que estoy sen dinero y que no puedo ir a São Paulo.... Lo que más interesa en estos momentos es que ellos envíen 4 obras editadas, que ellos están reteniendo allí hace 5 meses, a Montevideo. Ellos prometieron a Helm hacerlo, pero son tan falsos que no sé si cumplen¹⁸.

A editora Lítero-Tupy surgiu da compra de outras casas impressoras: a Sotero, posteriormente, absorvida pelas Edições Musicais Derosa, que por volta de 1940 foi incorporada à Impressora Moderna Ltda., a qual, por sua vez, foi vendida para a Lítero-Musical Tupy¹⁹. Assim, a edição do sexto volume do *Boletín* dedicado ao Brasil ficou incompleta, não atingindo, pois, os intentos do musicólogo, ficando sem ser publicadas, inclusive, as composições musicais, como lamenta Curt Lange, anos mais tarde, com Camargo Guarnieri.

Pode-se assim constatar, curiosamente, que no Brasil das primeiras décadas do século XX, não apenas o número de casas impressoras tornou-se reduzido em relação às existentes no século XIX, como a situação financeira dessas editoras era bastante instável²⁰. Assim, as primeiras oficinas impressoras de partituras, no Rio de Janeiro, surgiram no início do século XIX, sendo que alguns desses estabelecimentos se incumbiam não somente de editar, mas também em vender as músicas impressas. Naquela época, já era grande a quantidade de editores de música, instalados no Rio de Janeiro e em outros estados brasileiros. Todavia, durante o século XX, um número expressivo dessas casas foi extinto, permanecendo no Brasil apenas algumas delas, como a Vozes (que, embora não se dedicasse exclusivamente à edição de partituras, priorizava a impressão de obras sacras); a Batista (que, desde 1931, se dedicou à impressão de música religiosa); a Casa Irmãos Chiarato e Cia. (que atuou entre 1928 e 1935, lançando a quase totalidade dos escritos de Mário de Andrade sobre música, e, sendo, ainda, responsável pela edição de grande parte da produção musical contemporânea de compositores estrangeiros e brasileiros). Note-se que, além da edição de música sacra, a maior parte das editoras priorizava a edição do repertório popular, destacando-se, quanto à impressão da "música erudita", somente as Casas Manon, a Facchini e Zanni, a Pedro Tommazi, a Irmãos Vitale e a Editora Ricordi.

¹⁸ Carta de Curt Lange para Camargo Guarnieri, 23 de abril de 1945.

¹⁹ *Enciclopédia da Música Brasileira*: popular, erudita e folclórica. 2. ed. São Paulo: Art Editora: Publifolha, 1998. Esta editora, atualmente, é de propriedade das Casas Editoras Musicais Brasileiras Reunidas, CEMBRA Ltda, na qual os Irmãos Vitale têm participação.

²⁰ Sobre o processo de edição e impressão musical no decorrer do século XIX, destaca-se a pesquisa de LEME, Mônica. *E "sairam à luz" as novas coleções de polcas, modinhas, lundus, etc.* – Música popular e impressão musical no Rio de Janeiro (1820-1920). Tese (Doutorado em História). Niterói: UFF, 2006.

Por tudo isso, muitas obras escritas por Camargo Guarnieri ou compostas por músicos brasileiros e latino-americanos tiveram sua impressão adiada várias vezes, tal como o sexto volume do *Boletín*, editado apenas em 1946. Já outras obras não chegaram sequer a ser impressas, como o *Léxico* idealizado por Curt Lange, dedicado à biografia dos compositores latino-americanos, sobre o qual o autor comenta em carta de 19 de fevereiro de 1940 com Camargo Guarnieri: "Trabajo a la vez em la Bibliografía latinoamericana de música y em el Lexico, y para este último, ya más adelante, necesito un complemento biográfico de su persona, obras, etc." Anos mais tarde, Curt Lange faria nova tentativa, como indicado na carta por ele escrita para Camargo Guarnieri, em 15 de junho de 1956: "Escrevo-lhe às pressas porque fiz-me cargo do setor latino-americano para uma grande *Enciclopédia* que publicará a casa Ricordi de Milan [...]". Curt Lange mostrava-se criterioso quanto ao conteúdo das biografias, e à necessidade do envio dos dados por parte dos músicos por ele selecionados, como indica a Camargo Guarnieri em carta de setembro do mesmo ano: "[...] só vou publicar artigos sobre os representativos compositores e solistas dos quais estou inteiramente informado até o dia de hoje. De outra forma, eu prefiro não inserir absolutamente nada e que fiquem as páginas sem os que não querem colaborar"²¹. Porém, a despeito de ter efetivado essa publicação, a maior parte dos materiais biográficos (entrevistas, recortes de jornal, programas de concerto), recolhidos e catalogados por Curt Lange, não convergiu na edição sistemática de obras - sequer o *Léxico* foi publicado -, devido aos altos custos e outras dificuldades encontradas²².

Justamente para fazer frente a todos esses problemas, Curt Lange trabalhou na fundação da Editorial Cooperativa Interamericana de Música, encarregada do lançamento de um periódico voltado, exclusivamente, para a edição de partituras dos mais importantes compositores latino-americanos²³, visando, inclusive, a uma posterior ampliação dessa produção para a América do Norte:

Estoy fundando ahora la Editorial indicada, com los más prestigiosos de los compositores latinoamericanos, com una ampliación posterior hacia Estados Unidos... En vista de que el Instituto no tiene capital alguno, he dispuesto por el momento lo siguiente:

1- La editorial hará primero una série de publicaciones en las dimensiones del Suplemento de "Música Viva". Estas pueden ser de 4,8,12,16 o más páginas, pero cada autor tiene que pagar, en la primera edición, la mitad del costo. Es decir, en 8 páginas 320\$000rs.

2- El Instituto, es decir, yo buscaré el resto del costo: tapa, gastos de envío y distribución, etc.

²¹ Carta de Curt Lange para Camargo Guarnieri, 16 de setembro de 1956.

²² Encontram-se no Acervo Curt Lange diversas dessas pastas catalogadas por compositor.

²³ Em anexo às partituras, este periódico fornecia uma pequena biografia dos compositores constantes de cada número.

- 3- 250 ejemplares se entregan al autor o se envían a donde él quiera.
- 4- 250 ejemplares enviará el Instituto a todos elementos y entidades afiliadas al mismo para su interpretación, propaganda, etc.
- 5- 500 ejemplares se podrán a la venta, especialmente en Estados Unidos de Norte América.
- 6- Se enviarán ejemplares a todos compositores estadounidenses de significación para que tomen parte. Los precios serán fijados en dólar y el sobrante será empleado en nuevas ediciones para los latinoamericanos. Es decir, los precios de costo bajarán más y más hasta que el compositor quede libre de contribución. Las ventajas que tiene el compositor son los siguientes: El Instituto defenderá con particular interés los intereses del autor y la ejecución de sus obras. No perderá el autor su derecho sobre la obra sino que podrá reeditarla en la forma como mejor le parezca. El Instituto le dará más prestigio que una de las tantas editoriales latinoamericanas. Además, contribuye a la solución de un problema cooperativo, pues todos los compositores sufren del mal²⁴.

Porém, diante da falta de capital do Instituto Interamericano para a publicação, muitos compositores se viram impedidos de participar de tal empreendimento, visto que cada autor deveria arcar com metade do custo da primeira edição. O Instituto, além da outra metade dos gastos, ainda se incumbiria de defender os interesses do autor e a execução de suas obras, não perdendo o compositor seus direitos autorais.

Assim, na referida carta, Curt Lange perguntava a Camargo Guarnieri sobre a possibilidade de sua participação, com base em tais condições. Camargo Guarnieri respondeu recusando por falta de recursos: "Quanto a 'Editorial' que você me fala, acho uma maravilha. Você é mesmo um camarada extraordinário! Mas é uma pena que eu não possa dispor de nenhum dinheiro para ajudar a impressão"²⁵. Alguns meses depois, Curt Lange, em carta de 18 de setembro de 1941, ainda insistia, inutilmente, para que Camargo Guarnieri participasse da Editorial:

Querido Camargo,
Al remitirle a Ud. las primeras ediciones de nuestra Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores, quiero insistir para que Ud., de una vez, participe mediante una edición, por lo menos. Hasta el número 10 no aparecen compositores brasileiros y esto no puede ser!

No ano seguinte, em carta de 18 de setembro de 1942, o musicólogo ainda retornava ao assunto, explicando a Camargo Guarnieri a projeção

²⁴ Carta de Curt Lange para Camargo Guarnieri, 11 de março de 1941.

²⁵ Carta de Camargo Guarnieri para Curt Lange, 1 de abril de 1941.

que tal empreendimento atingira e lamentando a sua atitude por não ter aderido a tal empreendimento:

Trabajo ha habido, si bien no se ve el rendimiento material, no siendo el riesgo y las preocupaciones permanentes. En cambio, tengo la satisfacción de saber que todas las obras han sido tocadas hasta ahora, incluso desde Londres, por la BBC. Esto ya es algo para los compositores asociados. Siento nuevamente que Ud. no haya tenido una decisión cuando era posible hacer algo.

Nessa mesma época, Curt Lange juntamente com Hans Joachin Koellreutter, atuou na produção da revista *Música Viva*²⁶, órgão incorporado à Editorial Interamericana de Compositores:

Hemos publicado el número 8 de la Editorial, la Sonata de Santoro, una obra que me gusta. Ahora están en prensa las Tres Tocatas de Graetzer, igualmente fuertes. Luego sigue Paz, con su Sonatina. Despues vienen algunos flojos y luego otra vez buenos. Hace ya 8 días que no recibo carta de Koellreutter. No sé realmente qué pasa, porque siempre me escribe cada 3 o 4 días. Estamos por editar la "Música Viva", pero todavía no tenemos fecha²⁷.

162

A despeito das inúmeras dificuldades para a impressão, as conquistas obtidas nesse item foram bastante significativas. Além da difusão da composição musical latino-americana, as edições efetuadas possibilitaram, mais do que uma circulação das peças, escolhidas sob o critério dos músicos, a constituição de um padrão musical. As cartas trocadas entre Curt Lange e Camargo Guarnieri estão repletas de passagens em que o musicólogo e o compositor discutem quais obras deveriam ser impressas, seja através dos *Boletíns* ou de outros meios editoriais. Essas composições entrecruzavam diferentes perspectivas estéticas e interesses sócio-profissionais - o do compositor que poderia obter reconhecimento, através da publicação de suas criações; o do musicólogo que, como agente mediador da edição, poderia imprimir seu posicionamento ideológico e artístico; e o do próprio editor que priorizava a viabilidade mercadológica da edição. Acrescente-se, ainda, que as publicações viabilizaram a promoção de expressivo intercâmbio entre os compositores e intérpretes, propiciando o estabelecimento de uma rede de sociabilidades.

²⁶ Em 1855 circulou no Rio de Janeiro o primeiro periódico especializado em produção musical, *Filo Harmônico*. Entre as décadas de 1930 e 1950, diversas revistas relacionadas ao campo musical circularam no Brasil, além do periódico *Música Viva* (1940-1948). Dentre elas, por ordem cronológica, pode-se citar: *Weco* (1928-1931); *Cultura Musical* (1930); *Ilustração Musical* (1930-1931); *Vida Musical* (1932); *Revista da Associação Brasileira de Música* (1932-1934); *O Estudante de Música* (1933); *Cultura Artística* (1934-1935); *Revista Brasileira de Música* (1934-1944); *Mundo Musical* (1936); *Música Eclesiástica* (1936); *Som* (1936); *Resenha Musical* (1938-1945); *Música Sacra* (1941-1959); *Brasil Musical* (1944); *Revista do Rádio* (1948); *Álbum da Rádio* (1950-1958); *Radiolândia* (1953); *Folclore* (1953); *Revista do Disco* (1953); *Revista de Música Popular* (1954-1956); *Música e Discos* (1956); *Revista Geral dos Discos Long Play Editados no Brasil* (1956); *Radiomelodias* (1958); *Revista Sertaneja* (1958-1959). *Enciclopédia da Música Brasileira: popular, erudita e folclórica*. Op. cit. 1998. p. 370-379.

²⁷ Carta de Curt Lange a Camargo Guarnieri, 24 de março de 1942.

A ORGANIZAÇÃO DE CONCERTOS

A circulação de partituras alcançava sua plena realização quando os compositores e intérpretes apresentavam-se nas salas de concerto executando suas peças: "Dígame Ud. con carta aérea de una vez cuáles serían los programas que dirigiria em Montevideo, para que yo pueda iniciar las gestiones del caso. Quiero que venga sin falta em 1944. Como ya están contratados Kleiber y Busch, con un total de 22 conciertos, es urgente que Ud. me diga algo para que pueda presentar una solicitud"²⁸. A promoção de apresentações musicais era temática constante na correspondência trocada por Curt Lange e Camargo Guarnieri, sobretudo porque o compositor demonstrava grande interesse em se apresentar no Brasil e no exterior, estabelecendo, dessa maneira, um intercâmbio com compositores estrangeiros e a divulgação de sua obra.

Nas cartas escritas pelo musicólogo e pelo compositor, o destaque, conferido à realização de concertos, não estava associado a ganhos econômicos. Pelo contrário, Camargo Guarnieri, em carta de 4 de agosto de 1945, escreveu a Curt Lange: "Até agora não recebi uma resposta do Chile. Não pretendo ganhar dinheiro!" Assim, nessa missiva, Camargo Guarnieri remontava a uma tradição que perpassou os tempos modernos - a prática cultural, promovida por uma elite letrada, não deveria ser diretamente associada a interesses financeiros²⁹.

Dessa forma, embora revelando-se um processo complexo e, por isso, custoso e demorado, a promoção de concertos era legitimadora da produção musical, sobretudo, quando promovida em determinadas espacialidades, destacadamente nos teatros nacionais das mais importantes cidades do país. Eram construções imponentes, financiadas (ainda que parcialmente) pelo Estado, recebendo a frequência da chamada "alta sociedade": "Estive em Buenos Aires, no mês passado, onde dirigi um concerto no Colón com a Orquestra Nacional"³⁰. Em contrapartida, outros espaços eram considerados descredenciados:

Recomendo-lhe que estando na órbita oficial do SODRE não aceite outros compromissos para não ferir susceptibilidades. Por exemplo, algum convite dessa velha louca Dona Maria V. de Muller, que tem um organismo chamado "Arte e Cultura Popular" e que nós chamamos de "Horticultura popular", porque ela cultiva muita coisa ruim por não ter o menor critério³¹.

Assim, a produção de concertos, no Brasil e até mesmo no estrangeiro, exigia uma triagem dos locais de veiculação dos concertos e re-

²⁸ Carta de Curt Lange a Camargo Guarnieri, 15 de novembro de 1943.

²⁹ BORDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 245.

³⁰ Carta de Camargo Guarnieri a Curt Lange, 20 de setembro de 1956.

³¹ Carta de Curt Lange a Camargo Guarnieri, 24 de agosto de 1945.

citais, através dos quais essas apresentações viessem a ser qualificadas como "oficiais": "Pasando ao Cuarteto es realmente justa su resolución. Son conciertos oficiales y de una significación muy grande que va más allá de fronteras"³². O mesmo ocorria quanto aos teatros e salas de recitais: "Recebi há dias a Tocata, muito obrigado. No dia 24 deste realizarei um concerto de minhas obras, na Escola Nacional de Música do Rio, e farei executar aquele trabalho"³³.

Através da coleção de cartas, é possível reconstituir um mapa, dos espaços privilegiados por Curt Lange e Camargo Guarnieri, para apresentações no Brasil. O sudeste do país foi a região preferida, mencionada por ambos, como na carta em que Curt Lange comentou com Camargo Guarnieri sobre os músicos que iriam apresentar-se em São Paulo, representando o Instituto Interamericano de Musicologia:

No sé si ellos podrán ir hasta Río y Belo Horizonte, pero estoy escribiendo a todos para ver si logramos algo concreto. Estas giras siempre benefician, al último, a los artistas, porque ponen en contacto con nuevos medios y facilitan el conocimiento de autores y obras. - He pensado en Radio Gazeta, eventualmente en el Conservatorio Dramático, muy remotamente en Cultura Artística³⁴.

164

Capital política do Brasil, o Rio de Janeiro possuía importantes locais para apresentações de música erudita, destacadamente a Escola Nacional de Música, surgida como Conservatório de Música no início do Segundo Reinado e incorporada, desde 1937, pela Universidade do Brasil e o Teatro Municipal, inaugurado em 1909, tornou-se palco de importantes estreias das obras de Camargo Guarnieri, dentre as quais a ópera "Pedro Malazarte", em 1952. Assim, Camargo Guarnieri apresentou a público seleto, pela primeira vez, várias de suas composições, tanto no Teatro Municipal quanto na Escola Nacional de Música³⁵:

No dia 27 do mês passado realizei um concerto de minhas composições no Rio. Foi um verdadeiro triunfo para mim. Imagine quase todos os trabalhos executados foram bisados!³⁶

³² Carta de Curt Lange a Camargo Guarnieri, 23 de abril de 1945.

³³ Carta de Camargo Guarnieri a Curt Lange, 1º de abril de 1941.

³⁴ Carta de Curt Lange a Camargo Guarnieri, 31 de outubro de 1943.

³⁵ Constam, no Acervo da Biblioteca Alberto Nepomuceno, da escola de Música da UFRJ, inúmeros programas que comprovam as estreias de obras de Camargo Guarnieri na referida Instituição.

³⁶ Carta de Camargo Guarnieri a Curt Lange, 24 de junho de 1940.



SALÃO LEOPOLDO MIGUEZ, ENM.

Nesta sala, foram realizadas diversas estreias das composições de Camargo Guarnieri. Na foto, encontra-se a seguinte referência, datilografada: "Salão Leopoldo Miguez. O estrado de concerto (Piano 'Essenfelder' brasileiro)"³⁷. Série 8.1.005.005.13. Acervo Curt Lange.

165

A Escola Nacional de Música, aliás, foi palco de importantes apresentações das obras de Camargo Guarnieri, como de um concerto no ano de 1941, em que o compositor foi homenageado com a execução, dentre outras peças, do "Trio para Violino, Viola e Violoncelo", tocado por famosos instrumentistas da época como Oscar Borgerth, Edmundo Blois e Iberê Gomes Grosso³⁸. Sobre a atuação da música de câmara, no Brasil dos anos de 1940, Curt Lange escreveu:

La música de câmara, que sufrió sus altibajos desde el segundo Imperio, tuvo un súbito cultivo desde 1944 en adelante, con la fundación de varias sociedades y la existencia de por lo menos dos cuartetos estables en Rio de Janeiro, el Cuarteto Borghert y el Cuarteto Iacovino, y outro, el del Departamento de Cultura de São Paulo. Un tercer conjunto carioca el Cuarteto Rio de Janeiro, debutó con motivo de la organización de un ciclo de música de câmara americana que logramos organizar en la Capital Federal con la cooperación de la Escola Nacional de Música y la Embajada de los Estados Unidos de Norte América³⁹.

³⁷ Note-se que Curt Lange em sua correspondência com Camargo Guarnieri demonstrava grande admiração pela fabricação do piano instrumento Essenfelder, produzido no Brasil. Cf. carta de Curt Lange para Camargo Guarnieri, 30 de abril de 1940: "Hasta el piano mio tiene que ser um Essenfelder!"

³⁸ Esses intérpretes compunham *Quarteto Borgerth*, criado no então Instituto Nacional de Música em 1935, com o nome de *Quarteto do Instituto Nacional de Música*. Cf. *Enciclopédia da Música Brasileira: popular, erudita e folclórica*. Op. cit. p. 649.

³⁹ *Boletín Latino-Americano de Música*, Montevideo, Tomo VI. p. 45.

O Rio de Janeiro contava com diversas salas adequadas para recitais de câmara. Assim, segundo Curt Lange:

En Rio de Janeiro donde se há centralizado la vida musical, al parecer en forma definitiva, se cuenta con una série de salas para audiciones de câmara, sumamente agradables, ubicadas en diversos edificios públicos de la Esplanada del Castelo, habiéndose vuelto ya muy tradicional A.B.I. (Associação Brasileira de Imprensa). Un rascacielo destinado a la música, iniciativa de la Orquesta Sinfônica Brasileira y financiado por su patrono, Arnaldo Guinle, com ubicación en Lapa, segue siendo proyecto⁴⁰.

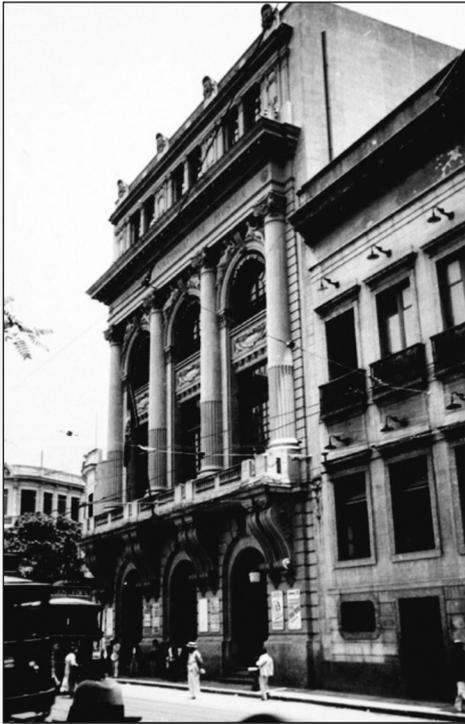
É preciso não esquecer que o Rio de Janeiro era também um polo de formação musical no Brasil, destacando-se, a atuação do Conservatório Brasileiro de Música, criado e dirigido por Lorenzo Fernandez, bem como a do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico idealizado por Villa-Lobos⁴¹.

O Rio de Janeiro ainda obtinha destaque no cenário cultural do país por suas orquestras sinfônicas, como a da Sociedade de Concertos Sinfônicos, fundada em 1912, e como a Orquestra Sinfônica Brasileira, que iniciou suas atividades em 1940, em cujo repertório constava as obras de Camargo Guarnieri, e a Orquestra do Teatro Municipal que, nos anos de 1940, mantinha intensa atividade, conforme descrito por Curt Lange em artigo publicado no sexto volume do *Boletín*: "En primer término mencionamos la orquesta estable del Teatro Municipal de Rio de Janeiro que realiza funciones similares a las de su congénere, el Teatro Colón de Buenos Aires: ópera, concertos sinfónicos y ballet"⁴².

⁴⁰ *Boletín Latino-Americano de Música*, Montevideú, Tomo VI. p. 46.

⁴¹ *Ibid.* p. 39. "En el cuadro de los Conservatórios estaduais nos encontramos con la existencia de muchos, la mayoría de ellos particulares, que gozan de ciertos privilegios y subvenciones. Algunos se destacan por su ritmo y orientación, como el Conservatório Brasileiro de Música, que fundó, organizó y dirige Oscar Lorenzo Fernandez; el Conservatório Dramático Musical de São Paulo, casa más vetusta en la que fué largos años profesor Mário de Andrade. Otros viven una vida provinciana que por entusiasmo que tengan, como el Conservatório de Música de Pelotas, Instituto de Belas Artes de Porto Alegre. Debemos dedicar un capítulo a parte al Conservatório Nacional de Canto Orfeônica, creado por Villa-Lobos."

⁴² *Ibid.* p. 40.



ESCOLA NACIONAL DE MÚSICA DO RIO DE JANEIRO, S. D.
Série 8.1.005.055.1. Acervo Curt Lange⁴³.



CONSERVATÓRIO DRAMÁTICO MUSICAL DE SÃO PAULO, S. D.
Série 8.1.031.051.1. Acervo Curt Lange.



CONSERVATÓRIO MINEIRO DE MÚSICA, S. D.
Série 8.1.031.039.3. Acervo Curt Lange.

⁴³ Nessa Série, encontram-se diversas fotografias das dependências da Escola Nacional de Música do Rio de Janeiro, dentre elas: gabinete do diretor e secretaria, gabinete de otorrinolaringologia, biblioteca, vestíbulo, vitrine do museu instrumental, sala de conferências e gabinete de acústica, aparelho fonógrafo-elétrico.

Além dessas instituições, algumas entidades culturais privadas também atuavam no cenário musical, promovendo concertos e recitais. Para elas, atentou Curt Lange que comentou no *Boletín*:

Un capítulo aparte y de especial mención merecen las Sociedades particulares de música. Su historia ocupa un lugar de preferencia en la vida musical latinoamericana, pues há sido en el Brasil donde floreció esta iniciativa en momentos en que flaqueaban las instituciones oficiales. Las Sociedades decanas son la Sociedade de Cultura Artística de São Paulo, la Sociedade de Cultura Artística do Rio de Janeiro, y la Sociedade de Cultura Musical de Recife. Su constitución fué una garantía para el tráfico de intérpretes internacionales y la realización periódica de conciertos⁴⁴.

Espalhadas por diferentes estados, tais sociedades pontuavam a importância cultural de algumas capitais políticas do Brasil, inclusive no campo musical. Nesse quadro, por concentrar expressiva gama de recursos financeiros, São Paulo era outro centro urbano bastante citado na correspondência entre Curt Lange e Camargo Guarnieri. Mas, a realização de concertos naquela cidade, algumas vezes, era uma tarefa difícil, como enfatizado por Camargo Guarnieri: "Como estarei no Rio, no dia 18, irei procurar o Oyanguren. Acho difícil que arranje um concerto com a [Sociedade de] Cultura! A diretora é muito complicada!... Quando foi do Balzo, fiz uma força louca e nada consegui"⁴⁵.

Apesar das dificuldades relatadas por Camargo Guarnieri, Curt Lange acabou por conseguir agendar dois concertos em São Paulo, com a participação de Hugo Balzo, e, ainda, sugeriu a inclusão do nome do próprio Camargo Guarnieri, como regente na programação, como comentou na carta de 16 de abril de 1941: "Gracias por su preocupación por Oyanguren. Por Hugo Balzo no se preocupe. Ya conseguí dos conciertos para la "Cultura Artística" de São Paulo, que tendrán que efectuarse en la segunda mitad de junio próximo. Así ya sabe Ud. por si quiero organizar un concierto sinfónico con su participación". Finalmente, no mês seguinte, no *post scriptum* da carta datada de 5 de maio de 1941, Curt Lange revelou a Camargo Guarnieri: "Hugo Balzo tocará em São Paulo el 20 e 27 de junio, según fechas que me há dado Esther Mesquita. Puede combinar entonces lo relacionamiento com el concierto de Ravel. Las fechas son fijas".

Esse tipo de dificuldade encontrada por Camargo Guarnieri e Curt Lange, em São Paulo, devia-se bem mais a resistências pessoais do que à ausência de espaços para apresentação. Afinal, ali fora fundado, pouco tempo antes, o Centro Musical de São Paulo, entidade que promovia con-

⁴⁴ *Boletín Latino-americano de Música*, Montevideú, Tomo VI, p. 41.

⁴⁵ Carta de Camargo Guarnieri a Curt Lange, 10 de abril de 1941.

certos sinfônicos que tiveram como regentes, dentre outros, os maestros Lamberto Baldi, Alberto Nepomuceno e Villa-Lobos. Em setembro de 1933, o Centro lançou sua própria orquestra que, anos mais tarde, passaria por momentos difíceis, registrados na correspondência de Camargo Guarnieri a Curt Lange: "Infelizmente, o momento que atravessamos é muito triste. Imagine você que o prefeito dissolveu a Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal! Estamos sem orquestra! A Fanny Ingold não pode tocar comigo por isso"⁴⁶. Ainda nas dependências do Teatro Municipal de São Paulo fora criado o Conservatório Dramático Musical, instituição onde Camargo Guarnieri atuou como professor entre 1927 a 1933.



CAMARGO GUARNIERI REGENDO O CORAL PAULISTANO DO DEPARTAMENTO DE CULTURA, S. D.
Série 8.1.008.002. Acervo Curt Lange

Também destacavam-se, na capital paulista, a Sociedade de Concertos Sinfônicos de São Paulo, fundada em 1921 e extinta no final da década de 1930, e o Quarteto de Cordas da cidade, criado em 1935, por Mário de Andrade, e parte integrante do Teatro Municipal de São Paulo, e, ainda, o Coral Paulistano vinculado ao Departamento de Cultura de São Paulo, no qual Camargo Guarnieri também atuou como regente. Observa-se que nesse mesmo ano de 1935, Camargo Guarnieri foi nomeado regente da Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal de São Paulo, tornando-se titular e supervisor em 1940.

⁴⁶ Carta de Camargo Guarnieri a Curt Lange, 20 de janeiro de 1944.

Terceiro polo urbano do sudeste do Brasil, Belo Horizonte, desde o início dos anos 1920, era uma cidade com intensa atividade musical, em seguimento à tradição oitocentista dos saraus em residências. Tais reuniões eram bastante concorridas, como, por exemplo, as do Salão Vivacqua, um "centro de pessoas ligadas às artes e às letras"⁴⁷, onde circulavam intelectuais como Carlos Drummond de Andrade, Pedro Nava, Abgar Renault, Baptista Santiago, Milton Campos, dentre outros. Em Belo Horizonte, foi fundado, em 1925, o Conservatório Mineiro de Música, onde surgiu a primeira Sinfônica da cidade. O Teatro Municipal foi também um importante centro de todo movimento artístico, cultural e político da capital, durante quase três décadas, sendo vendido em 1941 para a empresa Cine-Teatral Ltda. Com isso, Belo Horizonte perdeu sua maior sala de concertos, sendo as apresentações, sobretudo as sinfônicas, promovidas, desde então, nas salas de projeção da cidade⁴⁸. Curt Lange, quando escreveu para Camargo Guarnieri a fim de comunicar-lhe sobre suas impressões sobre o grupo que executou seu "Quarteto" premiado na Escola Nacional de Música do Rio de Janeiro, comentou: "És posible que el conjunto vaya a Belo Horizonte, más adelante, para dar allí dos o três audiciones"⁴⁹. A despeito disso, o ambiente musical na capital mineira, na década de 1940, mostrava-se "rico e, mesmo com a falta de uma local apropriado para as audições, essas são sempre brilhantes e numerosas"⁵⁰.

Numa tentativa de minorar tal carência de espaços teatrais, foi inaugurado, em 1950, o Teatro Francisco Nunes, inicialmente chamado Teatro de Emergência, o que possibilitou a Belo Horizonte reingressar no calendário cultural dos grandes artistas e companhias teatrais do Brasil e exterior, recebendo orquestras e temporadas líricas, até o término da construção do Palácio das Artes, atualmente o maior teatro da capital mineira.

Note-se que a necessidade de mais salas de apresentações musicais era sentida, não somente em Belo Horizonte, mas também em outras cidades do interior e, até mesmo nas demais capitais do país, como Curt Lange comentava em artigo publicado em 1946, no sexto tomo do *Boletín*: "En todas las ciudades del Brasil se nota la falta de salas de concierto. Esta escasez, un mal de nuestra época, contrasta com las lujosas constituciones de cinemas y resalta ante todo en la organización de espetáculos destinados a un público numeroso"⁵¹.

Como as salas, as orquestras são entidades importantes para a veiculação da música de concerto. A de Belo Horizonte foi fundada em 1944, através de decreto assinado por Juscelino Kubitschek, contando com decisiva contribuição de Curt Lange. Seu primeiro regente foi Guido San-

⁴⁷ VIVACQUA, Eunice. *Salão Vivacqua: lembrar para lembrar*. Belo Horizonte: Centro de Estudos Históricos e Culturais/Fundação João Ribeiro, 1997. p. 43; 140.

⁴⁸ Dentre essas salas de projeção, podem ser citadas: Cine Brasil, Cinemas Odeon e Metrôpole (antigo Teatro Municipal). *Revista Social Trabalhista*. Edição Especial do Cinquentenário de Belo Horizonte (1899-1947). Belo Horizonte: Veloso&Cia Ltda, 1947.

⁴⁹ Carta de Curt Lange a Camargo Guarnieri, 20 de junho de 1945.

⁵⁰ *Revista Social Trabalhista*. Op. cit. p. 204.

⁵¹ *Boletín Latino-Americano de Música*, Montevidéo, Tomo VI, p. 46.

tórsola, maestro da Orquestra Sinfônica de Montevideu, que deu nova estrutura à orquestra. Aliás, em carta de 13 de abril de 1944, Curt Lange sugeriu que Camargo Guarnieri ocupasse o cargo de regente da orquestra de Belo Horizonte: "Hoy le escribo para hacerle saber que Belo Horizonte busca un buen director". Camargo Guarnieri respondeu ao amigo em 1º de maio de 1944:

Muito grato fiquei por você ter se lembrado de mim para dirigir a Orquestra de Belo Horizonte. De fato, gostaria de sair de São Paulo por uma certa temporada. Mudar-me daqui, definitivamente, não. Sinto-me tão ligado aos destinos musicais desta terra, não poderia, de maneira alguma, abandoná-la. Não é patriotada, não! É sentimento que me enche o coração. Uma coisa que muito me interessaria era passar uma temporada em Bello Horizonte, por exemplo. Isso sim gostaria.

O cargo foi, posteriormente, assumido pelo maestro Artur Bosmans, que se radicou na capital mineira, após ser nomeado diretor artístico e regente da Orquestra Sinfônica de Belo Horizonte.

Além da orquestra, Belo Horizonte contava com conjuntos de câmara, dentre os quais o Quarteto Achermann, o Quarteto de Belo Horizonte e o Trio Pedro de Castro. Também as entidades promotoras de eventos contribuíam para a divulgação dos concertos na capital mineira, como a Cultura Artística de Minas Gerais, fundada em 1947, que trazia concertistas do quilate de Guiomar Novais, Magdalena Tagliaferro, e grupos como o Quarteto Borgerth, dentre outros.

Mas, era em Minas Gerais que atuava, de forma decisiva, uma específica forma de organização musical, que entrecruzava o erudito e o popular - a das bandas de música. Muitos músicos, posteriormente integrantes de orquestras e conjuntos de câmara, iniciaram sua formação e mesmo seu percurso profissional, nas bandas da capital e nas inúmeras existentes por todo interior de Minas Gerais. Curt Lange não deixou de reconhecer o valor das bandas, como expressão da cultura musical e condição para sua divulgação, referindo-se a elas com grande admiração:

Um maravilhoso y nunca igualado capítulo en la historia de la música latino americana constituyen las Bandas en todo Brasil. Conjuntos de existencia centenária, los encontramos en el Norte y en el Centro, y de vida algo menor, pero no menos resistente, en Sur. Estas Bandas, casi siempre rivales, fueron las animadoras de las festividades y de los acontecimientos cívicos y como hemos mostrado en nuestro estudio sobre la música en Minas Gerais, representan algo así como la amalgama sonora que unió a la sociedade brasileira en sus alegrías y sus tribulaciones, en ciudades y aldeas. Son las Bandas del Brasil las que han

proporcionado a los conjuntos típicos sus mejores instrumentistas y no pocos músicos de fama del Brasil hicieron su aprendizaje práctica en esos conjuntos. Todavía hoy, en el terreno civil como en el militar, sus audiciones constituyen verdaderos deleites de afinación e interpretación⁵².



172

SOCIÉDADE MUSICAL SANTA CECÍLIA, SABARÁ - MG, S. D.
Série 8.1.023.012. Acervo Curt Lange.



CORPORAÇÃO MUSICAL SÃO SEBASTIÃO, PASSAGEM DE MARIANA - MG, 1941.
Série 8.1.060.002.1. Acervo Curt Lange.

⁵² Boletín Latino-Americano de Música, Montevideu, Tomo VI. p. 43-44.



BANDA DA CIDADE DE OURO FINO – MG, S. D.
Série 8.1.062.006.7. Acervo Curt Lange⁵³.

Mas, para que as obras, compostas por Camargo Guarnieri ou selecionadas por Curt Lange, chegassem a ocupar os palcos mais ambiciosos, era necessário o cumprimento de um protocolo de exigências. O primeiro deles era a cuidadosa escolha das peças musicais. Raramente são citadas obras de compositores que não sejam dos latino-americanos. Assim, apenas em uma de suas cartas, datada de 6 de maio de 1941, Camargo Guarnieri, empolgado com a vinda de Hugo Balzo, mas, sem ainda ter recebido a confirmação do concerto, sugere a inclusão do "Concerto para Piano e Orquestra" de Ravel⁵⁴. Nessa mesma missiva, ele referia-se ainda ao seu concerto realizado na Escola Nacional de Música no Rio de Janeiro:

Fiquei contente por saber que dentro em pouco, teremos o querido Balzo, entre nós. Vou falar com o diretor do Departamento de Cultura, para ver se consigo arranjar o concerto Sinfônico, no qual o nosso grande pianista poderá tocar o Concerto para mão esquerda de Ravel.

Dei o meu concerto no Rio com grande sucesso. Mando-lhe junto com o Suplemento Musical o programa e as críticas mais importantes.

⁵³ As imagens fotográficas indicam a atenção de Curt Lange à diversidade musical e cultural expressa pelas bandas, em suas variantes regionais, em sua composição social, em sua organização corporativa e em suas manifestações artísticas.

⁵⁴ Ravel compôs apenas dois concertos para piano e orquestra. Os concertos para piano e orquestra fazem parte das últimas obras compostas por Ravel, e são considerados de grande envergadura e peças representativas do repertório pianístico. O "Concerto para mão esquerda" foi composto no ano de 1930. Seu último esforço criativo importante foram dois concertos para piano, um exuberante e cosmopolita (em sol maior), e outro (somente para mão esquerda) mais sombrio e fixamente obstinado. *Dicionário Grove de Música*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994. p. 767.

Outro cuidado necessário era o da seleção dos músicos que iriam executar as composições, a fim de que elas pudessem ser mais bem apreciadas, ainda que os aspectos relativos ao patrocínio e às afinidades pessoais não pudessem ser desconsiderados. Nesse sentido, Camargo Guarnieri se esforçava por viabilizar *tourneés* de intérpretes que já estavam familiarizados com seus trabalhos.

Os músicos estrangeiros também foram citados nas cartas, como possíveis intérpretes, uma vez reconhecidos por seu talento e já conhecedores das obras de Camargo Guarnieri. Assim, no ano de 1941, a promoção de apresentações de músicos estrangeiros, no Brasil, era um assunto que dinamizava o diálogo epistolar entre o musicólogo e o compositor.

Em paralelo, à medida que a obra de Camargo Guarnieri tornava-se conhecida, novos intérpretes incumbiam-se de incluí-la nos programas de seus recitais: "Ella [Felícia Blumenthal] inicia un viaje de conciertos por el Uruguay, Argentina y Chile y quiere llevar su música"⁵⁵.

Um outro procedimento recorrente para a promoção de concertos era o envolvimento pessoal dos agentes interessados no evento. Assim, Curt Lange respondeu à solicitação de Camargo Guarnieri, em uma carta sem data: "Creio impossível que a Eunice pudesse tocar em Montevideo estando eu fora". Tal participação incluía, portanto, a formação de uma rede de sociabilidades, que apoiariam o projeto almejado: "Querido Camargo, uma rápida resposta à sua última do 23, recebida agora mesmo. Segunda ou terça-feira vou-lhe mandar uma relação de pessoas e endereços que serão para você de muita utilidade. Não desespere"⁵⁶.

Uma recomendação final era o planejamento de excursões prolongadas, a fim de que os custos não fossem multiplicados em diversas viagens pontuais. Tal critério aplicava-se, principalmente, aos roteiros internacionais, que, por vezes, atingiam dimensões bastante extensas, como o descrito por Curt Lange em carta a Camargo Guarnieri, de 12 de novembro de 1945, o qual incluía concertos no Chile, Peru, Equador, Colômbia, Panamá, Venezuela, Argentina e no próprio Uruguai.

As *tourneés* latino-americanas⁵⁷ ganharam realce no epistolário de Curt Lange, que mantinha seus correspondentes informados sobre os concertos por ele promovidos em Montevideú. "Balzo dió esta noche una audición conmigo em la Asociación Cristiana de Jóvenes"⁵⁸. O musicólogo ainda enviava a Camargo Guarnieri diversos programas das apresentações organizadas por ele, no Uruguai e nos demais países sul-americanos⁵⁹. Quanto

⁵⁵ Carta de Curt Lange a Camargo Guarnieri, 4 de abril de 1945.

⁵⁶ Carta de Curt Lange a Camargo Guarnieri, 24 de agosto de 1945.

⁵⁷ *Boletín Latino-americano de Música*, Montevideú, Tomo VI, p. 42. "En los últimos años, los artistas brasileiros han ultrapasado com alguna frecuencia la frontera colidante com el Uruguay, actuando en Montevideú y Buenos Aires y llegando algunas veces hasta Santiago de Chile."

⁵⁸ Carta de Curt Lange a Camargo Guarnieri, 16 de outubro de 1940.

⁵⁹ *Boletín Latino-americano de Música*, Montevideú, Tomo VI, p. 42 "Fué justamente el Instituto Interamericano de Musicología que envié en forma periodica jóvenes intérpretes al Brasil y deja constancia en estas líneas de profundo agradecimiento por lo que aquellas hicieron por sus recomendados com alguna habilidad y cierta porción de suerte, se puede trazar un itinerário que arranca en Pelotas, sigue por Porto Alegre, Joinville, Florianópolis y Curitiba a São Paulo, compreende algunas ciudades del interior del Estado, avanza hacia Rio, se desvia hacia Belo Horizonte y vence luego la Segunda mitad costera del Brasil: Bahia, Recife, Natal, Fortaleza y eventualmente Manaus, la capital Amazónica a la que pudo volver al antiguo esplendor, no obstante la animación y enporária de su comercio por la exigencias de la Segunda Guerra Mundial".

à programação escolhida, algumas vezes Curt Lange não se limitava à música contemporânea, priorizando o critério da obra inédita, incluindo, dessa maneira, períodos distintos, como escreveu Mendoza a Camargo Guarnieri, em 14 de abril de 1955: "Vamos fazer aqui uma semana de música brasileira, durante a qual vou fazer estreia, também, das obras de Minas Gerais. No concerto sinfônico desejaria a estreia do seu concerto para piano e orquestra [...]".

Todavia, a Europa continuava sendo o principal foco de legitimação da música brasileira⁶⁰. Em carta de 13 de março de 1940, Camargo Guarnieri revelou que, contra sua vontade, foi obrigado a voltar ao Brasil antes de cumprir o período planejado em Paris, mas, a despeito do retorno inesperado, conseguiu realizar alguns de seus propósitos:

Realizei duas audições de minhas obras: uma na "Revue Musicale" e a outra num concerto com a "Orquestra Sinfônica de Paris" na Sala Pleyel. Inúmeras vezes dei audições em casa de famílias ora de artistas, ora de verdadeiros amadores de música. Tenho a certeza de que com mais um ano e meio a que tinha direito eu conseguiria uma situação definitiva entre os compositores contemporâneos.

Note-se que, quando Camargo Guarnieri foi para Paris, ele já havia composto expressiva obra e detinha grande domínio da técnica da composição e extensa cultura musical, porém, desejava que sua produção fosse reconhecida além das fronteiras do continente sul-americano⁶¹.

Outro local importante para a difusão da música latino-americana, através de concertos, era a América do Norte, como relata Curt Lange no sexto tomo do *Boletín*: "En años más recientes, el intercambio entre los Estados Unidos de Norte-América y el Brasil se tornó una aspiración preferente, que desvió en algo las giras al sur, aportando resultados bastante satisfatórios"⁶².

Entre as décadas de 1930 e 1950, o poderio econômico dos Estados Unidos era crescente, o que viabilizava patrocínios diferenciados. Assim, ampliou-se a ida de renomados artistas estrangeiros, sobretudo europeus, para promoção de recitais, sendo que alguns músicos chegaram mesmo a estabelecer nova residência no país. Dessa maneira, a importância dos Estados Unidos ascendeu, progressivamente, no que tange à visibilidade e à legitimidade da produção musical do continente, como indicado por Curt Lange, em carta de 21 de março de 1941. Depois de elogiar enfaticamente

⁶⁰ Mário de Andrade aponta, ainda, para a necessidade de se chamar professores estrangeiros "homens tradicionalizados em civilizações mais experimentadas" e radicá-los por meio de bons contratos. Cf. *Aspectos da Música Brasileira*. Belo Horizonte – Rio de Janeiro: Vila Rica Editoras Reunidas Ltda, 1991. p. 29.

⁶¹ Sobre essa viagem de Guarnieri a Paris, o musicólogo Luterio Rodrigues escreveu: "Procurando respostas, cheguei à conclusão de que Guarnieri tinha um plano – ou apenas um sonho – muito mais ambicioso: buscar a ampliação de seus horizontes culturais e musicais, mas, principalmente, alcançar reconhecimento no mais importante centro cultural do mundo na época, sobretudo entre o círculo restrito dos compositores e músicos mais significativos". In: SILVA, Flávio (org.). *Camargo Guarnieri: o tempo e a música*. Rio de Janeiro: Funarte; São Paulo: Imprensa Oficial, 2001. p. 329.

⁶² *Boletín Latino-Americano de Música*, Montevideu, Tomo VI. p. 42.

o violonista Julio Martinez Oyanguren, ele comentou com Camargo Guarnieri: "Como sabrá Ud., estuvo radicado muchos años en Estados Unidos, donde obtuvo señalados triunfos hasta llegar a ser artista exclusivo de la National Broadcasting System y de la Casa de discos Víctor".

Por sua vez, anos mais tarde, Camargo Guarnieri também expressou sentimento semelhante ao exposto por Curt Lange, em torno do reconhecimento de sua produção:

Estive durante muito tempo na indiferença das camarilhas artísticas do Brasil. Foi preciso que os americanos do norte batessem caixa para os daqui o levarem a sério. Não me esqueço do quanto você tem feito em favor de minha arte! Isso aconteceu porque você é, também, artista e pode ler as mensagens doutros artistas⁶³.

Outra motivação à seleção dos Estados Unidos, como polo cultural, era a possibilidade de obtenção de financiamento, por parte do governo daquele país, para promoção de concertos até mesmo além de suas fronteiras:

Querido Camargo,
Le envío estas líneas urgentes por el Dr. Everett Helm. - El Instituto Interamericano de Musicología propuso en 1944 a la Embajada de Estados Unidos un ciclo de música de cámara estadounidense, financiado por el Gobierno de los Estados Unidos. Gracias a buena voluntad del Dr. Rex Crawford y del Prof. Sá Pereira, se llegó a la conclusión de hacer una serie de 6 Conciertos de Música de Cámara de las Américas, serie oficial, cuya financiación también será cubierta por la Escola Nacional de Música, en cuyo Salón se darón estos conciertos oficialmente, en nombre de esa Escola y del Instituto⁶⁴.

Por tais motivos, Curt Lange, através de seus contatos, indicava obras de compositores latino-americanos para serem incluídas nos programas executados nos Estados Unidos:

Conseguí que em New York se hiciese la "Sinfonía Bíblica" para solos, coro y orquesta, de Juan José Castro. En el mismo Concierto se hizo un Pater Noster de Burle Marx, muy clásico pero muy lindo, que conocí aún estando en esa ciudad. En ese mismo concierto, se hizo el Chorus N° 10 y la Congada de Mig-

⁶³ Carta de Camargo Guarnieri a Curt Lange, 25 de janeiro de 1945.

⁶⁴ Carta de Curt Lange a Camargo Guarnieri, 4 de abril de 1945.

none, y me satisface ahora tener por alizado al critico del "New York Times", Olin Diwnes, quien califica la obra de vulgar y sin calidad⁶⁵.

Camargo Guarnieri, por sua vez, no ano de 1947, passou uma longa temporada nos Estados Unidos, divulgando sua produção através de diversas apresentações, nas quais estreou obras produzidas durante sua estada no país. De Nova York, Camargo Guarnieri escreveu a Curt Lange:

Já estou há 4 meses nos Estados Unidos. Realizei diversos concertos, sendo que o primeiro foi em Boston, com a "Boston Sinfonic Orchestra", nos dias 29 e 30 de novembro último. Dirigi a primeira audição da minha Sinfonia nº 1. Depois desse concerto seguiram-se outros: na League M. Composers, em Washington, na Pan American Union e etc. Aqui escrevi alguns trabalhos novos: uma sonatina para flauta e piano, cuja primeira audição foi na League of Composer, no dia 23 de fevereiro, sendo solistas, na flauta, o Carleston S. Smith e este seu amigo, no piano⁶⁶.

Dessa maneira, os trabalhos norte-americanos de Camargo Guarnieri obtiveram excelente repercussão, como indicado a ele, por Curt Lange:

También he sabido a medias de sus éxitos en Estados Unidos, creyendo que estaria por allí más tiempo del planejado. Por lo pronto, vayan mis felicitaciones más cordiales. Pero a la vez, los deseos de recibir siquiera algunos programas e recortes de diarios para incluirlos en el archivo y publicar algunos comentarios en mis comentarios que aparecen por ahí, en diversas partes⁶⁷.

Paralelamente, Camargo Guarnieri tornava-se cada vez mais um compositor conhecido na América do Norte, através principalmente de sua obra "Sae Aruê", apresentada naquele continente no ano de 1940:

Mi querido amigo,
Quiero darle una noticia muy agradable. El compositor peruano Raul de Vernieul, acaba de escribirme de Nueva York que seu "Sae Aruê" tuvo un éxito sin precedentes, debiendo repetirse la obra. Esto sucedió en el Concierto de la League of Composers, en Nueva York, en el Museum of Modern Art. Entiendo a través de la breve noticia que Ud. ha sido interpretado por Elsie Houston⁶⁸.

⁶⁵ Carta de Curt Lange a Camargo Guarnieri, 30 de abril de 1940. Nessa missiva, Curt Lange enfatiza o endosso por parte do crítico norte-americano, em relação à crítica, por ele publicada em 1938 no Tomo IV do *Boletín Latino-americano de Música*, em relação às obras de Lorenzo Fernandez e Francisco Mignone, crítica esta veementemente atacada por Mário de Andrade e por diversos críticos brasileiros.

⁶⁶ Carta de Camargo Guarnieri a Curt Lange, 13 de março de 1947.

⁶⁷ Carta de Curt Lange a Camargo Guarnieri, 15 de junho de 1943.

⁶⁸ Carta de Curt Lange a Camargo Guarnieri, 7 de abril de 1940.

Paradoxalmente, o Brasil era um lugar em que Camargo Guarnieri experimentava dificuldades para prosseguir com o seu trabalho depois de seu retorno da Europa. Curt Lange, por sua vez, na carta de 3 de novembro de 1941, escreveu para Camargo Guarnieri: "No hay que olvidarse que cada uno de nosotros tiene su lucha no fuera del país, sino dentro de él. Y esto me pasa a mi como a Ud". Verifica-se, assim, através da correspondência, uma certa dificuldade de reconhecimento dos músicos e compositores, pelas instituições locais, possivelmente vinculada à questão da concorrência interna, diluída quando o profissional está de "passagem" por um país ou até mesmo quando retorna de um certo período no exterior. Não se deve esquecer, todavia, que a própria estreiteza do campo musical, com financiamentos insuficientes, levava alguns compositores e intérpretes a responsabilizarem os músicos estrangeiros pelas dificuldades enfrentadas.

O CIRCUITO RADIOFÔNICO E FONOGRÁFICO

Em suas cartas, Camargo Guarnieri indicava a grande difusão obtida pela música de concerto, veiculada através das antenas de radiotransmissão do Uruguai para São Paulo, o que permitia "exteriorizar aos Estados vizinhos e hasta el continente Americano e Europeu" a produção musical latino-americana⁶⁹. Tais menções, ao uso da rádio para divulgação de concertos, eram comuns na correspondência:

Ouvi outro dia, quer dizer sábado, o concerto realizado aí sob a direção do meu querido mestre Baldi e como solista o Balzo. Foi uma maravilha! Gostei muito, muito. Estarei, agora no próximo sábado, com o meu rádio ligado à espera de um novo concerto. Sem mais, receba um grande abraço cheio de amizade sincera deste seu amigo,
Camargo Guarnieri⁷⁰.

De forma concomitante, no Uruguai, as obras de Camargo Guarnieri eram tocadas em diversas emissoras de rádio:

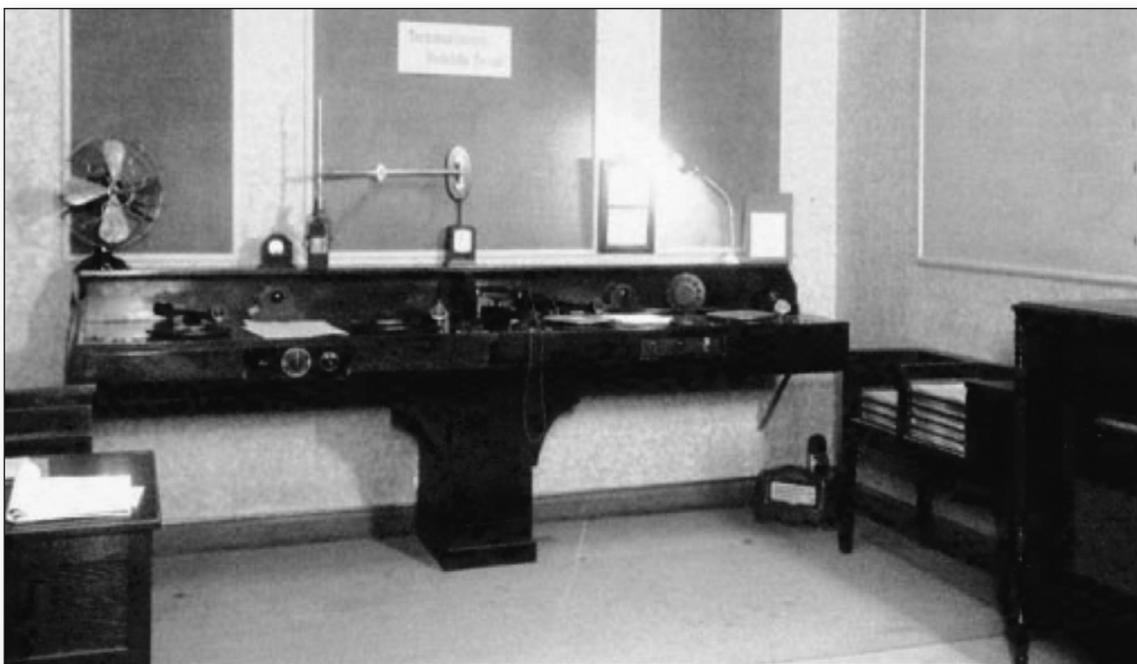
En audiciones semanales del Instituto por RADIO CARVE se han tocado, hace poco, su "Toada" y "Cantiga lá de longe" para volín. La señora Orlandi de Larramendy, por su parte, también ha contribuído con la audición de dos obras suyas. La "Cantiga" se va a repetir en una audición por Radio Oficial. La interpretaron Tosar Errecart con un violinista emigrado, un tal Oppeheimer⁷¹.

⁶⁹ Relatório elaborado por Curt Lange sobre o SODRE. Essa documentação encontra-se em pasta com a referência 2.2.5742447 no Acervo Curt Lange.

⁷⁰ Carta de Camargo Guarnieri a Curt Lange, 17 de abril de 1940.

⁷¹ Carta de Curt Lange a Camargo Guarnieri, 31 de outubro de 1943.

A difusão de peças musicais eruditas em programas radiofônicos, na América Latina, a partir sobretudo dos anos 1930, foi intensa. O emprego da rádio, como um meio de comunicação, conferiu uma amplitude significativa à recepção das formas culturais existentes, até então difundidas por meios impressos e orais⁷². Assim, ao ser convidado, em 1930, pelo governo uruguaio para dinamizar a vida musical, sobretudo erudita, Curt Lange estabeleceu-se em Montevidéu, assumindo, dentre outras funções, o cargo de cofundador da rádio estatal (SODRE - Serviço Oficial de Difusão Rádio-Elétrica)⁷³. O SODRE foi uma instituição criada em 1929, tendo como uma de suas principais finalidades a propagação, por radiodifusão, das manifestações de cultura e da arte à população de todo o país: "Temos agora a começos de Setembro um Congresso Internacional Americano de Comunicações de Radio, e sendo delegado oficial do meu Governo, preciso assistir"⁷⁴. Segundo consta, no relatório elaborado por Curt Lange na década de 1930, a grande maioria dos institutos oficiais e entidades particulares recorria aos serviços do SODRE, incluindo as áreas da saúde pública, instituições primárias e superiores, comércio, bolsa de valores e entidades esportivas.



ESTÚDIO RADIOFÔNICO. EM ANEXO, A SEGUINTE REFERÊNCIA DATILOGRAFADA: "UNO DE LOS ESTÚDIOS A LA TRANSMISIÓN DE DISCOS. LA FOTO ES DEL AÑO 1934. OBSÉRVENSE LAS DOS MESAS CON SU JUEGO DE PLATÓS CADA UNA.

Série 8.1.052.006.16. Acervo Curt Lange.

⁷² ROCHA, Amara Silva de Souza. *Nas ondas da modernização: uma história social do rádio e da televisão no Brasil nos anos 1950-1960*. Tese de doutorado em História Social, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2004. p. 20-21: "Os meios eletrônicos transformam e reconfiguram um campo ou conjunto maior, onde os meios impressos e as formas orais, visuais e auditivas de comunicação continuam sendo importantes [...]"

⁷³ Segundo Rui Mourão, o órgão tornou-se a base de sustentação da vida musical do Uruguai. MOURÃO, Rui. *O alemão que descobriu a América*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1990. p. 18.

⁷⁴ Carta de Curt Lange a Camargo Guarnieri, 6 de agosto de 1945.

O SODRE era considerado uma das mais importantes instituições de divulgação musical, oferecendo audições diárias e veiculando programas de cunho didático, com o objetivo de despertar o interesse dos ouvintes. Curt Lange enviava a Camargo Guarnieri os programas das apresentações por ele organizadas. Em carta de 19 de novembro de 1935, Camargo Guarnieri escreveu a Curt Lange, dizendo que "Há uns 4 dias recebi o programa da `Audición de Música Latino Americana', realizado em outubro deste. Achei-o muitíssimo interessante não só a apresentação, como também, a disposição e organização".

O SODRE contava com sofisticados aparelhos de transmissão, dispondo, em suas dependências, de serviço de gravação fono-elétrica, planta de recepção e de emissores, seção de amplificadores, estúdios de transmissão e laboratório de experimentação, além da Discoteca Nacional e do Estúdio-Auditório, que era o antigo Teatro Urquiza de Montevideu, considerado excelente local para grandes manifestações artísticas, e que viabilizava a transmissão de concertos e conferências realizados em outros locais, ainda que distantes, como, por exemplo, do Teatro Colón de Buenos Aires. Assim, em carta de 29 de maio de 1942, Curt Lange comentava com Camargo Guarnieri: "Baldi: Está em la Argentina, dirigiendo una orquesta sinfónica de rádio, (Radio Belgrano), de 70 profesores. Los conciertos se irradian a Estados Unidos do Norte América".

Os objetivos do SODRE não se limitavam à transmissão de programas radiofônicos, visando também à constituição de polos de atividades artísticas. Assim, em seus serviços, estavam incluídos a Orquestra Sinfônica do SODRE (OSSODRE), a Banda de Montevideu, o Conjunto de Música de Câmara, a Escola de Ensino Coral, a Escola de Dança, a "Escuela de Cumprimários - tiene misión de preparar os artistas que intervendrán en los espetáculos líricos"⁷⁵ e o Conservatório (projeto que, segundo Curt Lange, até o final da década de 1930, ainda não se havia concretizado). Nos serviços variados, constava a Seção Estatística, que mantinha arquivado o histórico do Instituto, com as devidas comprovações das atividades realizadas, a Biblioteca Musical e Técnica, o Arquivo Musical, que conservava todo o material adquirido pelo SODRE e, ainda, o Arquivo de Gravações Fono-elétricas. Tais repartições, pertencentes à Rádio, eram bastante operacionais, pois, em geral, os recitais eram transmitidos diretamente do auditório da emissora e o público disputava, acirradamente, os ingressos para esses eventos. Em contrapartida, como a programação era veiculada ao vivo, não havia uma gravação prévia, nem sequer uma preocupação específica com sua preservação.

⁷⁵ Relatório elaborado por Curt Lange em pasta com referência 2.2.5742447, Acervo Curt Lange.

TRANSMISSÃO DE RECITAL DE ARMANDO PALACIOS PELA RADIO NBC.
NO VERSO DESTA FOTO, S. D., CONSTA A SEGUINTE REFERÊNCIA,
DATILOGRAFADA: "ARMANDO PALACIOS, DISTINGUIDO PIANISTA
CHILENO, ESPERA LA SEÑAL DE ROBERTO GOTICA, LOCUTOR, PARA
COMENZAR SU CONCERTO POR LA ONDA CORTA DE NBC".
Série 8.1. 021.033. Acervo Curt Lange.



O Brasil foi um dos países receptores das transmissões do SODRE, pois já operava com programas de rádio, desde 7 de setembro de 1922, sendo o primeiro desses serviços inaugurado, de forma concomitante, com a Exposição do Centenário da Independência, realizada na Esplanada do Castelo, no Rio de Janeiro. Nessa data, após o pronunciamento do presidente da república, Epitácio Pessoa, a ópera "O Guarani", de Carlos Gomes, foi transmitida, por radiofonia, diretamente do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. A primeira emissora de rádio no Brasil, inaugurada por Roquette Pinto, recebeu o nome de Rádio Sociedade, num claro indicativo do papel educativo outorgado a esse meio de comunicação. Em 1924, surgiu a Rádio Clube do Brasil e, dois anos mais tarde, foi inaugurada a Rádio Mairynk Veiga, seguida pela Rádio Educadora, além de outras rádios, em diversos estados do Brasil, como a Rádio Experimental Mineira, por volta de 1927.

Durante os anos 1930, o rádio ocupava significativo espaço nas práticas culturais brasileiras, tornando-se um veículo de grande penetração social e, contando, para isso, com investimentos estrangeiros e patrocínio do Estado. Curt Lange e Camargo Guarnieri não desprezaram a importância cultural desse meio de comunicação, buscando veicular tanto as composições citadas no *Boletín Latino-Americano de Música*, por via radiofônica, quanto a divulgação do próprio periódico. Em 1935, Curt Lange não deixou de estabelecer contato com o próprio Roquette Pinto,

com o intuito de divulgar o seu trabalho. Em carta de 16 de abril de 1935, Roquette Pinto, na posição de chefe da Seção de Museus e Radiodifusão, respondia prontamente ao pedido do musicólogo, para que o *Boletín Latino-Americano de Música* fosse anunciado em sua emissora⁷⁶.

Todo esse trabalho de divulgação, via radiofonia, foi também desenvolvido no estado de São Paulo, onde residia Camargo Guarnieri. Assim, para atender a um pedido de Curt Lange que desejava agendar um concerto com orquestra para a pianista Sara Orlandi de Larramendy, foi na Rádio Gazeta, inaugurada em 1940, que Camargo Guarnieri conseguiu atender ao amigo: "Você bem sabe que é bastante difícil de uma hora para outra arranjar para tocar com orquestra quando os programas são organizados com antecedência. Mesmo assim arranjei para ela dar uma audição na Radio Gazeta o que muito agradou aos ouvintes"⁷⁷.

E esse não foi o único pedido de Curt Lange, envolvendo concertos na Rádio Gazeta. Em várias ocasiões, o musicólogo mencionou seus interesses a Camargo Guarnieri, que então verificava a viabilidade dessas propostas: "Na sua carta de 15, você fala na Gazeta, evocando o nome Casper Libero. Infelizmente, ele morreu há uns três meses, num desastre de avião. Mesmo assim penso que o Carlevaro tocará nestes dias, para a Rádio Gazeta, da qual não faço mais parte"⁷⁸. A preferência de Curt Lange pela Rádio Gazeta era compreensível, pois essa emissora afinava-se com sua proposta, também semelhante a de Camargo Guarnieri, na adoção de uma programação voltada para a elite cultural, com ênfase na música erudita.

A correspondência de Curt Lange e Camargo Guarnieri não mencionou a execução de concertos nas rádios cariocas e mineiras, embora importantes emissoras operassem nos dois estados. Já rádios, de outras regiões do Brasil, foram citadas nas missivas:

Recebi ontem um telegrama de Pernambuco avisando-me de uma transmissão radiofônica pelo Radio Clube de Pernambuco, em minha homenagem. Foi uma pena que não pude ouvir nada, pois o meu radio, sempre que preciso dele falha na certa! Dizia o telegrama que o programa seria todo de composições minhas. Em todo o caso, é uma notícia que agrada sempre⁷⁹.

Por sua vez, no sexto tomo do *Boletín*, Curt Lange delineou um panorama geral da situação das rádios, mencionando diversas emissoras atuantes no Rio de Janeiro nos anos de 1940:

⁷⁶ Carta de Roquette Pinto a Curt Lange em 16 de abril de 1935: "Prezado senhor, tenho grande honra e satisfação em atender à solicitação de V. S. relativa ao anúncio da aparição do "Boletín Latino-Americano de Música". Agradecendo antecipadamente a remessa do referido Boletín que me foi prometido, aqui fico às ordens de V. S. E. Roquette Pinto. Chefe da Seção de Museus e Radiodifusão".

⁷⁷ Carta de Camargo Guarnieri a Curt Lange, 13 de setembro de 1943.

⁷⁸ Carta de Curt Lange a Camargo Guarnieri, 20 de janeiro de 1944.

⁷⁹ Carta de Camargo Guarnieri a Curt Lange, 25 de janeiro de 1945.

Como en la totalidad de los países americanos, también en la radiodifusión del Brasil predomina la iniciativa privada sobre la oficial. Existen organismos mixtos, es decir, con participación del Estado, como la Radio Nacional de Rio de Janeiro, que cuenta con una Orquesta Sinfónica formada en su mayoría por elementos da Orquesta Sinfónica Brasileira. Otras empresas, la Radio Tupy, la Radio Globo posuen conjuntos Sinfónicos. La Prefeitura de Rio de Janeiro, tiene una estación emisora que cuenta con buenas iniciativas, gracias al dinamismo del pedagogo Maciel Pinheiro, su director. En sus dependencias efectua grabaciones propias, a manera de archivo; también posee una discoteca pública. Al Ministério da Educação pertenece el Serviço de Radiodifusão Educativa [...]. Outra estación oficial, la Radio Mauá, depende del Ministério del Trabajo y una cuarta estaba anexada al famoso Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), organismo político desaparecido que realizó algunas incursiones en el terreno de la grabación de acontecimientos folclóricos. En tempos de la Hora do Brasil, informativo oficial, que obrigatoriamente tenía que ser transmitido por todas las estaciones del país, se realizó obra de divulgación musical [...]⁸⁰

A gravação em discos era outro assunto comum na correspondência entre Curt Lange e Camargo Guarnieri. Almejava-se que, uma vez gravada, a composição atingisse grande circulação e, conseqüentemente, expressiva repercussão, principalmente se fosse executada por intérpretes considerados de alta monta. Camargo Guarnieri, em carta datada de 11 de abril de 1940, comentou com Curt Lange: "Trouxe-me grande prazer saber que o Balzo (já deve ter gravado!) incluiu duas peças minhas para gravar. Espero logo receber uma cópia de cada disco". Todavía, grande parte dos discos produzidos por Curt Lange, através do SODRE, não era destinada ao mercado comercial:

[...] com motivo de la venida de Stokowski, vamos a tratar de grabar una serie de cosas uruguayias durante su estada, el 12 próximo, figurando por lo menos dos obras suyas. Stokowski, que es amigo mío, me prometió grabar durante todo el dia, y así, he dado a Balzo el encargue de hacer la serie latinoamericana de 24 obras, entre ellas dos de Ud. - los discos no estarán destinados al comercio, sino a la difusión cultural, únicamente, y por esto, y por razones de tiempo, no he pedido expressamente autorización por cuanto ello es possible. Recibí la carta hoy, y hoy mismo tomamos las disposiciones del caso⁸¹.

⁸⁰ *Boletín Latino-Americano de Música*, Montevideú, Tomo VI. p. 44.

⁸¹ Carta de Curt Lange a Camargo Guarnieri, 27 de julho de 1940.

Porém, as condições de gravações nem sempre viabilizavam uma produção musical satisfatória, seja por problemas de ordem técnica seja por dificuldades dos profissionais envolvidos, como as mencionadas por Curt Lange a Camargo Guarnieri narrando os dilemas, para a conclusão da gravação, com o músico inglês Stokowski, então radicado na América do Norte. Os instrumentos não podiam deixar o navio onde estava o maestro e as gravações tiveram que ser feitas a bordo depois de Curt Lange providenciar o ajuste do precário piano existente no navio⁸².

No período em que residiu no Rio de Janeiro, Curt Lange mostrava-se continuamente entusiasmado com a possibilidade de Camargo Guarnieri gravar suas composições. Em carta de 10 de fevereiro de 1942, Curt Lange escreveu a Camargo Guarnieri, mencionando a possibilidade de o compositor gravar algumas peças, através da prefeitura carioca:

Me olvide decirle que en Rio tiene Ud. una excelente oportunidad de grabar varias obras de Ud. en el Departamento de Difusión, que pertenece a la Prefeitura Municipal. Es Director del mismo un querido amigo mío, muy buena persona, y sumamente accesible: Prof. Maciel Pinheiro, el cual está en el mismo edificio que Villa-Lobos, pero en el 12º andar, Rua Almirante Barroso 81. Maciel Pinheiro me dijo que estaba dispuesto a grabar, en aparatos modernos, obras de autores brasileiros modernos. Tiene equipos excelentes y Ud. podría grabar allí con la señora Maristany, y con otros elementos, así como Ud. solo al piano, muchas obras. Pinheiro nos mandaría a nosotros una o dos copias que serían difundidas por radio, y tiene además vinculación para conseguir que las casas grabadoras aceptem esos discos para la venta al público. No deja de estudiar este asunto de la mejor manera posible. Ud. sabe hasta que punto somos escuchados en toda a América a través de nuestras estaciones de onda corta e larga.

Em resposta à indicação de Curt Lange, Camargo Guarnieri mostrou-se interessado na possibilidade da inclusão de suas composições, na gravação patrocinada pelo Departamento de Cultura do Rio de Janeiro:

Muito obrigado pelas informações acerca do Dr. Maciel Pinheiro. Provavelmente, nestes dias irei ao Rio e procurá-lo-ei para ver se consigo gravar alguma peça minha. Se você, daí, pudesse mandar-lhe algumas palavras a meu respeito, ficaria gratíssimo. Você bem sabe: santo de casa não faz milagres! Uma palavra sua talvez facilitasse a coisa. O Departamento de Cultura daqui vai gravar as minhas "13 Canções de Amor". A Cristina será a intérprete. Espero que tudo corra bem. São 3 discos de 3' cada face⁸³.

⁸² Carta de Curt Lange a Camargo Guarnieri, 16 de outubro de 1940.

⁸³ Carta de Camargo Guarnieri a Curt Lange, 15 de março de 1942.

Curt Lange considerava a rádio um importante veículo para a educação musical, com várias publicações sobre o tema. A visão de Curt Lange, em relação à rádio como meio de educação, portanto, era bastante ampla, tendo o musicólogo apontado a urgência do lançamento de programas dirigidos a crianças, nos quais a música fosse um recurso de sensibilização cultural, refinamento estético e diálogo entre os povos⁸⁴. Nesse sentido, Curt Lange, mais uma vez, aproximava-se da concepção germânica, pela qual a interação da pessoa humana se processa, mediante uma relação com o outro, mediatizada pela linguagem e pela cultura⁸⁵.

⁸⁴ *Boletín Latino-Americano de Música*, Montevideo, Tomo VI. p. 136.

⁸⁵ Ver Capítulo 1 deste livro.

CAPÍTULO 5

LEGITIMANDO UM SABER

Um dos desafios, mais complexos, enfrentados por Curt Lange e Carmargo Guarnieri foi dotar de fundamentação epistemológica e referência histórico-cultural os projetos do americanismo e do nacionalismo musicais, conferindo-lhes, assim, um lugar próprio no campo cultural. Mas, a despeito das dificuldades, foi o atendimento dessa exigência, com a criação de centros educativos e de formação especializada, em paralelo à conquista de chancelas institucionais, que também lhes permitiu gerar mais uma geração de músicos, afinada com os ideários, defendidos por ambos, os quais vieram então dotados da credibilidade indispensável à sua afirmação, em meio à dinâmica concorrencial do circuito musical¹. Neste capítulo, visa-se reconstituir algumas dessas práticas de conferência de legitimidade intelectual, entrecruzando-se os âmbitos da pesquisa, do ensino e do exercício de poder. Assim, fica delineado um campo de investigação que contempla a relação da sociabilidade. Essa abordagem relaciona-se à compreensão da história dos intelectuais, como um campo histórico aberto, situado no cruzamento das histórias política, social e cultural².

¹ BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Lisboa: Difel, 1989.

² GONTIJO, Rebeca. *História, cultura, política e sociabilidade intelectual*. In: Maria Fernanda Baptista Bicalho; Fátima Gouvêa; Rachel Soihet. (Org.). *Cultura política: interfaces entre história cultural, história política e ensino de história*. 1 ed. Rio de Janeiro: Mauad, 2005, v., p. 264. A citação promovida pela autora foi retirada de SIRINELLI, Jean François. Os intelectuais. In: RÉMOND, René (org.). *Por uma nova história política*. Rio de Janeiro, UFRJ/FGV, 1996.p.232.

A PESQUISA

A correspondência de Curt Lange e Camargo Guarnieri evidencia a intensa atividade de pesquisa, na qual o musicólogo se engajara ao longo de sua trajetória biográfica:

Querido Camargo,
Recebi sua carta do 4, mais nenhuma anterior. Estive no interior de Minas Gerais donde realizei pesquisas muito importantes de música religiosa do século XVIII e começos do XIX, fundei a Discoteca Pública em Belo Horizonte, etc. - Voltei no dia 31 de julho³.

Uma das frentes de investigação de Curt Lange, que até a contemporaneidade repercute no campo musical, foi a descoberta de uma extensa produção de partituras de música religiosa, no interior de Minas Gerais, produzida entre os séculos XVIII e XIX. Tal pesquisa teve início em 1944, tendo sido intensificada entre os anos de 1945 e 1946, período em que Curt Lange estabeleceu-se no Brasil, a fim de produzir o sexto volume do *Boletín Latino-americano de Música*, e estendeu-se nos anos que se seguiram.

Detentor de grande experiência no campo da musicologia, Curt Lange percebeu as lacunas que havia em torno da criação musical, no âmbito da produção artística denominada "barroco mineiro", relacionada quase que exclusivamente à arquitetura e às artes plásticas. Os estudos, até então existentes, associavam o apogeu da música brasileira colonial à obra do Padre José Maurício Nunes Garcia⁴. Assim, Curt Lange deu início a uma vasta pesquisa de campo e, aos poucos, foi descobrindo - e adquirindo - diversas partituras, compostas por nomes como José Joaquim Emérico Lobo de Mesquita, Manoel Dias de Oliveira, Jerônimo de Souza Lobo e outros, que haviam ficado perdidas no tempo⁵.

³ Carta de Curt Lange a Camargo Guarnieri, 6 de agosto de 1945.

⁴ Padre José Maurício Nunes Garcia (1767-1830) atuou como compositor, organista e mestre de capela, sendo participante ativo no cenário musical carioca desde 1783, ano de sua primeira composição. Sua atividade foi intensificada a partir da chegada de D. João ao Brasil em 1808, com a criação da Capela Real. *Enciclopédia da Música Brasileira: popular, erudita e folclórica*. 2. ed. São Paulo: Art Editora: Publifolha, 1998. p. 316-317.

⁵ Músicos como Jerônimo de Souza Lobo, Emérico Lobo de Mesquita, Marcos Coelho Neto e Francisco Gomes da Rocha exerceram intensa atividade musical em Minas Gerais entre os séculos XVIII e XIX. Além de suas atuações como organistas e regentes, os músicos mencionados produziram grande número de composições religiosas. *Ibid.* p.454, 508.



VIAGEM DE PESQUISA DE CURT LANGE EM MG.

No verso desta fotografia, s. d., Curt Lange escreveu: "Curt Lange e sua fiel companheira Maria Luisa enfrentaram várias dificuldades em suas expedições pelas precárias estradas do interior do Brasil, sempre em busca de 'músicas antigas'. Viajavam de Jipe e eram obrigados a levar dois tanques de gasolina sobressalentes, para vencer as grandes distâncias".

Série 8.1.051.034.1. Acervo Curt Lange.

É curioso observar que Curt Lange não encontrou as músicas nos acervos das igrejas, como seria previsível, e sim, encontrou-as através de pessoas residentes em pequenas cidades e distritos, e herdeiros dos integrantes e mestres de banda⁶. Infelizmente, nem todas essas preciosidades musicais foram recuperadas por Curt Lange que chegou a encontrar partituras sendo utilizadas como papéis para embrulho de carne ou para confecção de foguetes a serem lançados em datas festivas⁷.

No decorrer desse trabalho de descoberta das obras e de sua restauração, o musicólogo, por diversas vezes, escreveu a Camargo Guarnieri, no intuito de divulgar seus achados, como na carta que escreveu de Belo Horizonte ao compositor, em 10 de fevereiro de 1956:

[...] Aqui estou trabalhando duro, com muita documentação, mas também com dificuldades administrati-

⁶ Em carta para Jean de la Roche, representante da UNESCO, datada de 7 de setembro de 1959, Curt Lange explica: "[...] não há músicas nas igrejas. A música mineira, boa ou ordinária, está em mãos de corporações ou de herdeiros de mestres de bandas".

⁷ MOURÃO, Rui. *O alemão que descobriu a América*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1990. p. 33.

vas porque o meu dinheiro ainda não saiu e tudo vai burocraticamente "devagadinho". Estou realmente assustado pela lentidão da administração pública brasileira e pela calma com que lhe fazem perder a um cristão ocupado o seu precioso tempo⁸.

Aliás, as aspirações de Curt Lange quanto à divulgação da produção recém-encontrada eram bastante acentuadas. O assunto mais recorrente em sua correspondência com Camargo Guarnieri, ao longo da década de 1950, referia-se ao acervo das partituras de Minas Gerais. O musicólogo sempre enfatizava nas missivas a necessidade de os órgãos governamentais apoiarem sua pesquisa, através de patrocínio e divulgação:

Comuniquei esta situação ao Dr. Clóvis e ao Dr. Celso propondo trabalhar pelo Ministério da Educação, preparando três obras novas sobre Minas Gerais, é dizer, um volume sobre aspectos históricos da Escola de Compositores Mineiros e dois volumes adicionais ao Arquivo de Música da Capitania Geral das Minas, com 4 ou 5 obras cada um. Solicitei para isto 15 contos mensais, dos quais tenho que dar 5 para as cópias de partes, pois já preciso preparar as obras para futuras estréias⁹.

Todavia, a validade das descobertas do musicólogo e, principalmente, sua atuação no processo de preservação das partituras viram-se abaladas por uma acirrada polêmica, iniciada em 1958. Neste ano, Curt Lange promoveu um concerto no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, apresentando algumas obras por ele recuperadas. Logo em seguida, viu-se alvo de uma série de acusações, pois as partituras dessas peças não mais encontravam-se no Brasil, e sim no acervo particular, mantido pelo musicólogo no Uruguai. Em 29 de agosto de 1959, a revista *O Cruzeiro* publicou um artigo intitulado "O Escândalo do Barroco", no qual Curt Lange foi acusado de ter-se apropriado, indevidamente, dos registros musicais por ele encontrados. Alguns críticos chegaram mesmo a expressar sérias dúvidas quanto à autenticidade das partituras exibidas. Pode-se observar, porém, que essas contestações estavam perpassadas por uma questão de fundo: a suposta ilegitimidade de tão importantes produções musicais nacionais estarem na posse de um "particular estrangeiro"¹⁰.

⁸ Carta de Curt Lange a Camargo Guarnieri, 10 de fevereiro de 1956.

⁹ Carta de Curt Lange a Camargo Guarnieri, 15 de junho de 1956.

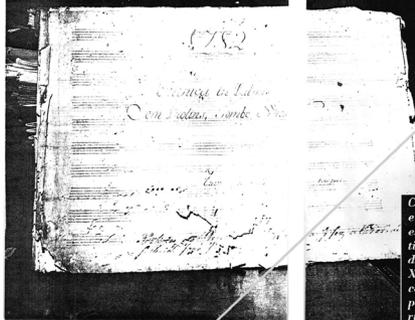
¹⁰ *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, N. 46, 29 ago. 1959. p. 62-66.

O CRUZEIRO
ANO XXXI — N.º 46 — 29 DE AGOSTO DE 1959

O assunto é de maior gravidade: um professor alemão, Curt Lange, tem em mãos manuscritos de partituras que deviam estar num museu nacional. São raridades que pertencem ao nosso melhor acervo musical e que não podem ficar como propriedade particular.

MUSICA
O assunto é de maior gravidade: um professor alemão, Curt Lange, tem em mãos manuscritos de partituras que deviam estar num museu nacional. São raridades que pertencem ao nosso melhor acervo musical e que não podem ficar como propriedade particular.

O ESCÂNDALO DO BARROCO




Custado pelo Ministério da Educação e pela UNESCO, um professor alemão está enriquecendo sua coleção particular com valiosíssimos manuscritos de compositores mineiros do século XVIII (que ele mesmo afirma serem comparáveis aos grandes mestres europeus da época e arbitrariamente superiores às produções do Alcegaúhu) e pretende receber direitos autorais cada vez que tais músicas sejam executadas. Por outro lado, recusa-se a apresentar esses documentos ao exame dos musicólogos brasileiros para que estes possam acenar até onde vai o trabalho de criação dos compositores mineiros e onde começa o seu de restauração. O Ministro da Educação deve assegurar imediatamente para o Estado a posse desses manuscritos.

MISSA EM SI BEMOL: DE LOBO DE MESQUITA OU DE CURT LANGE?

MANCHETE DA REVISTA O CRUZEIRO,
29 DE AGOSTO, 1959.

Seis ilustres brasileiros fazem uma frente única contra o professor Curt Lange. Esperam que ele reconsidere seu gesto.



A. MURICY: É O MOMENTO DE REAVER OS ORIGINAIS.
M. ARAJÓ: LANGE DEVE AFASTAR A TEIMOSIA.
M. QUADRIO: INEDITO EM QUALQUER PAIS.
MASSARANI: QUE ALTERAÇÕES SOFRERAM AS MÚSICAS?
A. DE ANDRADE: "POR ONDE ANDA O SPHAN?"

Professor alemão não quer só manuscritos, mas direitos também.




MIN. SALGADO. DELE SE ESPERA UMA SOLUÇÃO.
A. MURICY: É O MOMENTO DE REAVER OS ORIGINAIS.
M. ARAJÓ: LANGE DEVE AFASTAR A TEIMOSIA.
M. QUADRIO: INEDITO EM QUALQUER PAIS.
MASSARANI: QUE ALTERAÇÕES SOFRERAM AS MÚSICAS?
A. DE ANDRADE: "POR ONDE ANDA O SPHAN?"

NESTA MISSA DE 200 ANOS, LANGE QUER DIREITOS AUTORAIS.

O Ministro da Educação, Dr. Clóvis Salgado, por nós também ouvido nesta reportagem, diz que a verdade é que o Prof. Curt Lange é o único musicólogo que se daria ao trabalho exaustivo das pesquisas e que, não fosse ele, os compositores mineiros do século XVIII continuariam absolutamente desconhecidos. Reconhece que os documentos têm que ser reavidos pelo Estado e até já falou por diversas vezes a Curt Lange da conveniência de apresentar, de uma vez, os originais ao exame da crítica.

Mas a verdade é que as perguntas dos críticos continuam sem resposta e enquanto o Prof. Curt Lange não se decide, ou o Ministro da Educação não o obriga a se decidir, pelo menos a apresentar os originais para exame dos especialistas, nunca estaremos certos, ao ouvir a "Missa Em Si Bemol" (presumivelmente composta em 1785), se estamos ouvindo mesmo Lôbo de Mesquita ou o cavalheiro Francisco Curt Lange.

REPORTAGEM DA REVISTA O CRUZEIRO,
29 DE AGOSTO, 1959

Curt Lange não acatou passivamente essas críticas. Pelo contrário, rebateu-as com veemência, como na carta por ele escrita, em 7 de julho de 1959, ao representante da Junta de Assistência Técnica da UNESCO, Jean de la Roche. Nela, ele afirmava que:

Há uma evidente intenção de atacar, por um lado, ao Ministro e, por outro, a mim. Não se dissimula o fato de que não seja brasileiro o que é, evidentemente, uma verdadeira calamidade para mim. Procura-se colocar uma cunha entre o Ministro e a minha pessoa para ver se ele abandona a sua proteção. Esta tendência têm [ilegível] nos últimos tempos, pois quando voltou de sua viagem da França, declarou que o Brasil teria um Instituto de Musicologia. Sabe-se que é vontade do Ministro entregar-me a tal instituição para organizá-la e dirigi-la, como me têm manifestado agora na Bahia. Os meios empregados para lograr o fim

de que não trabalhe um estrangeiro em assuntos culturais do Brasil, embora continuem apodrecendo os seus arquivos, estão à vista no referido número do "Cruzeiro"¹¹.

Curt Lange chegou a cogitar trazer o acervo das partituras mineiras ao Brasil, atitude que se daria de forma concomitante à criação do Instituto de Musicologia no país, do qual seria o primeiro diretor, como foi expresso na carta que escreveu para Camargo Guarnieri, em 6 de outubro de 1956:

CLÓVIS: Escreveu-me, efetivamente. Mas o caso é o seguinte: Vou repeti-lo aqui para você saber bem as coisas:

- a) Eu insisti com o Clóvis porque se eu aceito outro cargo, seja aqui, seja no Uruguay ou onde quer que fosse, vou ficar preso e vou ficar perdido para o Brasil. Era uma única oportunidade que nós tivemos;
- b) Uma mudança diretamente ao Brasil é perigosa pela minha biblioteca de 40.000 volumes impressos, e os arquivos, e manuscritos, e discos e materiais fotográficos e microfilme, etc. Só mudaria para o Brasil me comprando tudo o Governo com um contrato formal; e só se eu ficasse à frente duma instituição na qual ficariam reunidas a Biblioteca do Abrahão Carvalho (ainda não paga, depois de 7 anos entregue), e com a moeda desvalorizada hoje, em relação com 1948!
- c) Havia uma oportunidade oferecida a UNESCO, sobre a qual escrevi ao Dr. Clóvis urgentemente. Haveria então uma dupla contribuição, a do Governo do Brasil e da UNESCO, para continuar as pesquisas e preparar o terreno para um Instituto de Musicologia; Isto era urgente. Se ele não resolvia pronto o caso, perdia-se a oportunidade. [...]

Sem desconsiderar a veracidade das assertivas de Curt Lange, referentes às precárias condições dos arquivos brasileiros, no tocante à preservação e difusão das obras musicais, é preciso não ignorar as implicações da posse dessas partituras pelo musicólogo, associadas a uma nada ingênua luta de representações. Assim, Curt Lange constituiu, para si próprio, um lugar paradoxal, ao mesmo tempo criticado (pela apropriação e traslado das partituras) e reconhecido (por deter a possibilidade de interpretação musicológica e a sua execução instrumental, tornando-as, só assim, de domínio público). Ao manter tais obras sob sua guarda, Curt

¹¹ Nesta mesma carta, Curt Lange também desconstrói o lugar de fala de seus acusadores: "Observa-se que o próprio Ministro da Educação não soube nunca, na hora de sua declaração, o rumo que ia tomar este artigo, pois conhece a história dos meus trabalhos e os homens que não só a mim senão a ele atacam. O Dr. Clóvis Salgado teria feito uma declaração inteiramente diferente, inclusive para justificar a proteção que têm dado aos meus trabalhos. 'Os cinco acusadores': Andrade Muricy – crítico literário e crítico musical. Não têm estudado música e seria incapaz de analisar, transcrever, etc. uma partitura. Mozart Araújo – Diretor da Rádio do Ministério da Educação e Cultura. Não sabe música. Maurício Quadra – Nome suposto. Comentarista musical de rádio. Ex-telegrafista da Italcable, italiano. Não possui estudos musicais. Chegou ao Brasil, anos atrás, se titulando correspondente da UNESCO. Renzo Massarani – Compositor italiano. Refugiado político. Agente dos direitos de autor de Walt Disney no Rio de Janeiro. Crítico musical. Antes de sistemáticos ataques no "Jornal do Brasil" com o título, "Os mineiros, Curt Lange e o Ministro", se incomodando muito com o meu ordenado que calculou em 165 contos mensais. Ayres de Andrade – Crítico musical, pianista, egressado da Escola Nacional de Música".

Lange outorgava-se um saber único, o qual capacitava-o para o exercício de importantes postos em instituições culturais brasileiras, existentes ou a serem criados. O desfecho dessa disputa pela posse das partituras (e do saber sobre elas) ocorreu apenas em 1982, quando o Diretor do Museu da Inconfidência, professor Rui Mourão, e o então Presidente do Instituto Brasileiro de Música, órgão integrante da FUNARTE, compositor Edino Krieger, viabilizaram a permanência de todo o acervo, no Museu da Inconfidência, atendendo às anteriores exigências feitas por Curt Lange, no tocante às condições de preservação.

CURT LANGE EM RESTAURAÇÃO
DE PARTITURA

No verso desta fotografia, Curt Lange registrou em manuscrito: "trabalhando na restauração de uma partitura, 5 de março de 1956".
Série 8.1. 064.001. Acervo Curt Lange.



193

Outro objeto de pesquisa, presente na correspondência entre Curt Lange e Camargo Guarnieri, referia-se às obras de Louis Moreau Gottschalk¹².

No crea, Gottschalk, hace 75 años, tuvo su razón de existir en Río y su paso por esta capital no estuvo exento de echos históricos que iluminan una época que talvez era mejor que la nuestra, si hablemos de público y de profesionales. En ese entonces, habían muchos caballeros, y el más grande fue precisamente el pianista americano¹³.

Sobre Louis Moreau Gottschalk, Curt Lange realizou minuciosa pesquisa, apresentando no quinto volume da revista *Estudios Musicales* extenso artigo intitulado "La Muerte de L. M. Gottschalk - Su repercusión en Rio de Janeiro". Nesse artigo, o musicólogo discorreu não só sobre a

¹² O compositor e pianista Louis Moreau Gottschalk, nasceu em New Orleans, EUA em 1829 e faleceu no Rio de Janeiro em 1869. Durante sua estada no Brasil compôs a "Grande phantasie triomphale sur l'hymne brésilien". Essa obra foi executada em concerto público no Brasil com a participação de 650 executantes de orquestra e banda e mais de 100 instrumentos de percussão. Foi um dos primeiros compositores de formação europeia a se interessar pela temática popular afro-americana. *Enciclopédia Brasileira de Música. Op. cit. p. 346.*

¹³ Carta de Curt Lange a Camargo Guarnieri, 27 de junho de 1944.

atuação de Gottschalk, mas também sobre variados acontecimentos relacionados ao músico norte-americano posteriores à sua morte. Para isso, Curt Lange recorreu a inúmeras reportagens veiculadas em jornais do Rio de Janeiro e de São Paulo, possibilitando a reconstituição do ambiente musical brasileiro no final do século XIX.

Um terceiro foco de pesquisa, ao qual Curt Lange dedicou-se, no período em que residiu no Rio de Janeiro, estava relacionado à considerável quantidade de manuscritos e impressos que pertenceram à biblioteca musical da família imperial, material depositado na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro: "Hemos encontrado en esa Sección de la Biblioteca Nacional, en lamentables condiciones de abandono, centenares de ediciones princeps traídas por la Archiduquesa Leopoldina de Austria cuando se tornó Emperatriz do Brasil"¹⁴. Como resultado dessa pesquisa, Curt Lange publicou uma extensa relação de manuscritos de música, subdivididos por categorias, incluindo trabalhos de compositores europeus, brasileiros ou europeus radicados no Brasil, "manuscritos da Real Camara e Capella, autobiografia do Dr. José Mauricio Nunes Garcia Filho e cartas manuscritas"¹⁵.

Anos mais tarde, já morando na Argentina, Curt Lange não deixou de se engajar em novas pesquisas. Na carta de 24 de agosto de 1953, para Camargo Guarnieri, ao mesmo tempo em que citava a possibilidade de vir a organizar o Congresso Interamericano de Musicologia, durante o IV Centenário da Fundação de São Paulo, ele revelava: "Presentemente trabalho na época colonial da música argentina, o primeiro capítulo para uma futura história". Esse trabalho já vinha sendo elaborado desde 1948, quando, incumbido da criação do Departamento de Musicologia da Universidade Nacional de Cuyo, Curt Lange fixou residência em Mendoza, na Argentina, onde realizou um complexo trabalho de pesquisa, incluindo toda a música colonial daquele país. Como resultado dessa empreitada, o musicólogo chegou a escrever uma extensa obra de 18 volumes, que não chegou a ser publicada. Ademais, com a queda de Juan Perón, Curt Lange teve seu cargo extinto, retornando em 1957 para Montevideú¹⁶.

Um outro tema que Curt Lange não deixou de incluir em suas pesquisas foi o folclore, vindo a escrever, no sexto tomo do *Boletín*, considerações acerca da música "primitiva, folclórica e popular" no Brasil¹⁷. Nesse mesmo volume, em artigo intitulado "A manera de prólogo", Curt Lange reafirmou a importância das pesquisas folclóricas no país, entre os anos de 1930 e 1940, destacando, como o centro principal de investigação sobre o tema, a Discoteca Pública de São Paulo, criada por Mário de Andrade e dirigida por Oneyda Alvarenga, seguida pelo Centro de Pes-

¹⁴ *Revista Estudios Musicales*, V. III, p. 100.

¹⁵ *Ibid.* p. 103.

¹⁶ Rui Mourão comenta ainda que diante da política de alargamento das atividades culturais além das fronteiras da capital, foram criadas orquestras em cidades como Rosário, Tucuman, Mendoza, La Plata, tornando viável a inserção do projeto de Curt Lange no país. MOURÃO, Rui. *Op. cit.*

¹⁷ *Boletín Latino-Americano de Música*, Montevideú, volume VI, p. 35-36.

quisas Folclóricas da Escola Nacional de Música, no Rio de Janeiro, bem como pelo Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, criado por Villa-Lobos. Além disso, o musicólogo não deixou de citar o trabalho de pesquisa de campo realizado na Bahia, por Camargo Guarnieri:

En uno de esos viajes al Noroeste - el famoso NORDESTE brasileiro que tan conocido hicieron las publicaciones de Gilberto Freire - la comisión de especialistas enviada a Bahia tuvo por recopilador musical a Camargo Guarnieri, el cual pasó directamente al pentagrama un número apreciable de cantos afro-brasileiros¹⁸.

Camargo Guarnieri, por sua vez, ressaltava a importância de tais pesquisas para valorização das raízes nacionais, como na carta de 10 de setembro de 1945:

Farei sempre o que puder para que todos reconheçam em você o maior lutador em prol da cultura musical da América-latina. O primeiro músico que compreendeu a importância e o valor do intercâmbio, das pesquisas folclóricas, da justa valorização dos elementos artísticos nacionais, proporcionando-lhes oportunidade para se expandirem, numa expressão musical moderna, foi você.

195

Também para Camargo Guarnieri, o folclore foi um tema de destaque, como ele próprio havia escrito em sua autobiografia enviada a Curt Lange, em 1934. Dentro da temática do folclore, Camargo Guarnieri conferiu particular atenção à compilação de temas africanos e indígenas, e, ainda, teve oportunidade de assistir a cerimônias de candomblé, em 1937, quando esteve na Bahia como representante do Departamento de Cultura de São Paulo, na Primeira Conferência Afro-brasileira¹⁹.

Atentando à importância da pesquisa no campo musical, Curt Lange não deixou de abrir espaço, no sexto volume do *Boletín*, para a publicação de artigos de diferentes compositores e musicólogos que resultassem de suas investigações. Assim, Camargo Guarnieri em carta de 25 de junho de 1944, respondeu à solicitação de Curt Lange quanto à inclusão de um artigo no referido periódico: "A minha colaboração literária ainda nem comecei. O tema que me escolheram não é para se escrever em uma vez. Falta-me documentação. Acho que escolherei outro assunto [...]"

Uma outra estratégia, utilizada por Curt Lange, para divulgação da produção musical latino-americana, desdobrada de suas atividades de pesquisa, era a prática de conferências²⁰. Tais eventos permitiam que o mu-

¹⁸ Artigo intitulado "A manera de prólogo", escrito por Curt Lange no sexto volume do *Boletín Latino-Americano de Música*, Montevideu, p. 36.

¹⁹ VERHALEN, Marion. *Camargo Guarnieri: expressões de uma vida*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo / Imprensa Oficial, 2001. p. 34.

²⁰ Em 1933, depois de iniciar o movimento do americanismo musical, Curt Lange organizou a I Conferência Ibero-Americana de Música em Bogotá, Colômbia (1938) e a I Conferência Interamericana de Música, em Washington D. C. (1939), além de atuar na organização dos Festivais Interamericanos de Música em Montevideu, Rio de Janeiro, e outras capitais entre os anos de 1933 e 1946.

sicólogo tornasse públicas suas descobertas. Em 1934, ao travar seu primeiro contato com Camargo Guarnieri, Curt Lange tinha vindo a São Paulo proferir palestras: "Lamento sinceramente que Ud. No haya podido venir a mi última conferencia o a la hora de partida, en la estación ferroviária, pues hubiera deseado despedirse de Ud. personalmente"²¹.

Algumas vezes, porém, a ida a um país ou região, para realização de uma conferência, tinha como principal objetivo o cumprimento de outros compromissos, referentes às próprias pesquisas ou à resolução de problemas relativos às publicações. Daí o interesse de Curt Lange em ser chamado para tais eventos, como explicitado na carta de 27 de março de 1947, na qual o musicólogo pedia auxílio a Camargo Guarnieri, no intuito de ser indicado como conferencista: "Quando voltar para São Paulo, veja se há uma possibilidade de concertar um ciclo de conferências, pois tenho urgência de voltar para prosseguir lá uma série de pesquisas importantes, mesmo na sua produção [...]". Proposta semelhante, inclusive, já havia sido feita, quando Curt Lange buscou resolver problemas relacionados à editora Lítero-Tupy. Curiosamente, nessa missiva, o musicólogo mesclou os idiomas português e espanhol, pois, residindo na cidade do Rio de Janeiro, há aproximadamente um ano, ele incorporou o novo vocabulário, integrando, numa mesma escrita, duas línguas e um projeto cultural:

Querido Camargo,

Hoy le hice un telegrama preguntándole se era posible que yo diere três conferencias em el Departamento de Cultura, sobre los siguientes temas:

1- Documentos musicais antigos descobertos recentemente no Brasil²².

2-A música religiosa em Minas Gerais, particularmente no século XVIII. Um capítulo novo na historia musical do Brasil.

3-Vida e Morte de Gottschalk no Rio de Janeiro.

Vou-lhe explicar os motivos: preciso ir a São Paulo para concluir os já tristes negócios com a Tupy. Não tenho dinheiro e, aliás, estou com muita vontade de dar essas conferências que são absolutamente novas, por ser investigações praticadas aqui [no Brasil]²³.

Camargo Guarnieri, por sua vez, mostrava-se continuamente solidário com Curt Lange, como na carta datada de 3 de março de 1945: "Falei com o Dr. Pati sobre sua vinda a São Paulo para realizar algumas conferencias. Meu caro, a situação política está de tal maneira confusa aqui, ele nem pensa em conferencia cultural... Tenho um amigo em Piracicaba, diretor da Cultura Artística daquela cidade. Vou escrever-lhe nesse sentido. É possível que se arranje algo".

²¹ Carta de Curt Lange a Camargo Guarnieri, 19 de dezembro de 1934.

²² Esses documentos mencionados, provavelmente referem-se aos manuscritos e impressos que pertenceram à biblioteca musical da família imperial descobertos por ele na Biblioteca Nacional.

²³ Carta de Curt Lange para Camargo Guarnieri, 31 de agosto de 1945.

Finalmente, Camargo Guarnieri conseguiu uma maneira de ajudar Curt Lange a realizar sua tão desejada conferência e, paralelamente, a tratar do caso da Editora:

Meu caro Curt Lange,
Recebi sua carta de 31, e somente agora lhe respondo, porque queria, de qualquer maneira, poder lhe dar uma notícia boa sobre seu desejo de realizar conferências aqui. Falei com o Dr. Pati. Infelizmente, ele não pôde, desta vez, atender a um pedido meu, pois as razões que me apresentou foram aceitáveis, devido a compromissos assumidos anteriormente. Não desanimei e procurei o Carleton. Depois de explicar-lhe que havia interesse, porque o tema versava sobre um norte-americano, assim é que ele me prometeu arranjar tudo para você realizar sua conferência: Vida e Morte de Gottschalk no Rio de Janeiro. Para isso ele vai conseguir a colaboração da União Brasil-Estados Unidos e Cultura Inglesa. Ainda hoje falei com o Carleton e estou convencido que você virá a São Paulo para realizar a sua conferência e, naturalmente, aproveitará para tratar dos seus negócios tristes, como diz você, com a Tupy²⁴.

As pesquisas desenvolvidas por Curt Lange e Camargo Guarnieri, sociabilizadas através de palestras e publicações, edificaram um canal de diálogo com um segmento específico do campo musical, que se mostrava particularmente importante para o êxito dos projetos defendidos por eles – o dos musicólogos. Tal relevância estava associada ao alargamento das atribuições dessa categoria profissional, processada desde o final do século XIX, na conjunção entre arte e ciência. O próprio Curt Lange tornara-se um dos maiores especialistas da América, no setor da produção musical, considerando fundamental para formação do musicólogo, uma ampla formação filosófica aliada à prática musical:

Celará por la formación de profesionales de cultura musical y de cultura general completa y evitará em todo lo posible que lel musicólogo carezca de una base práctica, bien sólida, que em los últimos tiempos constituyó un error em algunas Facultades alemanas y austríacas – que no encontramos em los Estados Unidos – produciendo doctores em filosofia o música (se entiende que musicólogos em ambos casos), sin que estos hubiesen pasado por largos e indispensables años de la práctica musical²⁵.

Na ocasião em que se preparava para organizar o sexto volume do *Boletín*, Curt Lange mostrou-se empenhado em incluir as produções dos mu-

²⁴ Carta de Camargo Guarnieri a Curt Lange, 19 de setembro de 1945.

²⁵ *Revista de Estudios Musicales*, V. III, Mendoza, 1949-1954, p. 26.

sicólogos brasileiros. Assim, através de seus contatos epistolares, Curt Lange, buscou a colaboração de renomados agentes culturais no Brasil, como Mário de Andrade, que o alertou quanto a qualidade das produções a serem incluídas:

É certo que a musicologia brasileira é muito pobre ainda e tenho medo que o Boletim se veja obrigado a aceitar colaborações muito fracas e dispersivas. [...] Mas acho indispensável que se evite colaborações de certos tolos musicais de meu país. Um genial Villa-Lobos não deverá escrever, como certos "musicólogos" ... do Paraná²⁶.

Entretanto, os musicólogos, citados no epistolário e no *Boletín* por Curt Lange e Camargo Guarnieri, geralmente eram selecionados, não apenas por serem intelectuais, mas também por motivações de cunho político-cultural - eles reconheciam-se como intelectuais defensores do folclórico e, conseqüentemente, do nacional. Um desses musicólogos foi Luis Heitor Corrêa de Azevedo (1905-1992)²⁷. Pouco depois de ter concluído sua formação no Instituto Nacional de Música, Luis Heitor participou, juntamente com Annie Rudge Hampshire, em 1931, da apresentação da peça composta três anos antes por Camargo Guarnieri, "As Flores Amarelas dos Ipês". A partir desse mesmo ano, também já atuava como musicólogo e, nessa função, exprimiu sua admiração pela obra do compositor paulista, como se pode observar na ocasião da estreia do "Concerto N. 1 para Piano e Orquestra", composto em 1931, por ele qualificado na *Revista Brasileira de Música*, como "magnífico"²⁸. Aliás, Luis Heitor, ao longo de sua vida, manteve-se vinculado à área editorial, tendo escrito artigos para diversas revistas, sendo também responsável por duas destacadas publicações na área musical: o *Arquivo de Música Brasileira* (por ele editado entre 1932 e 1936) e a *Revista Brasileira de Música* (da qual foi diretor entre 1934 e 1942).

Camargo Guarnieri, de forma recíproca, mantinha grande admiração pelo musicólogo, a quem dedicou a peça "Tostão de Chuva", composta em 1941. A concordância entre Luis Heitor e Camargo Guarnieri pautava-se por diversos aspectos. Ambos nutriam grande interesse pela produção musical nacional-modernista; em 1939, Luis Heitor assumiu a cátedra de folclore na Escola Nacional de Música do Rio de Janeiro. Além disso, os dois músicos partilhavam do interesse pela inserção da polifonia na música moderna brasileira, associada a um estilo moderno de composição:

²⁶ Carta de Mário de Andrade para Curt Lange, 28 de fevereiro de 1942.

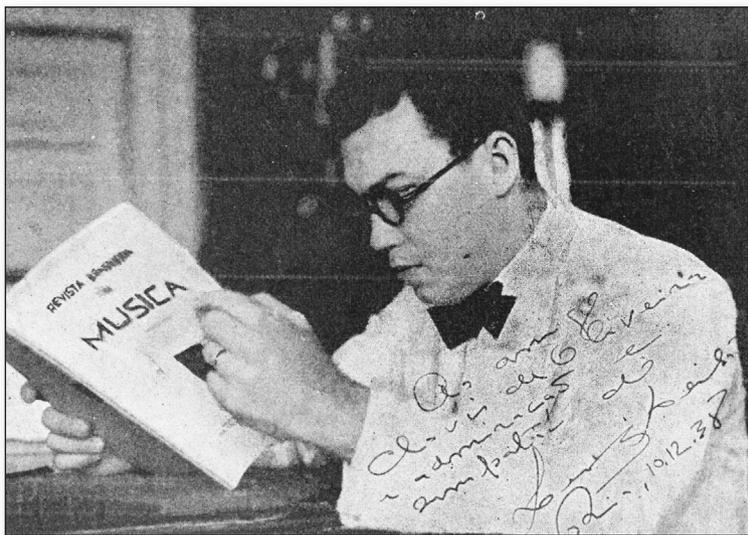
²⁷ *Enciclopédia da Música Brasileira*. Op. cit. p. 457.

²⁸ *Revista Brasileira de Música*, v. 4, fasc. 3 e 4, 1937. Apud: SILVA, Flávio (org.). Camargo Guarnieri: o tempo e a música. Rio de Janeiro: Funarte; São Paulo: Imprensa Oficial, 2001.

O Luiz Heitor esteve aqui alguns dias. Veio articular os colaboradores do Boletim. Não tive tempo para pensar no assunto que terei de escrever, pois ele trouxe daí o tema dizendo que havia sido escolhido pelo Villa-Lobos. Aliás me agradou. É o seguinte: A polifonia no Brasil. Não sei se sou a pessoa indicada para escrever sobre esse assunto, mas vou tentar fazer o melhor possível²⁹.

LUIS HEITOR CORRÊA DE AZEVEDO COM UM EXEMPLAR DA REVISTA BRASILEIRA DE MÚSICA EM 1938.

Na fotografia encontra-se a seguinte dedicatória dirigida a Clóvis de Oliveira: "Ao amigo Clóvis de Oliveira a admiração e simpatia do Luiz Heitor - Rio, 10.12.38".
 Pasta 8.1.64.65. Acervo Curt Lange.



LUIS HEITOR CORRÊA DE AZEVEDO

Na fotografia acima encontra-se a seguinte dedicatória: "Ao amigo prof. Lange, como recordação de sua estadia no Rio de Janeiro e prova da grande sympathia e admiração que me inspirou. Luiz Heitor - 1934".
 Pasta 3.039.86.20. Acervo Curt Lange.



²⁹ Carta de Camargo Guarnieri para Curt Lange, 1º de maio de 1944.

Também com Curt Lange, Luis Heitor mantinha amistosas relações. Indicado por Mário de Andrade para publicar no *Boletín*, era considerado no mundo das artes e da literatura "pessoa de valor"³⁰. Luis Heitor, aliás, já havia sido convidado por Curt Lange para participar desse periódico em ocasiões anteriores, oferta, aliás, imediatamente aceita: "Muitíssimo grato lhe fico pela honra que me confere, convidando-me para colaborar no BOLETIM LATINO-AMERICANO DE MÚSICA. Pode ter como certa a minha colaboração [...] Será para mim um grande prazer colaborar nessa publicação, e a partir de 1935, conto fazê-lo assiduamente"³¹. E, efetivamente, Luis Heitor contribuiu com dois artigos nesse periódico, não casualmente referentes a figuras emblemáticas de uma produção musical "caracteristicamente brasileira", José Maurício Nunes Garcia e Carlos Gomes³².

Um segundo musicólogo citado na correspondência, foi João Caldeira Filho que iniciou sua formação musical no Conservatório Dramático Musical de São Paulo, onde foi aluno de Mário de Andrade e, no ano de 1924, veio a diplomar-se em piano. Pouco depois, viajou para Paris com o objetivo de aprofundar seus estudos musicais, permanecendo na capital francesa entre 1927-1931. Assim que retornou ao Brasil, em 1932, Caldeira Filho passou a lecionar no mesmo Conservatório onde havia estudado, e também no Instituto de Educação Caetano de Campos, onde exercia o cargo de professor de canto orfeônico³³. Em paralelo, Caldeira Filho deslanchou sua carreira de crítico musical, ao escrever para jornais paulistanos, destacadamente *O Estado de São Paulo*. Ao longo de sua carreira, Caldeira Filho também publicou diversos volumes relacionados à produção musical.

Inserido no grupo de músicos ligados à produção musical brasileira, as ligações de Caldeira Filho com Mário de Andrade permaneceram, mesmo após sua saída do Conservatório, devido à criação, ainda que informal, de um grupo de musicólogos defensores da produção latino-americana, no qual também incluía-se Curt Lange. Assim, em um de seus artigos no periódico paulistano, Caldeira Filho elogiou as composições de Camargo Guarnieri, caracterizando-as como representantes de um "sadio nacionalismo":

Acreditamos plenamente atingidos os objetivos visados pelo Maestro Camargo Guarnieri, embora seja defensável uma orientação indiferente ao nacionalismo. As obras apresentadas se desenvolvem dentro de sadia orientação nacional, apoiadas na temática, processos e peculiaridades da nossa música, mas sempre livres no desenvolvimento, no alcance expressivo, na estruturação formal, e vazadas numa linguagem moderna, atual, erudita, mas nem por isto menos adequada ao fim

³⁰ Carta de Mário de Andrade a Curt Lange, 28 de dezembro de 1942. Nessa mesma carta, Mário de Andrade sugeria a Curt Lange: O Luis Heitor você poderá pedir algum número de pesquisa inédita e histórica.

³¹ Carta de Luis Heitor Corrêa de Azevedo para Curt Lange, 25 de julho de 1934.

³² O artigo sobre José Maurício Nunes Garcia foi publicado no primeiro volume do *Boletín*. Já o artigo intitulado "Carlos Gomes, sua verdadeira posição no quadro da ópera italiana no séc. XIX e na evolução da música brasileira" foi publicado no terceiro volume do mesmo periódico.

³³ Caldeira Filho manteve-se como professor dessa instituição de ensino até 1964, quando se aposentou. *Enciclopédia da Música Brasileira*. Op. cit. p. 135.

proposto, nem menos eficiente na sua veiculação expressiva³⁴.

Assim, em função das posições de Caldeira Filho em prol do americanismo e do nacionalismo musicais, Camargo Guarnieri dedicou-lhe o "Ponteio N. 5". De forma similar, Curt Lange o convidou, em algumas ocasiões, para publicar no *Boletín*, inclusive porque o nome de Caldeira Filho tornava-se uma referência entre o grupo de musicólogos e compositores nacionalistas, como exposto em carta escrita por Mário de Andrade, em 28 de fevereiro de 1942: "Será necessário convidar o Caldeira Filho. Ontem estive conversando com ele a respeito e se você insistir é possível que ele nos dê algum estudo sobre Oswald ou sobre a música para piano no Brasil".

Todavia, no interior desse grupo integrado por músicos e intelectuais, tensões e discordâncias também faziam-se presentes. Assim, enquanto Curt Lange desejava que Caldeira Filho escrevesse um artigo sobre a vida musical de São Paulo, a ser publicado no *Boletín Latino-Americano*, o mesmo Caldeira, inicialmente, optara por enviar um estudo musicológico sobre a obra de Camargo Guarnieri, o que não agradou muito a Curt Lange, pois este desejava proceder, exatamente no mesmo sentido:

Ahora bien, no sé cuál es el proyecto de Caldeira respecto al trabajo. Hubiera preferido encargale a él un estudio histórico sobre la vida y organización musicais en São Paulo, pero ahora, al salirle el estudio sobre Ud., rechaza de plano el outro, lo cual nos perjudica, naturalmente. Le escribo todo esto confidencialmente, porque estimo a Caldeira y no quisiera saberlo ofendido por esto ni por menos. Sólo es cuestiones coordinar. Apenas termine aquí con algunas cosas esenciales, iré a São Paulo para pasar allí algunas semanas. Pensaba aprovecharlas en su compañía para hacer esse estudio a fondo. No quiero discutir, desde luego, las condiciones de Caldeira y su capacidad sobre el trabajo en cuestión, y posiblemente sea el trabajo de él bueno, por su convivencia con el medio paulistano, pero esa convivencia hubiera podido ser aprovechada mejor en el outro estudio, que nos hace muchíssima falta. Ud. dirá que se resolverá. En carta-respuesta a Caldeira le deixo entrever que yo tenía el propósito ya manifestado de escribir el estudio sobre la obra de Camargo Guarnieri, sin presionar, naturalmente³⁵.

Após ter recebido essa comunicação de Curt Lange, Camargo Guarnieri passou a exercer sutis pressões sobre Caldeira Filho, conforme ele mesmo

³⁴ SILVA, Flávio (org.). *Op. cit.* p. 63. Ver também p. 64: "A sua produção abundante destaca-se pela originalidade da realização, pela concepção muito individual e pelas características nacionais que lhe dão um lugar de destaque na literatura musical brasileira".

³⁵ Carta de Curt Lange para Camargo Guarnieri, 24 de abril de 1944.

descreveu em outra missiva. E foi graças a tal escrita que o resultado almejado por Curt Lange foi enfim obtido:

Quanto ao Caldeira posso adiantar-lhe o seguinte: estive com ele, sábado dia 29, num almoço oferecido pelo Luiz Heitor e conversamos sobre o assunto que você me escreveu. Creio que ele já não escreverá o estudo sobre minhas obras como pretendia. Disse-me que o Luiz Heitor havia escolhido outro tema. Diante disso acho que você poderia escrever o que me daria enorme prazer. Dois artigos o Caldeira não escreverá, penso eu. O que estou lhe contando é bem confidencial. Não me afirmou ele categoricamente que não escreveria, mas disse-me o que acima contei³⁶.

Logo a seguir, Curt Lange reiterou a informação que lhe havia sido repassada por Camargo Guarnieri, mostrando-se aliviado: "CALDEIRA FILHO: Acaba de escribirme hoy diciendo que estaba feliz por saber que yo iba a hacer el trabajo, que el outro sobre São Paulo Musical le será más fácil y que para un estudio extenso sobre Você hubiera necesitado por lo menos un año. Está resolvido o asunto"³⁷. Todavia, o final desse episódio seria um pouco diferente do que pretendia Camargo Guarnieri: "Afina! creio que ninguém escreverá sobre a minha obra. Pois, soube que você está trabalhando num estudo sobre Gottschalk! [...] É sempre assim. A princípio todos querem escrever, no final ninguém escreve"³⁸.

202

A despeito de tais tensões internas no grupo de musicólogos e compositores nacionalistas, a relação entre Caldeira Filho e Curt Lange não se deixou abalar, conforme indicado por carta escrita por Caldeira a Curt Lange, várias décadas depois:

Foi com grande emoção que ao abrir um envelope vindo do Arquivo Público Mineiro, nele encontrei o I Volume de sua História da Música na Capitania Geral das Minas Gerais (séc. XVIII). Afinal! Gritei em meu coração. Não é preciso dizer-lhe quanto me amargurava o seu sofrimento - o seu verdadeiro martírio - face às incompreensões, mesquinhas de toda sorte, e etc... que se opunham à sua personalidade ímpar de intelectual, ao fervor com que se dedicou a pesquisar coisas de uma pátria que não era sua, ao respeito exigido pela sua fortaleza ante ao trabalho em geral e às vicissitudes da vida que não poupam a ninguém. Parabéns, caro amigo!³⁹

Entretanto, nem só de alianças era tecida a rede de sociabilidades mantida entre Curt Lange, Camargo Guarnieri e o conjunto dos musicólo-

³⁶ Carta de Camargo Guarnieri para Curt Lange, 1º de maio de 1944.

³⁷ Carta de Curt Lange para Camargo Guarnieri, 10 de maio de 1944.

³⁸ Carta de Camargo Guarnieri para Curt Lange, 25 de junho de 1944.

³⁹ Carta de Caldeira Filho para Curt Lange, 1º de agosto de 1979.

gos da América Latina. Dois desses musicólogos, em particular, foram mais sistematicamente mencionados na correspondência de forma contestatória: Eurico Nogueira França e Andrade Muricy. Eurico Nogueira França teve sua inserção no campo musical, promovida de forma sinuosa. Afinal, ele inicialmente diplomara-se em medicina em 1934, mas, um ano depois, já concluía seus estudos de piano, no Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro, orientado por Tomás Terán. Em 1940, atuava como colaborador da *Revista Brasileira de Música*. Posteriormente, tornou-se redator da Rádio MEC⁴⁰, função que exerceu ao longo de três décadas, além de ocupar o cargo de crítico musical do *Correio da Manhã*. Publicou diversos volumes sobre música brasileira. As menções feitas a ele por Curt Lange nas missivas a Camargo Guarnieri foram acusatórias, pois, no dizer do musicólogo alemão, Nogueira França integrava uma "panela", da qual também faziam parte Terán, Estrela e Villa-Lobos, indicando que o referido grupo de músicos buscava monopolizar determinados espaços de atuação musical⁴¹. Verifica-se, pois, que parcela das divergências, existentes entre Nogueira França e Curt Lange, era de cunho socioprofissional, ao invés de vincular-se a questões estéticas. Não era a causa do nacionalismo ou americanismo que estava em discussão, mas, sim quem iria representá-los, nos mais valorizados espaços culturais das capitais latino-americanas.

Quanto às relações entre Nogueira França e Camargo Guarnieri, o pomo de discórdia mostrava-se distinto, tendendo mais para o campo estético, pois o musicólogo não partilhava da oposição ao dodecafonismo, acirradamente exposta por Camargo Guarnieri, por ocasião da *Carta Aberta*, tornada pública em 1950: "Nogueira França é contrário à condenação do dodecafonismo: 'O artista não é um ser a quem precisamos proteger das influências anti-artísticas'. Ele não acredita que 'o caráter de brasilidade da música se perca' com a adoção do dodecafonismo"⁴². Porém, a despeito dessas divergências, o contato de Camargo Guarnieri com Nogueira França veio a se estabelecer de maneira afável, poucos anos depois, tendo o compositor dedicado-lhe seu "Ponteiro N. 26", em 1955.

Já Andrade Muricy⁴³, morador da capital carioca desde 1916, atuava desde esse período no campo da crítica literária. Em 1919, formou-se em direito, e, pouco depois, mudou-se para a Suíça, onde residiu entre 1923 e 1925. Retornando ao Rio de Janeiro, prosseguiu seus estudos musicais com Luciano Gallet, Tomás Terán e Arnaldo Estrela. Escreveu para diversas revistas e publicou vários livros sobre a musicologia histórica brasileira. Curt Lange mantinha uma visão bastante depreciativa, sobre a crítica musical desenvolvida por Andrade Muricy:

⁴⁰ Nogueira França atuou como redator da Rádio MEC entre 1944 e 1974.

⁴¹ Em carta para Camargo Guarnieri de 20 de junho de 1945, Curt Lange escreveu: "Otros criticaron ferozmente el Cuarteto, pero ellos, Nogueira França, por ejemplo, al., lo hacen para resaltar igual que otros que pertenecen a la panela de Terán, Estrela, Villa, etc las cualidades del cuarteto de Maruicha, la cual, por razones diversas, no há sido invitada a participar."

⁴² SILVA, Flávio (org.). *Op. cit.* p.101.

⁴³ *Enciclopédia da Música Brasileira. Op. cit.* p. 544

No me extraña el caso de Andrade Muricy. Lo conocí a través de una "crítica" que hizo a mi crítica de las dichas obras esas de Mignone y Lorenzo Fernandez. Lástima que el próprio Mário se hiciese eco de tan lamentable asunto, pero francamente, esse Andrade Muricy no sabe ni escribir. Algún día escribiré yo un libro contra la crítica, para dejar bien asentado mi punto de vista⁴⁴.

Dotado de uma perspectiva musical distinta, daquela defendida por Curt Lange e Camargo Guarnieri, no tocante à música moderna, Andrade Muricy, algumas vezes, também não poupava o compositor paulista em suas críticas:

[...] Mesmo a crítica, sempre de prevenção contra a música moderna, manifestou-se com entusiasmo. Somente o Andrade Muricy quis descobrir coisas... Como é que se pode fazer crítica com uma simples audição de uma composição moderna? A crítica deveria estar sujeita a um controle policial, assim evitar-se-ia muita bobagem. Creio que aí a coisa é diferente, não é?⁴⁵

204

O embate, mais uma vez, mesclava questões políticas e estéticas, pois Muricy era adepto da proposta dodecafônica, capitaneada por Koellreutter, a qual vinha obtendo importantes espaços culturais para sua difusão. Daí o implícito despeito contido nas linhas escritas por Camargo Guarnieri a Guerra-Peixe: "[...] Têran já tocou Bach sob a direção de Koellreutter e é professor de piano no Curso Internacional de Férias de Teresópolis, [...] Muricy e Eurico Nogueira França e 'panelinha' são professores, conferencistas e mentores estéticos da nova geração de incompreendidos"⁴⁶. Todavia, sem poder deixar de reconhecer a importância da atuação de Muricy (e sua influência no meio musical), Camargo Guarnieri chegou a dedicar-lhe também uma de suas peças: o "Ponteio N. 19".

Já no cenário norte-americano, a correspondência entre Curt Lange e Camargo Guarnieri destaca o nome do musicólogo Olin Downes, atuante como crítico musical no meio jornalístico, tendo seus artigos publicados no *New York Times*. Assim, as considerações de Downes mostravam-se revelantes para o americanismo musical, pois elas poderiam otimizar as especificidades da música considerada "brasileira", ainda que composta por artistas nascidos nos Estados Unidos, como Gottschalk: The material about Gottschalk might be of interest to us for publication in the Sunday Times. Since the 18th of December is the 75th year [ilegível] this stay in Brazil [...]⁴⁷.

Em contrapartida, a redação de Downes também serviria para endos-

⁴⁴ Carta de Curt Lange para Camargo Guarnieri, 27 de julho de 1940.

⁴⁵ Carta de Camargo Guarnieri para Curt Lange, 24 de junho de 1940.

⁴⁶ SILVA, Flávio (org.). *Op. cit.* p. 117.

⁴⁷ Carta de Olin Downes para Curt Lange, 2 de outubro de 1944.

sar críticas a concepções estéticas que, no dizer de Curt Lange, minimizavam tais potencialidades estilísticas do nacional: "En esse mismo concierto, se hizo el Chorus no. 10 y la Congada de Mignone, y me satisface ahora tener por aliado al crítico del "New York Times", Olin Downes, quien califica la obra de vulgar y sin calidad"⁴⁸.

O ENSINO

Um outro foco das estratégias de legitimação, adotado por Curt Lange e Camargo Guarnieri, referia-se às práticas de ensino. Camargo Guarnieri não deixou de destacar em sua autobiografia, anexada na carta de 7 de dezembro de 1934, enviada a Curt Lange, sua função no âmbito educacional: "É professor do Conservatório Dramático Musical de São Paulo". Note-se que o compositor iniciou suas atividades docentes na instituição em 1928, inicialmente como professor de piano e acompanhamento. A partir de 1931, ano que Lamberto Baldi transferiu-se para o Uruguai, Camargo Guarnieri assumiu a classe desse regente, chegando a receber em 1941 o título honorário para lecionar também outras disciplinas⁴⁹.

No tocante ao ensino musical em instituições brasileiras, por diversas vezes Camargo Guarnieri participou de propostas para melhoria dos currículos educacionais. Assim, foi um dos participantes da comissão para reestruturação do programa da Escola Nacional de Música, como comenta com Curt Lange na carta de 20 de setembro de 1956:

Como estou preparando, ou melhor, faço parte de uma comissão que está estudando a reforma do programa da Escola Nacional de Música. Nós gostaríamos de criar uma cátedra de musicologia. Você poderia nos ajudar, informando como poderia ser feito isso. Em quantos anos, quais as matérias, enfim, como poderia ser organizado isso. Quem sabe está aqui a solução de seus problemas! Conte comigo, amigo!⁵⁰

Anos mais tarde, no período em que atuou como assessor do ministro Clóvis Salgado, foi encarregado de implantar um currículo mais abrangente para os cursos superiores de música, que propiciasse uma diversificação na escolha dos instrumentos e na formação de compositores, diluindo, dessa maneira, a ênfase exagerada que se dava ao estudo de piano. Imbuído dessa mesma perspectiva, o compositor também elaborou um projeto para o ensino de música para as escolas de música brasileiras, demonstrando sua preocupação, em prol de um ensino que viabilizasse a formação futura do músico profissional:

⁴⁸ Carta de Curt Lange para Camargo Guarnieri, 30 de abril de 1940.

⁵⁰ VERHAALEN, Marion. *Op. cit.* p.25.

⁵¹ Carta de Camargo Guarnieri a Curt Lange, 20 de setembro de 1956.

Aqui no Brasil, infelizmente os estudantes apenas conseguem um diploma em música depois de completado o colegial pois os Conservatórios não possuem cursos de humanidades. Então, o aluno é obrigado a terminar o segundo grau para depois entrar na Faculdade de Música, e isso demora muito. Propus, em meu projeto, que os estudantes fizessem o que é costumeiro nos Estados Unidos, Europa e Rússia. Freqüentariam o Conservatório das 7 da manhã às 6 da tarde, estudando música e todas as outras matérias do currículo escolar.

Dei o plano ao Dr. Clóvis, que o leu e achou interessante. Quis levá-lo diretamente ao Congresso mas pedi-lhe que, em vez disso, nomeasse uma comissão de músicos para estudar e melhorar o plano comigo e, assim, meu nome não apareceria sozinho como autor. Foram nomeados Andrade Muricy, Otávio Bevilacqua e Moacyr Lisserra. Juntos o estudamos e demos sugestões.

Depois de aperfeiçoado o projeto, nós levamos ao Ministro Salgado que disse: "Agora podemos publicá-lo!" Lembrei-lhe que os brasileiros gostam muito de criticar e sugeri que o enviássemos a todas as escolas de música do Brasil, pedindo opiniões e sugestões. Mandamos mais de quatrocentas cópias, mas os resultados foram desanimadores - recebemos apenas duas respostas, ambas negativas. A primeira veio de Joaquina Sodré, diretora da Escola Nacional de Música do Rio de Janeiro, e a outra de uma escola de Porto Alegre, onde o diretor propunha um plano totalmente diferente⁵¹.

Em entrevista sobre o ensino musical no Brasil, publicada sob o título "A Música Brasileira   a mais rica do continente e talvez, do mundo"⁵², Camargo Guarnieri aponta para a falta de recursos destinados ao ensino de música:

O autor de "Macunaima", nosso Mário de Andrade, num belíssimo discurso de paraninfo, teve ocasião de atacar rijamente esse problema, afirmando que os brasileiros acreditam no pão de boca e desprezam, sistematicamente, o pão do espírito. Quando morre um magnata, a Santa Casa   sempre beneficiada com novos legados, mas não me consta que um granfino, ao morrer, tenha deixado, um prato de lentilhas para a funda o ou desenvolvimento de uma institui o superior⁵³.

⁵¹ VERHALEN, Marion. *Op. cit.* p. 48.

⁵² Esta entrevista encontra-se arquivada no Acervo Curt Lange, em pasta dedicada a Camargo Guarnieri, Série 10.1, sem men o ao título do per dico ou data de sua publica o.

⁵³ Recorte de jornal selecionado por Curt Lange, sem título e data. Série 10.1. Acervo Curt Lange.

"A MÚSICA BRASILEIRA É A MAIS RICA DO CONTINENTE E, TALVEZ, DO MUNDO", DECLARA-NOS CAMARGO GUARNIERI

Sobre o Panorama Musical de Nossa Terra, o Ilustre Autor de "Zanzalás" Concede-nos Interessante Entrevista — As Questões Abordadas — Notas

Não faz ainda muito tempo, tivemos a oportunidade de ouvir a palavra do maestro Souza Lima sobre o panorama contemporâneo da música nacional. Agora, com o objetivo de conhecer também a opinião de um compositor de renome sobre o mesmo assunto e sobre o papel desenvolvido "em prol de nossa música", a reportagem da "Folha da Manhã" procurou ouvir a palavra de Camargo Guarnieri, regente da orquestra do Teatro Municipal e autor de páginas musicais de inconfundível valor.

Oscamp-lo, portanto:

A MÚSICA E OS COMPOSITORES

— De sua tiragem de me valer das palavras de Aaron Copland, grande músico norte-americano que nos visitou recentemente, diria, sem falsa modéstia, que a música brasileira é a mais rica do continente e, talvez, do mundo contemporâneo. Valeria-me, ainda, das palavras desse grande compositor para dizer que esse fato decorre da nossa formação racial, da exuberância da nossa paisagem, da riqueza do nosso folclore. O negro, o português e o índio nos legaram características profundamente originais do ponto de vista artístico.

Quanto ao compositor, como compositor que sou, deveria me sentir um tanto atirado para responder a essa pergunta referente aos dados de indução. Tenho, porém, de

para com o meu público e não de-tem nenhum valor artístico que-ato de copiar. Do ponto de vista da música brasileira moderna, penso que compositores que estão integrados nesse movimento nacionalista, que Villa-Lobos que existiram

CAMARGO GUARNIERI FALANDO AO REPORTEUR



Se eu tivesse de me valer das palavras de Aaron Copland, grande músico norte-americano que nos visitou recentemente, diria, sem falsa modéstia, que a música brasileira é a mais rica do continente e, talvez, do mundo contemporâneo. Valeria-me, ainda, das palavras desse grande compositor para dizer que esse fato decorre da nossa formação racial, da exuberância da nossa paisagem, da riqueza do nosso folclore. O negro, o português e o índio nos legaram características profundamente originais do ponto de vista artístico.

ENTREVISTA PROMOVIDA

POR CAMARGO GUARNIERI.

Nela, o compositor enfatiza sua concepção de nacionalismo musical, também realçada pelo título da reportagem. *Jornal Folha da Manhã*, s. d. Série 10.1.023.002. Acervo Curt Lange.

Apesar de ter atuado, durante muitos anos, no Conservatório Dramático Musical, dedicando-se à formação de compositores, Camargo Guarnieri também trabalhou como professor, em seu próprio estúdio, tendo sido o responsável pela formação de muitos compositores de destaque no campo musical⁵⁴: "Eu sou o único músico do Brasil que tem uma escola de composição. 90% dos alunos estudam de graça. Os que têm talento e não podem pagar, não pagam. Os que têm dinheiro, pagam. E bastante⁵⁵".

Curt Lange, por sua vez, dedicou grande parte de sua produção ao ensino e formação musical. Ele foi autor de vários artigos sobre a educação musical, tais como: "Fonografia pedagógica"; "La orientación moderna de la pedagogia musical"; "El significado pedagógico-musical de las flautas medioevales Block (flautas dulces)"; "Iniciação artística musical en liceos"; "Villa-Lobos, un pedagogo creador". Em paralelo, muitos foram os artigos de outros autores publicados por Curt Lange, nos *Boletíns Latino-americanos de Música*, como os propostos por Villa-Lobos, sobre a prática do canto orfeônico no Brasil.

⁵⁴ Muitos foram os compositores de renome que tiveram a orientação de Camargo Guarnieri, dentre eles: Oswaldo Lacerda, Sérgio Vasconcelos Corrêa e Almeida Prado. Em artigo escrito por Oswaldo Lacerda, intitulado "Meu professor Camargo Guarnieri", encontram-se depoimentos de vários de seus discípulos. In: SILVA, Flávio (org.). *Op. cit.* p. 65-67.

⁵⁵ *Ibid.* p. 61.

Tendo assim dedicado grande parte de sua vida à formação musical, Curt Lange teve a gratificação de constatar que várias de suas propostas relativas ao americanismo, no campo educativo, foram incorporadas, seja no âmbito do ensino, seja na formação de um público latino-americano para a música de concerto, sobretudo contemporânea, de autoria de compositores latino-americanos.

Mas, segundo o próprio Curt Lange, havia ainda uma segunda e fundamental referência na América Latina, no tocante à educação musical: o trabalho desenvolvido por Rubén Carámbula, músico e pedagogo residente em Montevideu. Assim, em 12 de setembro de 1945, Curt Lange escreveu para Camargo Guarnieri: "Además de las instrucciones ya dadas, va una: Rubén Carámbula, pedagogo musical muy ingenioso, muy bueno y capaz, excelente amigo, estuvo recientemente en USA y toda la América latina (Pacífico). Quiere ir al Brasil. Visite su Escuela de Iniciación Musical Infantil. [...]".



RÚBEN CARÁMBULA COM ALUNOS DO CURSO DE INICIAÇÃO MUSICAL.

Em anexo a fotografia acima encontra-se a seguinte referência: "Curso de iniciación musical dictado por él profesor Rúben Carámbula, Director de la Escuela de Iniciación Musical del Consejo de Enseñanza Primaria y Normal de Montevideo (Uruguay). En el centro, de izquierda a derecha, Prof. R. Carámbula, Prof. P. F. Rodríguez Vara, Director de la Escuela de Verano para Maestros y el Prof. V. Delhez, de la Escuela Superior de Bellas Artes. Salón de Grados de la Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Febrero de 1950. Pasta 8.1.01.03. Acervo Curt Lange.

No Brasil, no âmbito da educação musical, Curt Lange por diversas vezes mostrava-se receptivo aos projetos de Villa-Lobos⁵⁶: "Ya le habrá contado Balzo de la visita de Villa-Lobos en Montevideo, acompañado de su delegación artística que fué realmente buena"⁵⁷.

Porém, frequentemente, o musicólogo alemão e o compositor idealizador do canto orfeônico embatiam-se, não tanto em função de uma discordância estética, e sim devido à disputa concorrencial por patrocínios e espaços exponenciais para suas apreciações musicais. O polo do conflito centrou-se, sobretudo, durante o processo de edição do sexto volume do *Boletín* dedicado à produção musical brasileira.

Um outro músico, também atuante no âmbito da educação musical, que manteve relações ambíguas com Curt Lange, mas diretamente conflitantes com Camargo Guarnieri, foi Hans Joachin Koellreutter. Este compositor, chegado ao Brasil em 1937, combatia um ensino musical demasiadamente formalista (e, portanto, pautado nas normatizações de uma linguagem erudita, tão cara a Camargo Guarnieri):

O universalismo da cultura - estudantes dos Seminários Internacionais de Música - eis outra finalidade que deve ser atingida pelo jovem artista através de seus estudos. A formação de uma consciência universalista através de um humanismo integrante é um dos grandes imperativos de nossa época. A nossa era é a era da concretização do espírito. E como tal, uma era de integração. Preparar os jovens para essa fase da evolução do pensamento humano, é uma das importantes tarefas dos Seminários e de todo o nosso movimento⁵⁸.

Foi em torno das ideias de Koellreutter que surgiu, em 1939, o Grupo "Música Viva", o qual afirmava o caráter da música como linguagem universal e, em decorrência, combatia o nacionalismo enraizado no folclore, por considerá-lo contrário a essa dimensão humanística da produção musical. As expressões estilísticas de cunho folclórico, segundo os integrantes do Grupo "Música Viva", poderiam ser apropriadas, em função de seus aspectos rítmicos e melódicos (isto é, de um enriquecimento à linguagem musical em si mesma), e não por seu perfil temático, como vinha acontecendo.

Foi em torno das ideias de Koellreutter que surgiu, em 1939, o Grupo "Música Viva", o qual afirmava o caráter da música como linguagem uni-

⁵⁶ Villa-Lobos implantou em 1931 o canto orfeônico, no Rio de Janeiro, tendo sido também o responsável pela criação de diversos cursos relacionados à educação musical, como o curso de pedagogia e canto orfeônico, além de ter fundado o Orfeão de Professores do Distrito Federal. Foi também criada sob sua gestão a Superintendência de Educação Musical e Artística (SEMA), órgão responsável pela supervisão, orientação e implantação do programa de ensino de música, além de concertos populares e didáticos, e outros tipos de ações como a criação de grupos de dança, discoteca e biblioteca de música nas escolas. *Enciclopédia da Música Brasileira*. Op. cit. p. 817-823.

⁵⁷ Carta de Curt Lange para Camargo Guarnieri, 31 de dezembro de 1940.

⁵⁸ Passagem do discurso proferido por Koellreutter dirigido ao Reitor da Universidade da Bahia em 1954. Nesta ocasião Koellreutter inaugurou os Seminários Internacionais de Música da Bahia, que deu início à inauguração da Escola de Música, incorporada, posteriormente, à Universidade Federal da Bahia. Note-se que, no decorrer de sua trajetória, o compositor organizou e dirigiu diversos Seminários, Cursos e Festivais. Ver: KATER, Carlos (org). *Cadernos de estudo: educação musical*. Belo Horizonte: Atravez/UFGFEA/FAPEMIG, 1997. p. 31.

versal e, em decorrência, combatia o nacionalismo enraizado no folclore, por considerá-lo contrário a essa dimensão humanística da produção musical. As expressões estilísticas de cunho folclórico, segundo os integrantes do Grupo "Música Viva", poderiam ser apropriadas, em função de seus aspectos rítmicos e melódicos (isto é, de um enriquecimento à linguagem musical em si mesma), e não por seu perfil temático, como vinha acontecendo.

No tocante à particularidade do ensino musical, o Koellreutter propunha um tipo de educação e ensino musical que:

[...] aceita como função a tarefa de transformar critérios e ideias artísticas numa nova realidade resultante de mudanças sociais. Surgirá um tipo de ensino musical para o treinamento de musicistas que, futuramente, deverão estar capacitados a encarar sua arte como arte aplicada, isto é, como um complemento estético aos vários setores da vida e atividade do homem moderno. Acima de tudo, musicistas deverão estar preparados para colocar suas atividades a serviço da sociedade⁵⁹.

Além disso, o Grupo "Música Viva" mostrava-se contrário ao ensino individualizado, por eles considerado como elitista:

Educados na mística do 'ego', no conceito da individualidade, fomos preparados para viver numa organização social decadente. Resulta dessa educação um nível coletivo baixo com apenas alguns valores individuais, que se distanciam cada vez mais da compreensão da maioria, segregando-se em elites prejudiciais à coletividade e à evolução da humanidade⁶⁰.

Diante disso, tais educadores musicais postulavam, como essencial para o ensino de seu campo artístico: "[...] educar a coletividade utilizando as inovações técnicas a fim de que ela se torne capaz de selecionar e julgar o que de melhor se adapta à personalidade de cada um dentro das necessidades da coletividade; combater o ensino baseado em opiniões pré-estabelacidas e preconceitos aceitos como dogmas; e reorganizar os meios de difusão cultural"⁶¹.

As ideias defendidas pelo "Música Viva" causaram uma reação por parte dos compositores, que tiveram sua formação num período anterior, geralmente baseada no nacionalismo defendido por Mário de Andrade. A polêmica atingiu o clímax com a *Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Bra-*

⁵⁹ KATER, Carlos (org). *Cadernos de estudo: educação musical*. Belo Horizonte: Atravez/UFMGFEA/FAPEMIG, 1997. p. 39

⁶⁰ "Manifesto 1945". Texto idealizado por Koellreutter. Apud. KATER, Carlos E. *Música viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade*. São Paulo: Musa Editora, Atravez. 2001. Carlos, p. 248.

⁶¹ KATER, Carlos (org). *Cadernos de estudo*. Op. cit. p. 49.

sil, de Camargo Guarnieri, em 1950, na qual o compositor paulista referia-se ao Grupo como uma "[...] nefanda infiltração formalista e anti-brasileira...", cujo método primava por um "[...] contorcismo cerebral anti-artístico, crime de lesa pátria"⁶².

A correspondência trocada entre Curt Lange e Camargo Guarnieri permite, assim, vislumbrar importantes diferenças na concepção de educação musical, portada pelos dois missivistas. Enquanto Camargo Guarnieri se preocupava com um ensino musical, voltado para a qualificada formação profissional, numa ótica mais elitista, Curt Lange propunha um ensino mais abrangente, que contemplasse variados níveis educacionais, voltado tanto para a formação do músico, quanto para a constituição de um público de ouvintes, que pudesse usufruir da prática musical independentemente de um talento extraordinário.

PREMIAÇÕES

Diversas passagens da correspondência entre Curt Lange e Camargo Guarnieri, ao mencionarem a outorga de convites e premiações que lhes foram feitas, permitem vislumbrar o alcance obtido por suas propostas estético-musicais. A obra de Camargo Guarnieri, além de não passar despercebida aos agentes encarregados da crítica musical, que compareciam a cada estreia, foi também bastante premiada em importantes concursos e festivais de música: "Querido Camargo, supe por Mignone que fué a resolver lo referente al Concurso. [...] Vayan estas líneas com una calorosa felicitación nuestra, extensiva a su señora. Ya conoceré esa como otras obras nuevas de muy cerca. Un abrazo mui afectuoso de su amigo de siempre, Francisco Curt Lange"⁶³.

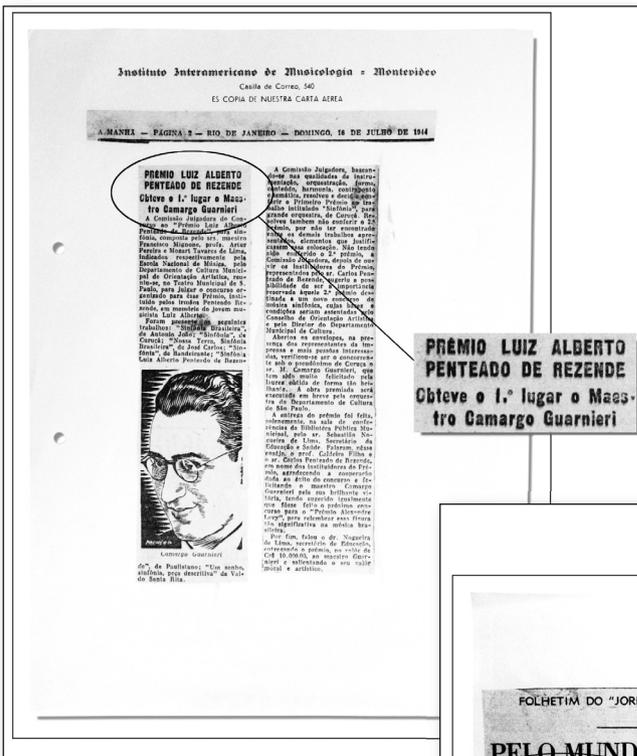
O concurso mencionado por Curt Lange nessa missiva é o *Prêmio Luiz Alberto Penteado Rezende*, ocorrido em julho de 1944 na capital paulista⁶⁴, tendo integrado o corpo de jurados o já reconhecido compositor Francisco Mignone. Nesse concurso, a "Primeira Sinfonia", composta por Camargo Guarnieri, foi a obra premiada. No ano seguinte, essa "Sinfonia" despertava o interesse de Curt Lange que tentou divulgar a obra premiada: "Dígame en una rápida respuesta si Ud. estrenó públicamente su primera Sinfonía, premiada en São Paulo. Tengo que enmendar urgentemente la fecha del estreno en una nota, puesta en el trabajo de Clóvis de Oliveira, sobre la Música en el Estado de São Paulo. Agregue a orquesta y el lugar"⁶⁵.

⁶² Ver Capítulo 1 deste livro.

⁶³ Carta de Curt Lange para Camargo Guarnieri, 8 de julho de 1944.

⁶⁴ Na pasta sobre Camargo Guarnieri, Série 10.1, encontram-se diversas reportagens em recortes de jornal sobre o referido prêmio.

⁶⁵ Carta de Curt Lange para Camargo Guarnieri, 16 de junho de 1945.



REPORTAGEM RELATANDO PRÊMIO RECEBIDO POR CAMARGO GUARNIERI Pasta 10.1.123.06. Acervo Curt Lange

212

REPORTAGEM RELATANDO PRÊMIO RECEBIDO POR CAMARGO GUARNIERI EM 22 DE NOVEMBRO DE 1944. Pasta 10.1.123.07. Acervo Curt Lange.



A participação em concursos era uma prática comum, na trajetória de muitos compositores. Além de propiciar grande repercussão, reconhecimento e decorrente circulação de suas obras inéditas, os concursos ofereciam boa quantia em dinheiro aos primeiros colocados. Assim, no mesmo ano de 1944, Camargo Guarnieri recebeu também o primeiro prêmio para quarteto de cordas da América Latina no Chamber Music Guild de Washington e Radio Corporation of America - RCA Victor, com o seu "Segundo Quarteto de Cordas", no mesmo concurso em que Cláudio Santoro obteve a menção honrosa.

Por ocasião dessa premiação, Curt Lange já cogitava uma excursão do compositor, por diversos países da América do Sul e, nesse sentido, escreveu a Camargo Guarnieri pedindo a inclusão de um de seus trabalhos no *Boletín*, e solicitando, além disso, o apoio do compositor para uma

viagem de estudos de Cláudio Santoro aos EUA. Camargo Guarnieri, prontamente, respondeu a Curt Lange:

Caro Curt Lange,
Fiquei muito contente com a notícia que você me deu no dia da entrega do meu prêmio, no Palácio Itamarati. [...] Fiquei contente por ter sido o Cláudio Santoro contemplado com uma menção honrosa. Este rapaz precisa sair o quanto antes do Brasil. Uma viagem aos Estados Unidos seria de grande utilidade e aproveitamento. Creio que da nova geração de compositores, ele é o mais talentoso. Tenho a certeza de que voltaria outro! O nosso meio é muito acanhado por demais!⁶⁶

A partir da premiação recebida, na América do Norte, o "Quarteto" de Camargo Guarnieri foi a peça selecionada para apresentação na série *Concertos de Música de Câmara das Américas*, na Escola Nacional de Música do Rio de Janeiro: "Fue resuelto por el Comitê integrado además por el portador de estas líneas, su colega Everett Helm y el suscrito, incluir su quarteto premiado como el primero de los cuartetos latinoamericanos a ser ejecutados en esse ciclo"⁶⁷.

REPORTAGEM RELATANDO PRÊMIO
RECEBIDO POR CAMARGO GUARNIERI.
Pasta 10.1.123.04. Acervo Curt Lange.

Vitorioso no Concurso Latino-Americano de compositores o maestro Camargo Guarnieri
O consagrado compositor brasileiro ganhou o prêmio instituído pela RCA VICTOR, em combinação com a Chamber Music Guild, de Washington

O interesse internacional desse triunfo do Maestro Camargo Guarnieri que é, também, um triunfo da música brasileira assume, assim, maior significação, adicionando mais um laurel à carreira do insprado artista pátrio. Nome de grande projeção nos meios artísticos de nosso Continente e da Europa, Camargo Guarnieri, cuja obra tem merecido elogios dos críticos mais autorizados dos grandes centros musicais, é um artista ina-

⁶⁶ Carta de Camargo Guarnieri para Curt Lange, 25 de janeiro de 1945.

⁶⁷ Carta de Curt Lange para Camargo Guarnieri, 4 de abril de 1945.

Assim, o ano de 1945 foi promissor para Camargo Guarnieri, no que tange ao seu reconhecimento profissional. Juntamente com as premiações e os concertos, ele ingressou na Academia Brasileira de Música, ocupando a Cadeira n. 23, cujo patrono foi Leopoldo Miguez⁶⁸.

A cada ano, diversas outras premiações foram citadas na correspondência mantida entre o musicólogo e o compositor, como o prêmio Reichhold, mencionado em carta de 14 de novembro de 1947:

Meu Caro Camargo, exatamente em momentos de viajar para Pelotas e Porto Alegre recebi a notícia do prêmio Reichhold, cujo segundo prêmio caiu nas mãos de Você. Foi com grande alegria que recebemos a novidade Maria Luisa e eu, e mais uma vez não só desejo-lhe abraçar pela vitória alcançada como também reafirmar a minha fé na sua ascensão permanente no campo da criação artística. Peço-lhe fazer extensivas as congratulações nossas à Anita, sua grande companheira.

Anos mais tarde, tendo sua obra já bastante consolidada, Camargo Guarnieri passou também a atuar no corpo de jurados de concursos internacionais. O compositor recebia convites promovidos por renomadas instituições, incluindo até mesmo um convite da Rainha da Bélgica, como citou em carta de 8 de agosto de 1953 a Curt Lange: "Meu caro Curt Lange, chegando da Europa, onde fui, a convite da Rainha Elizabeth da Bélgica, fazer parte do júri do Concurso Internacional de Composição [...]".

Note-se que a participação em concursos de composição por Camargo Guarnieri indica o trânsito que esse músico se permitia realizar entre instituições privadas e estatais. Sem desconhecer que, a partir da década de 1930, em vários países da América Latina, a música (incluindo as premiações nesse campo) vinha sendo realizada como recurso de propaganda do regime vigente⁶⁹. Camargo Guarnieri buscou orientar sua participação em concursos, em função do ideário que defendia e do prestígio e das vantagens que daí adviriam.

LIDERANÇAS INSTITUCIONAIS

Somando-se à consagração, obtida em concursos internacionais, a reputação de Camargo Guarnieri foi ainda acrescida pela ocupação de importantes cargos em vários estabelecimentos ligados, direta ou indiretamente, à produção musical, os quais reforçavam seu ideário de compositor nacionalista⁷⁰. Em carta de 14 de novembro de 1947, após um período sem contato com Camargo Guarnieri, Curt Lange, de Porto Alegre,

⁶⁸ SILVA, Flávio (org.). *Op. cit.* p. 580.

⁶⁹ CONTIER, Amaldo Daraya. *Sociedade civil, cultura e política cultural*. Colóquio Internacional de Cultura Século XXI. <http://www.goethe.de/mmo/priv/1350682>.

⁷⁰ Para o desempenho dos diferentes cargos e funções assumidos por Camargo Guarnieri e Curt Lange, ver Apêndices VI e VII.

escreveu ao amigo: "[...] gostaria de receber notícias sobre as suas atividades criadoras e as profissionais em geral, cargo que ocupa atualmente, etc...".

Além das funções desempenhadas no país, Camargo Guarnieri também foi indicado para atividades de mediação cultural com o exterior, convites por vezes intermediados por Curt Lange, conforme carta escrita por este em 23 de janeiro de 1941:

Distinguido colaborador,
Habiendo sido informada esta Dirección de su próximo viaje de estudios y actividades a los Estados Unidos de Norte América, y siendo Ud. miembro correspondiente de nuestra entidad, por los meritos que le pertenecen a Ud. legítimamente, he resuelto, en calidad de Director del Instituto, conferir a Ud. la misión oficial de representar los intereses del "Americanismo Musical", y en consecuencia, del Boletín Latinoamericano de Música, y de la Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores, en el gran país hermano del norte.

O compositor também atuou, dentre outras funções relacionadas a entidades latino-americanas, como membro do júri do *Concurso Interamericano de Música de Câmara do SODRE*, em Montevideu⁷¹. No Brasil, entre os anos de 1956 a 1961, Camargo Guarnieri desempenhou o importante cargo de assessor técnico em assuntos musicais do Ministério da Educação e Cultura, trabalhando ao lado do ministro Clóvis Salgado.

Curt Lange, por seu turno, também ocupou funções destacadas. Entre os anos de 1930 e 1948, ele foi fundador e diretor da Discoteca Nacional de Montevideu e, ainda, manteve suas funções de assessor musical e chefe da programação musical do SODRE, juntamente com as de assessor do Conselho de Educação do Uruguai. Toda essa trajetória profissional do musicólogo alemão teve destacada importância na vida cultural uruguaia, além de viabilizar a fundação, por Curt Lange, de várias entidades semelhantes àquelas que dirigia, em diversas capitais brasileiras, como comentou com Camargo Guarnieri em carta de 20 de junho de 1945: "Me voy el 23 a Belo Horizonte para constituir el jury para juzgar la Sinfonia (el premio de los [...] contos. Además voy a fundar la Discoteca Pública. Puede seguir escribiendo aquí porque María Luisa posiblemente va a ficar. Um cordial abrazo de su amigo, Francisco Curt Lange". Assim, Curt Lange foi o responsável pela fundação das Discotecas Municipais de Belo Horizonte, Recife e Porto Alegre e ainda contribuiu, com Mário de Andrade, para a fundação e organização da Discoteca Pública Municipal de São Paulo.

⁷¹ Em pasta com a seleção dos dados biográficos de Camargo Guarnieri, na Série 10.1.123 do Acervo Curt Lange, encontra-se nota intitulada "As honrarias de Camargo Guarnieri", escrita por Renzo Massarani em exemplar do *Jornal do Brasil* de 5 de abril de 1961.

No âmbito internacional, na posição de representante dos países latino-americanos, Curt Lange realizou, na Biblioteca do Congresso de Washington, nos Estados Unidos, a Primeira Conferência de Relações Interamericanas no campo musical:

Yo he estado con mi familia de viaje, ambulando durante año y medio a través del continente, publicando en Bogotá el tomo IV del Boletín (que podrá ver en manos de Vianna), asistiendo en New York al Congreso Internacional de Musicología y cooperando en la organización y en el feliz término en otro que organizó el Departamento del Estado, de Washington, y en el cual participaron 175 delegados, tratando de resolver el problema de las relaciones interamericanas en el campo de la música. Puedo asegurarle que ahora sí, conozco perfectamente los problemas musicales americanos y puedo informar y apoyar a cualquier amigo que tenga necesidad o deseos de que se le preste atención fuera de su país.

A mi regreso he fundado aquí mi Instituto Interamericano de Musicología, entidad que fué proclamada por la VIII Conferencia Interamericana de Lima. Aunque no cuento por el momento con dinero, espero obtenerlo⁷².

216 A posição de Curt Lange como diretor do Instituto Interamericano de Musicologia o tornava responsável pela participação em distintos eventos, ainda que não lhe fosse fácil atender ao cumprimento de todas as suas funções, como escreveu para Camargo Guarnieri em 6 de agosto 1945:

Eu estou aqui muito atrasado em tudo. Não é minha culpa, você bem sabe, mas as causas vão tão demoradas que é para desesperar. Num momento dado vou embora e deixarei tudo abandonado. Temos agora a começar de setembro um Congresso Internacional Americano de Comunicações de Rádio, e, sendo delegado oficial do meu Governo, preciso assistir. Isto ajuda um pouco mais para prolongar a minha ausência.

As décadas transcorridas entre 1930 a 1950 caracterizaram-se por uma produção musical diversificada em seus propósitos e estilos, o que conduziu Curt Lange e Camargo Guarnieri a buscar referendar seus ideários e práticas, por um saber musicológico institucionalmente reconhecido e – se possível – por eles representado, através dos cargos e premiações recebidos. O saldo, efetivamente, apresentou-se como favorável aos dois missivistas, como depreende-se, por exemplo, da declaração de Curt Lange a Camargo Guarnieri, em 29 de setembro de 1945, com um tom de exaltação: "O Boletín está esgotado e, até agora, já chegou a 45 países, incluindo o Japão"⁷³. Não menos satisfeito manifestou-se Camargo Guarnieri

⁷³ Carta de Curt Lange para Camargo Guarnieri, 15 de agosto de 1935.

quando, mesmo refutando alguns aspectos do comentário da crítica especializada, afirmou: "O importante é que tiveram que ouvir, assim não sou ignorado no aspecto sinfônico"⁷⁴.

⁷⁴ Carta de Camargo Guarnieri para Curt Lange, 21 de setembro de 1945.

CAPÍTULO 6

TRANSITANDO ENTRE A CULTURA E A POLÍTICA

As redes de sociabilidade e as estratégias promocionais desenvolvidas no interior do campo musical por Curt Lange e Camargo Guarnieri para operacionalização do americanismo e do nacionalismo musicais, ainda que intensas, mostravam-se insuficientes para dotar esses mesmos projetos de um reconhecimento institucional e mercadológico, em âmbito continental e até ocidental¹. Os missivistas, também, empenharam-se em estabelecer vínculos com sujeitos que atuavam de forma significativa no mundo das artes e letras, com entidades culturais de âmbito internacional (como a UNESCO) e, sobretudo, com o próprio Estado, não raro, o principal catalisador de recursos financeiros e de legitimidade social para a produção musical, nas décadas de 1930 a 1950.

AMBIENTES LETRADOS

Transitando pelos mesmos espaços físicos (restaurantes, livrarias e bibliotecas...) e imaginários (concepções de nação, de povo, de arte e cultura...), artistas, jornalistas e escritores mantinham-se em estreita vinculação. Assim, os letrados compunham um importante grupo so-

¹ CERTEAU, Michel de. A operação historiográfica. *Escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982 e CHARTIER, Roger. *A história cultural*. Lisboa: Difel, s. d. p. 27: "As estruturas do mundo social não são um dado objetivo [...] todas elas são historicamente produzidas pelas práticas articuladas (políticas, sociais, discursivas) que constroem as suas figuras".

cioprofissional que, pertencente ao mundo da cultura, foi citado por Curt Lange em suas cartas.

Entre os nomes de letrados mencionados por esse musicólogo, destacaram-se os do Dr. Augusto Meyer e do Dr. Silvio Julio: "He estado ya dos veces con Sá Pereira, el cual es uno de los amigos buenos y honestos. El Dr Meyer, del Instituto Nacional del Libro, es outro amigo bueno, y por último, cuento com el Dr. Sílvio Julio, escritor, un viejo amigo. Los demás, y no hay que citar nombres, no me inspiram mucha confianza"².

Augusto Meyer era um erudito de atuação eclética. Desempenhava, ao mesmo tempo, as funções de jornalista, ensaísta, poeta e memorialista³, chegando a ser eleito membro da Academia Brasileira de Letras. Escreveu em diversos jornais do Rio Grande do Sul, especialmente no *Diário de Notícias* e *Correio do Povo*, onde publicou seus poemas e ensaios críticos. Já no campo literário, estreou em 1920, com o livro de poesias "A Ilusão Querida", mas foi com as obras "Coração Verde", "Giraluz" e "Poemas de Bilu" que conquistou renome nacional⁴. Em 1947, Meyer veio a receber o *Prêmio Filipe de Oliveira* na categoria "Memórias" e, em 1950, o *Prêmio Machado de Assis* da Academia Brasileira de Letras, pelo conjunto de sua obra literária.

Pode-se detectar uma afinidade entre a perspectiva estética de Augusto Meyer, que participou do modernismo gaúcho, com as preferências de Camargo Guarnieri pela música moderna. Camargo Guarnieri, inclusive, compôs em 1930 a peça "Tetéia" com texto de Augusto Meyer. Em paralelo, Meyer introduziu uma feição regionalista à poesia, o que o aproximava tanto do compositor paulista como de Curt Lange. Ademais, Augusto Meyer trabalhava como folclorista, destacando, em suas obras, elementos da literatura e da cultura riograndense⁵. Convidado por Getúlio Vargas para organizar o Instituto Nacional do Livro, Augusto Meyer transferiu-se para o Rio de Janeiro em 1937, junto com um grupo de intelectuais gaúchos. O principal objetivo dessa instituição era o de elaborar uma enciclopédia e um dicionário da língua brasileira, que pudessem retratar a identidade e a memória nacionais, além de apoiar a implantação de bibliotecas públicas em todo o país. Personalidades culturais de renome, como Sérgio Buarque de Holanda e Mário de Andrade, também estavam ligadas ao Instituto Nacional do Livro, cuja direção foi exercida por Meyer durante cerca de trinta anos.

Já Sílvio Julio, pernambucano de nascimento, ainda muito jovem matriculou-se no Colégio Militar do Rio de Janeiro. Amante da literatura, sobretudo ibérica, estudou tanto as produções espanholas (a ponto de fundar, na década de 1920, a Casa de Cervantes, que reunia alguns intelec-

² Carta de Curt Lange para Camargo Guarnieri, 20 de dezembro de 1941.

³ Como memorialista, Augusto Meyer adotou um estilo lírico, como expresso em "Segredos da infância" (1949) e "No tempo da flor" (1966). Cf. o verbete MEYER, Augusto. <<http://www.netsaber.com.br>> Acesso em 24 dez. 2008.

⁴ Como poeta, ele produziu as obras: "A ilusão querida" (1923), "Coração verde" (1926), "Giraluz" (1928), "Duas orações" (1928), "Poemas de Bilu" (1929), "Sorriso interior" (1930), "Literatura e poesia, poema em prosa" (1931), "Poesias 1922-1955" (1957) e "Antologia poética" (1966). *Ibid.*

⁵ Como folclorista, Augusto Meyer produziu as seguintes obras: "Guia do folclore gaúcho" (1951), "Cancioneiro gaúcho" (1952), "Seleta em prosa e verso" (1973). Cf. o verbete MEYER, Augusto. <<http://www.academia.org.br>> Acesso em 24 dez. 2008.

tuais da época), como as obras mais eminentes da escrita lusitana, sobre as quais publicou vários ensaios. Para Sílvio Julio, literatura e folclore mostravam-se interligados de forma indissociável, conforme indicado pelos títulos que conferiu a seus livros, tais como "História, Literatura e Folclore da América Espanhola", publicado em 1945, e "Estudios Gauchescos de Folclore e Literatura", de 1953⁶. Seu interesse pelo folclore também o fazia participar de vários eventos, associados a tal expressão cultural: "Houve no Rio de Janeiro, em agosto de 1951 o 1º Congresso Brasileiro de Folclore. Tomei parte ativíssima no mesmo. Defendi várias teses, ao lado de Gustavo Barroso, Joaquim Ribeiro, Câmara Cascudo, Marisa Lira, etc"⁷.

Sílvio Julio era um admirador do empenho de Curt Lange em divulgar as produções latino-americanas, uma vez que essas, de maneira direta ou indireta, articulavam-se com o saber folclorístico:

Declaraciones del gran literato brasileño Silvio Julio

"Ahora mismo estamos en contacto com Curt Lange, autoridad incontestable en musicologia, en folklore y en sociologia. Su sincero e profundo americanismo, producto de estudio y observación, es diferente del de ciertos palabreros, que hablan mucho, pero que desconocen las cuestiones fundamentales del nuevo mundo"⁸.

Assim, Curt Lange e Sílvio Julio mantinham uma troca epistolar, ainda que espaçada, no intuito de fornecerem-se, mutuamente, informações e fontes de estudo: "Acabo de receber o 3º número do 1º ano da magnífica 'Revista Estudios Musicales'... está digna do prestígio da magnífica Universidade Nacional de Cuyo..."⁹

Outro literato citado nas missivas, com quem Curt Lange estabeleceu estreito contato, foi Sergio Milliet, escritor bastante atuante. Ele foi presidente da Associação Brasileira de Críticos de Arte entre os anos de 1949-1959, período em que também desempenhou papel fundamental junto ao Museu de Arte Moderna de São Paulo e à Bienal. Milliet também exercia o cargo de diretor da Biblioteca Municipal e da *Revista do Arquivo*, editada pelo Departamento de Cultura da cidade de São Paulo, conforme comentado em carta por Mário de Andrade: "Mas você pode fazer uma experiência, sem usar meu nome, pra ver no que dá. Escreva uma carta ao diretor da Biblioteca Municipal, rua da Consolação, Dr. Sergio Milliet. Peça a ele as informações que você quer"¹⁰. E Curt Lange não deixou de seguir as sugestões de Mário de Andrade, ainda que de forma indireta -

⁶ Podem ainda ser citados, neste sentido, os livros "Literatura, folclore e linguística da área gauchesca no Brasil" (1962), "Folclore e dialectologia do Brasil e Hispanoamérica" (1974), "Aproximações folclóricas em português e espanhol" (1975) e "Terra e povo do Ceará" (1976). MEDEIROS, Carlos Túlio da Silva. Projeto sobre um certo Dr. Sílvio Julio. <<http://www.silviojulio.blogspot.com>> Acesso em 24 dez. 2008.

⁷ Carta de Sílvio Julio para Curt Lange, 14 de setembro de 1951.

⁸ Recorte de periódico, sem indicação de título, 5 set. 1938. Pasta 2.2.S15.0938. Acervo Curt Lange.

⁹ Carta de Sílvio Julio para Curt Lange, 14 de setembro de 1951.

¹⁰ Carta de Mário de Andrade para Curt Lange, 27 de junho de 1944.

ele escreveu a Camargo Guarnieri, solicitando ao amigo que intercedesse junto a Milliet, a fim de obter o envio de alguns exemplares do periódico por ele almejado:

La Municipalidad de São Paulo publica una revista, la "Revista do Arquivo", que actualmente está en el tomo LXX, y que es dirigida por el señor Sergio Milliet. Debe ser conocido de Ud. De esa revista me faltan los números LXVIII, y así, sucesivamente, yendo hacia atrás. Claro está, como está "esgotada", hay que encargar esos números a librerías que las venden, ya que la Municipalidad no tiene ejemplares, o por lo menos, dice que no tiene más existencia. Tampoco puede pretenderse adquirir toda la colección, la cual es costosísima, pero sí, algunos números hasta alcanzar el equivalente del tomo IV del Boletín. Puede Ud. hacerme este favor?¹¹

Os pedidos de Curt Lange foram, por ele, reiterados algum tempo depois:

Le ruego, querido Camargo, que hable telefónicamente con Sergio Milliet, para que me mande de una vez los números atrasados de la Revista do Arquivo Municipal. Me falta el número 59, y luego del 57 para atrás todos los números. Que haga un esfuerzo y me mande lo que tenga disponible. Es un asunto que necesita de alguna prisa, pues quiero tener esos números antes de que se los lleven otros¹².

222

Camargo Guarnieri respondeu a Curt Lange com prontidão: "Providenciei a remessa dos números da 'Revista do Arquivo' que lhe faltam. O Sergio Milliet garantiu-me que lhe mandaria incontinentemente"¹³, o que deixou Curt Lange muito gratificado: "SERGIO MILLIET: Mandó algunos (6) números, que llegaron esta tarde. Muchas gracias. Le escribiré a él acusando o recibo"¹⁴. Aliás, sendo admirador do trabalho de Milliet, Camargo Guarnieri compôs três peças para canto e piano, com texto deste literato: em 1941, "Para Que o Céu Não Me Tonteie"; em 1943, "Se Descesses ao Fundo" e, em 1948, "Esse Vazio Que Nada Enche".

Entretanto, o mais destacado de todos os literatos, citado na correspondência entre Curt Lange e Camargo Guarnieri, foi, sem dúvida, Mário de Andrade, que iniciou seus estudos musicais no Conservatório Dramático Musical de São Paulo, onde diplomou-se, em piano, no ano de 1917. Assim, seu primeiro reconhecimento no meio artístico adveio de sua atividade como literato, inaugurada com a obra poética "Há uma Gota de San-

¹¹ Carta de Curt Lange para Camargo Guarnieri, 31 de dezembro de 1940.

¹² Carta de Curt Lange para Camargo Guarnieri, 24 de março de 1942.

¹³ Carta de Camargo Guarnieri para Curt Lange, 10 de maio de 1942.

¹⁴ Carta de Curt Lange para Camargo Guarnieri, 29 de maio de 1942.

que em Cada Poema". Mário de Andrade participou, ativamente, da Semana de Arte Moderna de São Paulo, em 1922, sendo, posteriormente, nomeado primeiro diretor do Departamento de Cultura de São Paulo. No exercício desse cargo, criou a Discoteca Pública e a *Revista do Arquivo Municipal*, além de promover diversos concursos literários e musicais, concertos gratuitos e populares, bem como o importante Congresso da Língua Nacional Cantada, que reuniu, em São Paulo, os mais importantes nomes da linguística e da música no Brasil. Ainda em São Paulo, lecionou História da Música, no Conservatório onde havia estudado. Em seguida, "Al verse obligado a abandonar el Departamento de Cultura, residió tres años en Río de Janeiro (1938-1941), donde dirigió la cátedra de Historia y Filosofía del Arte en el Instituto de Artes de la extinta Universidad del Distrito Federal"¹⁵, aí, também, assumindo um posto técnico no Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Atuou como crítico musical durante muitos anos e escreveu extensa obra de poesia, literatura e crítica musical.

A identificação entre Mário de Andrade e o modernismo o fez aproximar-se de artistas e intelectuais de sua época, entre os quais Curt Lange que, por diversas vezes, recorreu ao musicólogo brasileiro, a fim de solicitar apoio aos seus projetos, embora nem sempre conseguisse êxito, conforme o próprio Mário de Andrade explicita a Curt Lange:

Ademais é preciso que você compreenda a minha posição aqui em São Paulo, onde não tenho prestígio algum. A minha posição de crítico, e de crítico que jamais respeitou a alguém e severíssimo, me obrigou a tomar uma posição de isolamento enorme. ...E a minha posição de "modernista" como chamam, ainda me separou mais do meio ambiente¹⁶.

Tempos depois, no ano de 1941, Curt Lange ainda recorria a Mário de Andrade (embora por diversas vezes, o fizesse sob a intermediação de Camargo Guarnieri)¹⁷, no intuito de favorecer os projetos do Instituto Uruguaio-Brasileiro de Cultura: "Podría Ud. escribir, por cuenta suya, a Mário de Andrade para pedirle que coopere en la feliz terminación de las gestiones que saldrán de aquí del Instituto Uruguayo-Brasileiro de Cultura"¹⁸. Vários outros foram, aliás, os eventos musicais para os quais Curt Lange apelou à influência de Mário de Andrade. Assim, Curt Lange pedia auxílio ao musicólogo brasileiro para edição do *Boletín Latino-Americano de Música*: "Há podido hablar Ud. com Mário de Andrade sobre el próximo tomo del Boletín?"¹⁹, no que não deixou de ser atendido pelo amigo compositor: "Falei com o Mário de Andrade (não sei se você já sabe

¹⁵ Biografia escrita por Curt Lange. Pasta 10.1.090. Acervo Curt Lange.

¹⁶ Carta de Mário de Andrade para Curt Lange, 7 de novembro de 1934.

¹⁷ Carta de Curt Lange para Camargo Guarnieri, 18 de setembro de 1941: "P. D: No conozco el endereço de Mário y le escribo a su casa de Ud".

¹⁸ Carta de Curt Lange para Camargo Guarnieri, 11 de março de 1941.

¹⁹ Carta de Curt Lange para Camargo Guarnieri, 5 de maio de 1941.

que ele está novamente em São Paulo de morada) sobre a impressão do 6º Boletim aqui. Ele disse-me que dará todo o apoio moral, o mesmo pode contar comigo. O Mário manda-lhe, por meu intermédio, um exemplar da conferência que pronunciou 'Lições de vida Americana'."²⁰



MÁRIO DE ANDRADE
"AO CURT LANGE HOMENAGEM DE MÁRIO DE ANDRADE
- SÃO PAULO - 1934"
Pasta 3.039.86.04. Acervo Curt Lange

As relações entre Curt Lange e Mário de Andrade mantiveram um caráter bastante amistoso, e esse literato chegou a cogitar escrever artigos sobre a produção musical de Camargo Guarnieri no *Boletín*: "Quanto a mim, não sei o que faço, ou algum estudo sobre o folclore, [...] se algum ensaio sobre música erudita. Me agradaria escrever sobre a canção na obra de Camargo Guarnieri, que foi quem chegou a uma expressão mais característica e original do *Lied* brasileiro. Talvez faça isto"²¹. Tal intento, porém, jamais veio a concretizar-se, para frustração de Camargo Guarnieri: "O Mário de Andrade vai escrever sobre danças populares e o Caldeira sobre o ensino de piano (se não me engano)"²². No relato epistolar de Mário de Andrade, pode-se perceber a tessitura promovida por

²⁰ Carta de Camargo Guarnieri para Curt Lange, 6 de maio de 1941.

²¹ Carta de Mário de Andrade para Curt Lange, 28 de fevereiro de 1942.

²² Cf. Carta de Camargo Guarnieri para Curt Lange, 25 de junho de 1944.

parcela dos intelectuais nacionalistas do período, entre as modalidades de expressão artística associadas ao "erudito" (afinal, as composições de Camargo Guarnieri possuíam uma linha melódica altamente sofisticada) com aquelas comumente vinculadas ao "popular" e ao folclórico, como indicado pelo vocábulo Lied²³.

Todavia, os laços entre Mário de Andrade e Curt Lange passaram por algum estremecimento, face às críticas do literato a alguns projetos encampados pelo musicólogo alemão: "Antes de ficar doente estive com o Mário de Andrade no Rio. Procurei saber o que havia de mal-entendido entre vocês dois (fiz isso porque quero muito a ambos). Ele não está aborrecido com você, não! Lhe quer muito bem, disse-me textualmente. Pedi que dissesse a V. para lhe escrever"²⁴. O próprio Curt Lange buscou minimizar a repercussão do ocorrido, embora tenha esclarecido ao amigo Camargo Guarnieri sobre a fragilidade da posição em que ele, como estrangeiro, encontrava-se perante o campo musical brasileiro:

Le agradezco sus buenos oficios ante Mário de Andrade. También yo le estimo mucho, pero yo, en cambio, nunca he escrito ni escribiré jamás una cosa sobre él, como él lo hizo sobre mí. Ahí há influido Oscar Lorenzo Fernandez, el muy vivo... No há querido juzgarse él mismo, pero sí, há puesto en juego a otros. Todos saben como quiero yo al Brasil. La prueba la tiene con el Essensfelder, con la venida de Villa-Lobos, con todo cuánto se puede imaginar. Si en un acaso me pongo a criticar una obra mala de un autor bueno como Lorenzo Fernandez, por qué se me viene todo el mundo encima? No es posible²⁵.

225

Além de prestar auxílio para a concretização dos projetos pleiteados por Curt Lange, Mário de Andrade traçou incisivos elogios à produção editorial do *Boletín Latino-Americano de Música*, a cargo do musicólogo alemão:

Recebi o Boletim, que está simplesmente admirável. É realmente extraordinário o trabalho que você teve para organizar tão belíssimo volume. Mas creia que seu esforço foi perfeitamente compensado, pois realmente não existe, em toda América, obra musical tão importante, tão uniforme, tão bem concebida e colaborada como o Boletim. Fiquei entusiasmadíssimo, e tenho feito parte desse entusiasmo a quantos me cercam. Desgraçadamente não tenho nem jornal nem tempo suficiente para dizer todo o bem que penso do seu admirável Boletim²⁶.

²³ Termo usado para designar a canção romântica. Note-se que as primeiras formas de Lied surgiram no século XV. *Dicionário Grove de Música*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994. p. 536.

²⁴ Carta de Camargo Guarnieri para Curt Lange, 11 de outubro de 1940.

²⁵ Carta de Curt Lange para Camargo Guarnieri, 16 de outubro de 1940.

²⁶ Carta de Mário de Andrade para Curt Lange, 3 de agosto de 1935.

Mário de Andrade, aliás, teve publicados alguns de seus artigos no *Boletín*, que versaram sobre os congos²⁷ e as danças dramáticas brasileiras²⁸. Em contrapartida, Curt Lange mostrou-se agradecido a Mário, promovendo-lhe homenagens públicas: "El Sábado pasado hablé en un homenaje que Música Viva hizo a Mário y ayer de tarde en outro que organizaron los estudiantes de artes plásticas en el Museo de Bellas Artes, de la Avenida Río Branco"²⁹. Camargo Guarnieri também não deixou de prestar, através de sua composição, um tributo a esse letrado: "Escrevi, também, um côro, para 4 vozes mistas, com texto do sempre saudoso Mário de Andrade. Chama-se: "O Côco do Major". Gosto muito desses trabalhos"³⁰. E foi com sincera comoção que Camargo Guarnieri lamentou o falecimento de Mário de Andrade³¹. Curt Lange, por sua vez, também mostrou-se conternado com a morte de Mário de Andrade:

La muerte de Mário me há dejado profundamente conternado. No puedo creer que está muerto, Pues siempre espero recibir de él esas características líneas de su letra peculiar y de su lenguaje tan próprio. Tres días antes había soñado que Mário había muerrido y que estaba hablando ante el túmulo y el cortejo fúnebre, en el cementerio de esa. Mário hacía justamente en este momento una enorme falta³².

A IMPRENSA

Atuando como organizador de uma das mais importantes publicações seriadas do continente americano, o *Boletín Latino-Americano de Música*, Curt Lange não se limitava a estabelecer relações com os agentes do mundo da arte e da cultura, responsáveis por revistas congêneres, mas alargava seus contatos epistolares e pessoais entre jornalistas e diretores de periódicos, a fim de melhor difundir seu projeto de americanismo musical. Sua correspondência menciona o nome de agentes operantes na imprensa brasileira, ainda que tais publicações não fossem exclusivamente dirigidas a um público musical especializado. A atitude de Curt Lange é compreensível: afinal, os jornais e as revistas, durante a Era Vargas, foram expressivos veículos de propaganda político-cultural, em geral validando a posição governamental (ainda que sob pressão da censura), mas, também, vindo a contestá-la em momentos de crise. Assim, por exemplo, o periódico *O Estado de S. Paulo* insuflou o movimento constitucionalista

²⁷ *Boletín Latino-Americano de Música*, Montevideu, V. I.

²⁸ *Ibid.* V. I e VI.

²⁹ Carta de Curt Lange para Camargo Guarnieri, 16 de março de 1945.

³⁰ Carta de Camargo Guarnieri para Curt Lange, 13 de março de 1947.

³¹ Ver capítulo I desta tese.

³² Carta de Curt Lange para Camargo Guarnieri, 27 de fevereiro de 1945.

de 1932, considerando-o como condição para o efetivo progresso do Brasil³³.

Um jornalista representativo da tendência pró-varguista, que não deixou de ser mencionado por Curt Lange em suas missivas para Camargo Guarnieri, foi Casper Líbero. Após graduar-se em Direito, Líbero fundou, no Rio de Janeiro, o jornal *Última Hora*, periódico de grande circulação na capital carioca. Já em São Paulo, criou a primeira agência de notícias do estado, a *Agência Americana*. Em 1918, tornou-se diretor e proprietário do periódico *A Gazeta*, um dos mais destacados órgãos de imprensa da época. Todavia, o jovem e entusiasta revolucionário de 1932, acabou por render-se aos "encantos" (ou às benesses políticas e financeiras) de Vargas, tendo *A Gazeta* declarado, no início dos anos 1940: "1932 é um drama glorioso de mútuas incompreensões. 1937 já se define como um ato de contrição dos paulistas"³⁴. A meta de Casper Líbero era tão ousada quanto seus novos contatos no mundo da alta política. Ele desejava controlar um complexo de comunicações no Brasil. Assim, adquiriu, na década de 1940, a Rádio Educadora, a partir de então, conhecida como Rádio Gazeta, com enorme sucesso de audiência³⁵.

Os vínculos entre Curt Lange e Casper Líbero, todavia, não puderam ser estreitados, sequer de forma epistolar, como era do interesse do musicólogo alemão, devido ao falecimento precoce do jornalista: "Na sua carta de 15, você fala na *Gazeta*, evocando o nome Casper Líbero. Infelizmente, ele morreu há uns três meses, num desastre de avião"³⁶. Porém, Curt Lange havia escrito, anteriormente, a Nelson Líbero, irmão de Casper: "A *Gazeta*", ya en anteriores oportunidades y quando aún vivía su señor hermano, que fué un gran amigo de este Instituto y de este servidor de Ud., prestó mucha y muy eficaz colaboración a nuestro labor, mediante le presentación de nuestros delegados y la publicación de sus actividades³⁷.

Outro redator citado por Curt Lange, dessa vez, expoente da vertente crítica ao governo Vargas, foi Paulo Alfeu Junqueira Monteiro Duarte. Paulo Duarte foi procurado por Curt Lange, não apenas na tentativa de melhor divulgar os programas musicais que ele e Camargo Guarnieri haviam organizado, mas, também, no intuito de promoção conjunta de eventos representativos no cenário musical brasileiro: "Houve um momento no qual eu realmente pensei que um Congresso Internacional de Musicologia seria possível em São Paulo, durante o IV Centenário da Fundação da Cidade, segundo as ideias do Dr. Paulo Duarte, mas depois parece que acabou o dinheiro antes de ter-se feito entrega do mesmo, ou dado seguridades absolutas"³⁸.

³³ CAPELATO, Maria Helena R. Multidões em cena. *Propaganda política no varguismo e no peronismo*. São Paulo: Papyrus/FAPESP, 1998. p. 49.

³⁴ *A Gazeta*, São Paulo, 6 dez. 1941.

³⁵ Sobre o desenvolvimento da radiodifusão, ver Capítulo 4 deste livro.

³⁶ Carta de Camargo Guarnieri para Curt Lange, 20 de janeiro de 1944.

³⁷ Carta de Curt Lange para Nelson Líbero (irmão de Casper Líbero), 15 de novembro de 1943.

³⁸ Carta de Curt Lange para Camargo Guarnieri, 24 de agosto de 1953.

Paulistano, Paulo Duarte iniciou sua carreira, como revisor, em *O Estado de S. Paulo* e, ao mesmo tempo, filiou-se ao Partido Democrático e aderiu ao Movimento de 1930. Todavia, numa mudança de engajamento político, participou, ativamente, do processo que resultou na Revolução Constitucionalista de 1932. Com a derrota paulista, tentou fugir, mas foi preso em Santa Catarina, sendo, posteriormente, exilado em Portugal³⁹. Ao voltar ao Brasil, foi eleito deputado estadual em 1934 e participou da criação do Departamento de Cultura da capital paulista. Mas novo exílio abateu-se sobre ele, em 1937, quando se instalou o Estado Novo, dessa vez por nove anos, passados entre a França e os Estados Unidos. A amizade com a família Mesquita, proprietária de *O Estado de S. Paulo* permitiu-lhe responder pela seção de política nacional daquele periódico, a despeito das repressões de que se via alvo, tendo o jornalista conquistado o posto de editor-chefe no final dos anos 1940. Assim, de forma distinta de Casper Líbero, seu tom perante o governo varguista estava longe de ser conciliatório:

[...] [a imprensa] aderiu servilmente ao Estado Novo. Este tudo fez para prostituí-la. Fatigada da esbórnia fascista voltou ao seu engano, reergueu-se e pôs ao chão a ditadura. Hoje prossegue na reação mas seu aspecto exterior ainda é acafagestado, o jeito das decaídas, com fundo bom, vítima de certas circunstâncias, mas de pouca educação, necessita de direção, de um treino duro e prolongado e assistência para apresentar-se como uma verdadeira dama⁴⁰.

Ao lado de sua militância política e administrativa, Paulo Duarte foi professor, diretor de diversos jornais e revistas e membro da Sociedade Paulista de Escritores. Aliás, em mais de uma ocasião, Paulo Duarte cogitou abandonar o jornalismo político para dedicar-se à cultura, seu verdadeiro gosto, junto com a antropologia⁴¹. E foi justamente em função desse interesse que Paulo Duarte circulava pelo mundo da arte e da literatura, sustentando amizades com importantes figuras do circuito cultural brasileiro, como Mário de Andrade, Érico Veríssimo e Monteiro Lobato, vindo também a conhecer Curt Lange.

Além de atentar à imprensa nacional, Curt Lange e Camargo Guarnieri não descuravam dos periódicos estrangeiros especializados na produção musical. Nesse sentido, as reportagens e anúncios editados em jornais parisienses gozavam de grande destaque, face ao lugar emblemático conferido à França, diante da cultura ocidental. Dois desses periódicos, dedicados principalmente à música qualificada como "savante", mantinham

³⁹ Dois livros resultaram da ação repressiva sofrida por Paulo Duarte: "Palmares pelo avesso" e "Prisão, exílio, luta". MENDES, Erasmo Garcia. Paulo Duarte. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 8, n. 22, set.-dez. 1994. p. 189-193.

⁴⁰ CAPELATO, Maria Helena R. *Multidões em cena*. Op. cit. p. 30-31.

⁴¹ Algumas obras: "Sob as arcadas" (1927); "Agora nós" (1927); "Um conluio moral" (1934); "Prisão, exílio, luta" (1946); "Palmares pelo avesso" (1947); "O espírito das catedrais" (1958); "O resto não é silêncio..." (1965); "Memórias" (1974); "Memórias: vou-me embora pra Pasárgada" (1979). MENDES, Erasmo Garcia. Op. cit.

uma edição semanal. Um deles era o *Le Guide du Concert*, veiculado entre os anos de 1910 e 1966, "sous divers intitulés, sauf interruption partielle au cours des deux guerres"⁴², e que continha, como suplemento, o *Le Guide Musical* e *Le Guide de la Radio et de la Télévision*⁴³. Já o segundo era *Le Ménestrel*, fundado em 1833, cujo último volume saiu às ruas em 1940⁴⁴. Esse periódico, além de conter, a cada edição, um suplemento musical abrangendo edição de partituras diversas (na maioria de compositores franceses), também trazia artigos sobre os eventos musicais que aconteciam no Rio de Janeiro, os quais eram enviados pela correspondente brasileira, Amélia de Mesquita⁴⁵, que no campo musical também atuava como organista. Por sua vez, dentre os periódicos de circulação mensal, destacava-se *La Revue Musicale*:

[...] est loin d'être la seule qui soit digne d'intérêt au même moment, force est de reconnaître qu'elle bénéficie, encore aujourd'hui, d'une réputation exceptionnelle, et que son auréole, gagnée à force d'ouverture d'esprit, de courage esthétique et de sérieux professionnel, n'est nullement ternie. Sa place dans la vie musicale de ce temps est centrale, mais c'est aussi ce qui fait d'elle un objet complexe, difficile à isoler, et réclame peut-être une nouvelle approche⁴⁶.

Fundada em 1920, essa revista foi editada até 1988, com uma interrupção no período crítico do conflito armado na Europa (1940 a 1945). Ela continha artigos sobre compositores e críticas aos concertos recentemente realizados⁴⁷. Um dos maiores concorrentes de *La Revue Musicale*, por sua vez, era o periódico *Le Monde Musical*, fundado em 1884 e circulante mês a mês até 1940⁴⁸. Seu enfoque principal eram os comentários especializados dos grandes concertos, principalmente os das chamadas "séries", ou seja, a sequência de programas, cada uma das quais apresentada por orquestras específicas.

Voltado para grupos musicais mais específicos, havia o periódico *Bulletin du Conservatoire National de Musique et d'Art Dramatique de Paris*, circulante entre 1947 e 1967, com uma periodicidade mensal, mas irregular⁴⁹. Esse boletim possuía um correspondente brasileiro, J. Rio Branco: "Nous avons reçu un intéressant article de notre correspondant

⁴² SCHMITT, Hubert. La musique religieuse à Paris au cours des années trente. In: PISTONE, Daniele. (dir.) *Musique et musiciens à Paris dans les années 1930*. Paris: Honoré Champion, 2000. p. 181.

⁴³ Foram analisados 43 volumes do periódico *Le Guide Musical*, editados entre os anos de 1934 e 1939, e 20 volumes de *Le Guide de la radio et de la télévision*, editados entre os anos de 1953 e 1954.

⁴⁴ Foram pesquisados 282 volumes desse periódico, editados entre 1934 a 1940.

⁴⁵ Amélia de Mesquita (1866-1954), irmã do compositor Carlos de Mesquita, estudou em Paris com Antoine-François Marmotel (piano), Émile Durand (harmonia), Cesar Frank (órgão). No Rio de Janeiro, foi professora de órgão no Instituto Benjamin Constant e atuou como correspondente da Revista *Le Ménestrel* de Paris. *Enciclopédia da Música Brasileira: popular, erudita e folclórica*. 2. ed. São Paulo: Art Editora: Publifolha, 1998. p. 506.

⁴⁶ CORRE, Christian. Les années 30 de *La Revue Musicale*. In PISTONE, Daniele. (dir.) *Op. cit.* p. 421.

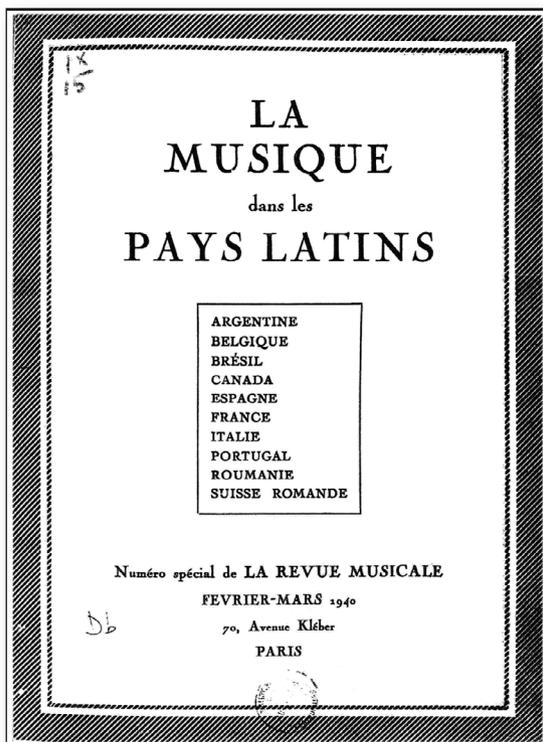
⁴⁷ Foram pesquisados 96 volumes desse periódico, editados entre 1934-1956.

⁴⁸ Foram pesquisados 84 volumes do *Le Monde Musical*, editados entre 1934-1940.

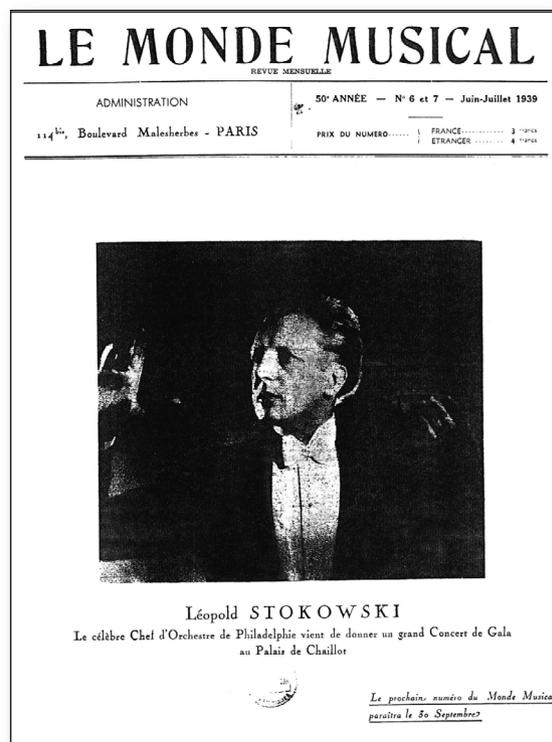
⁴⁹ Foram pesquisados 45 volumes do *Bulletin du Conservatoire*.

au Brésil; il nous met au fait de la situation musicale de la capitale et se propose, dans les prochains numéros, d'analyser les différentes tendances des compositeurs brésiliens"⁵⁰. Já o *Almanach de la Musique* teve uma circulação bem mais fragmentária, existindo apenas dois volumes na *Bibliothèque Nationale de France*, referentes aos anos de 1950 e 1951⁵¹.

230



CAPA DO NÚMERO ESPECIAL DE *LA REVUE MUSICALE*, PUBLICADA EM FEVEREIRO/MARÇO DE 1940.



CAPA DE *LE MONDE MUSICAL*, PUBLICADA EM JUNHO/JULHO DE 1939.

⁵⁰ *Bulletin du Conservatoire national de musique et d'art dramatique de Paris*, 7 de maio de 1949, p. 25.

⁵¹ Foram consultados os dois volumes supracitados.

O ESTADO BRASILEIRO

O mais poderoso de todos os agentes musicais citados no epistolário de Curt Lange e Camargo Guarnieri foi, certamente, o estado brasileiro, em suas várias instâncias e representações. A compreensão da atuação governamental, entre as décadas de 1930 e 1940, não pode desconsiderar o embate entre centralização e federalismo, tão presente na história política daquele período. As primeiras medidas, logo após a subida de Getúlio Vargas, em 1930, foram de cunho intervencionista, implementando-se, em resposta às reivindicações tenentistas, um sistema de interventorias. Com isso, ao invés de escolhido pelas elites políticas locais, o governante de cada estado era indicado (e, portanto, diretamente subordinado) pelo presidente da República. Todavia, os conflitos não tardaram a eclodir, pois vários dos primeiros interventores nomeados, geralmente ex-integrantes do tenentismo, mantinham posturas divergentes daquelas defendidas pelo governo, resultando como consequência (bastante previsível) a substituição do interventor. Ademais, tal troca poderia também decorrer de concessões feitas por Getúlio Vargas às forças políticas locais, como ocorrido em 1932, após o levante paulista⁵².

Com o estabelecimento do governo constitucional, em 1934, em paralelo aos movimentos integralista e comunista, a atuação do poder federal concentrou-se nos ministérios, para onde foram deslocados vários tenentes, anteriormente dispostos nos cargos estaduais. Assim, os governos estaduais, já bastante enfraquecidos, não foram mencionados, na correspondência de Curt Lange e Camargo Guarnieri, como os mais cogitados patrocinadores de seus projetos.

No âmbito municipal, as especificidades de cada administração mostravam-se bastante visíveis. Apenas os representantes do poder público de duas cidades foram citados na correspondência de Curt Lange e Camargo Guarnieri, de forma condizente com os recursos econômicos e a importância política por elas detidas: São Paulo e Rio de Janeiro. Dentre os paulistas, figurava, nas missivas, o nome da musicóloga e poetisa Oneyda Alvarenga (1911-1984)⁵³ que, entre 1935 a 1968, exerceu o cargo de chefe da Discoteca Pública da cidade de São Paulo. Oneyda havia estudado música no Conservatório Dramático Musical de São Paulo, sob a orientação de Mário de Andrade. Em seguida, ela tornou-se membro correspondente do *International Folk Music Council*, de Londres, e a partir de 1948, da *Association Internationale des Bibliothèques Musicales* de Paris, como representante da América Latina. Contando com o apoio de Curt Lange, publicou, no quarto volume do *Boletín* o artigo, "Pequena contribuição ao

⁵² Apesar da derrota militar na Revolução Constitucionalista de 1932, os paulistas tiveram ganhos políticos. Segundo Pandolfi, "além do compromisso do Governo Provisório em levar adiante o processo de reconstitucionalização do país, São Paulo, a partir de agosto de 1933, passou a ter um interventor paulista e civil [...]". PANDOLFI, Dulce. Os anos 1930: as incertezas do regime In: FERREIRA, Jorge e DELGADO, Lucília de Almeida Neves (org.). *O tempo do nacional-estadismo: do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2003. p. 26.

⁵³ Carta de Curt Lange para Camargo Guarnieri, 7 de maio de 1945.

estudo das questões de organização discotecária", e, no sexto volume desse mesmo periódico, o texto, "A influência negra na música brasileira", além de editar inúmeros artigos acerca da temática folclórica, em diversas revistas.

Em troca da projeção obtida no cenário latino-americano através dessas publicações, Oneyda buscava oferecer algum suporte a Curt Lange, por ocasião de suas estadas em São Paulo: "El Domingo próximo tomaré el tren para ir a São Paulo [...]. Voy a pedirle de paso que me consiga hotel, muy preferiblemente en el mismo centro de la ciudad, perto del Conservatório, del Correio, da Rua de S. Bento, etc. [...] En todo caso pida también auxílio de Oneyda Alvarenga. Ella sabe que voy y sólo falta hacerle telegrama"⁵⁴. Além disso, Oneyda, também, fornecia a Curt Lange o material de gravações que porventura fosse do interesse do musicólogo alemão:

Hágame el bien de telefonar a Oneyda Alvarenga, diciéndole que me mande com Ud. los discos grabados recientemente, y que también me remita, pero esto com urgencia, las partes del quinteto de Ginastera y del cuarteto de Ayala, que fueron tocados allí durante mi curso. Es en calidad de préstamo que solicito las cosas. Figuran en el segundo concierto⁵⁵.

E mesmo quando entraves burocráticos atrapalhavam a cessão de tais gravações, a relação mantida, entre ambos, geralmente assegurava um resultado favorável a Curt Lange, como apontado por Camargo Guarnieri: "Acabo de telefonar a Oneyda Alvarenga que me informou serem de propriedade da discoteca as partes que você pede, pois, foram, as mesmas, tiradas pelo copista do Departamento. Acho que você deveria, caso queira aquelas partes como empréstimo, escrever, diretamente, a Oneyda. Estou certo que ela poderá emprestar a você"⁵⁶. Camargo Guarnieri, aliás, compôs, em 1942, a obra "Dois Poemas" com texto de Oneyda Alvarenga, mas o relacionamento entre ambos passaria por uma "rusga", na ocasião em que Camargo Guarnieri viajou para Bahia em 1937, como representante do Departamento de Cultura de São Paulo no II Congresso Afro-Brasileiro. Tal estremecimento deveu-se a discordâncias em torno da publicação e harmonização de algumas das melodias recolhidas na pesquisa⁵⁷.

Ainda na esfera do Departamento de Cultura da cidade de São Paulo, a figura mais mencionada na correspondência foi Francisco Pati⁵⁸. Poeta,

⁵⁴ Carta de Curt Lange para Camargo Guarnieri, 3 de outubro de 1944.

⁵⁵ Carta de Curt Lange para Camargo Guarnieri, 27 de abril de 1945.

⁵⁶ Carta de Camargo Guarnieri para Curt Lange, 3 de maio de 1945. O assunto foi retomado na carta de Curt Lange para Camargo Guarnieri de 7 de maio de 1945: "He escrito a Oneyda dos cartas, pidiendo las partes. Naturalmente, ella precisa un comprobante y así procedí. Le remetí esas cartas el 12 y el 27 de Abril, la Segunda por falta de noticias. Espero el Cuarteto. Es posible que la fecha del 2º concierto se adelante del 11 al 18 de junio. He escrito a Oneyda una tercera carta. Si no llegará, sería el colmo! Por las dudas hábele a ella por telefono".

⁵⁷ SILVA, Flávio (org.). *Camargo Guarnieri: o tempo e a música*. Rio de Janeiro/São Paulo: Funart/Imprensa Oficial, 2001. p. 272.

⁵⁸ Cf. cartas enviadas por Curt Lange para o Dr. Pati, a exemplo das missivas datadas de 27 set. 1941, 22 jun. 1942 ou, ainda, 3 de janeiro de 1943, na qual o musicólogo agradecia o envio dos tomos XXVI e XXVII da coleção do Departamento de Cultura e afirma aguardar resposta as iniciativas por ele propostas, dentre as quais a publicação de seis músicas contemporâneas, compostas pelos compositores paulistas Souza Lima, Artur Pereira, Camargo Guarnieri e outros.

romancista e jornalista, Francisco Pati fundou, ao lado de Cassiano Ricardo, a revista *Novíssima*, sendo também eleito membro da Academia Paulista de Letras. Além disso, tornou-se o sucessor de Mário de Andrade, na direção do Departamento de Cultura. Por diversas vezes, Curt Lange e Camargo Guarnieri recorreram ao Dr. Pati, com o objetivo de conseguir patrocínios para eventos musicais⁵⁹, destacadamente para concertos: "Fiquei contente por saber que dentro em pouco, teremos o querido Balzo, entre nós. Vou falar com o diretor do Departamento de Cultura, para ver se consigo arranjar o concerto sinfônico, no qual o nosso grande pianista, tocará o Concerto para mão esquerda de Ravel"⁶⁰. Curt Lange também solicitava ajuda ao Dr. Pati, seja para promoção de conferências ou em prol da realização de concertos e recitais dos músicos afinados com o projeto do americanismo musical⁶¹:

Quanto ao Schenone vou falar hoje com o Dr. Pati. Vamos ver se consigo trazê-lo para tocar comigo. O Baldi está em negociação com a Prefeitura para uma nova série de concertos. Mesmo assim, vou tentar⁶².

Na carta posterior, de Camargo Guarnieri para Curt Lange, datada de 30 de março de 1945, o compositor comunicava ao amigo o desfecho das negociações com o Dr. Pati:

Infelizmente, não posso, desta vez, dar boas notícias. Falei com o Dr. Pati sobre sua vinda, mas, não consegui a mesma resposta da outra vez. Como você deve se lembrar, há tempos falei com ele, sobre as suas conferências, sobre música brasileira ou latino-americana e, nessa ocasião, concordou comigo. Agora, entretanto, acho difícil porque outros artistas já foram contratados e a verba (a eterna verba!) não dá. Em todo o caso espero ainda a última palavra do Dr. Maia. Estarei com ele nestes dias e tratarei do seu caso. Também escrevi para Piracicaba e soube que o momento não é oportuno. Enfim, os nossos projetos devem ser retardados.

As solicitações de Curt Lange não paravam por aí. Ele escrevia ao Dr. Pati, pedindo ajuda financeira para publicação de partituras, inclusive de composições de Camargo Guarnieri⁶³. Todavia, nem sempre o diretor do Departamento de Cultura conseguia atender a seus amigos: "Quanto à gravação das minhas '13 Canções de amor', infelizmente, até este momento, nada se resolveu. A princípio, o Dr. Pati deu muitas esperanças,

⁵⁹ Em carta de 21 de fevereiro de 1945 a Camargo Guarnieri, Curt Lange escreveu: "Vea si puede arrancar cualquier compromiso de Patti antes que sea tarde. Sin dinero es imposible ir a São Paulo".

⁶⁰ Carta de Camargo Guarnieri para Curt Lange, 6 de maio de 1941.

⁶¹ Curt Lange, em carta de 31 de outubro de 1943, escreveu para Camargo Guarnieri: "El sr. Kühn Talay trata de conseguir por todos los medios posibles que el Dr. Pati me reserve esos 6 contos fijados como cachet para mi actuación, pues es el único medio de financiar un viaje mío al Brasil".

⁶² Carta de Camargo Guarnieri para Curt Lange, 3 de março de 1945.

⁶³ Carta de Curt Lange para Camargo Guarnieri, 15 de junho de 1943.

a tal ponto, que a Cristina Maristany chegou a estudar todas as canções; agora já começaram a aparecer os obstáculos. É sempre assim! Os artistas são as eternas vítimas..."⁶⁴. Camargo Guarnieri, por sua vez, musicou duas obras escritas por esse literato: "A Culpa de Perder teu Afeto", em 1941, e "Declaração", em 1946.

O cargo de diretor do Departamento de Cultura de São Paulo chegou, inclusive, a ter seu preenchimento associado ao nome de Camargo Guarnieri, o que foi enfaticamente desmentido pelo compositor paulista: "Quanto a minha nomeação, como diretor do Departamento de Cultura, é pura invencionice. Não é verdade! Sou hoje diretor, ou melhor, regente efetivo e supervisor artístico do Departamento. O Dr. Pati ainda é o diretor"⁶⁵. Entretanto, se não chegou a assumir a chefia daquele Departamento, Camargo Guarnieri foi nomeado como regente da Orquestra, vinculada à prefeitura de São Paulo, o que motivou Curt Lange a escrever ao prefeito da cidade de São Paulo Prestes Maia, felicitando-o pela escolha:

Escribí al Prefecto Dr. Prestes Maia una conceptuosa carta aérea, registrada, a la mañana [ilegível] de haberse ido Ud. de regreso, felicitándole por la única [ilegível] que merecía la vida musical de São Paulo, es decir, colocando a Ud, a frente de la orquesta. No hice esto por interés, porque estoy lejos de eso, mas porque le prometí espontáneamente esta carta y tengo por esse Prefecto mucha simpatía. El me atendió muy bien y habló conmigo en su despacho una larga hora, especialmente sobre problemas de ingeniería, arquitectura, urbanismo y asuntos sociológicos, que son mis debilidades. Por consiguiente, existiendo un respecto o una simpatía mutua, talvez consiga algo por esse lado⁶⁶.

Todavia, apesar do apoio de determinadas atuações pela Prefeitura paulistana, as demandas, por parte de Curt Lange e Camargo Guarnieri, muitas vezes não eram atendidas. Assim, por exemplo, na opinião dos dois músicos, a municipalidade não conseguia prover, de forma satisfatória, a manutenção dos grupos orquestrais:

Você me pergunta se as orquestras daqui são boas. São as mesmas dos tempos passados... em quanto os músicos competentes existirem! Não acredito em concerto, nesse organismo que nasceu errado. O mais curioso é que São Paulo possui elementos para organizar uma ótima orquestra, mas o sindicato dos músicos tem um grupo certo. Somente o Governo poderia realizar esse milagre, criando uma orquestra oficial por meio de concurso e bom ordenado⁶⁷.

⁶⁴ Carta de Camargo Guarnieri para Curt Lange, 10 de maio de 1942.

⁶⁵ Carta de Camargo Guarnieri para Curt Lange, 10 de setembro de 1945.

⁶⁶ Carta de Curt Lange para Camargo Guarnieri, 28 de janeiro de 1945.

⁶⁷ Carta de Camargo Guarnieri para Curt Lange, 24 de junho de 1940.

Já no Rio de Janeiro, o representante do poder municipal, com o qual Curt Lange mantinha intenso diálogo epistolar, era Maciel Pinheiro, lotado no Departamento de Difusão da prefeitura carioca. Curt Lange travou contato com Pinheiro, com o intuito de promover a gravação de algumas peças musicais, a serem apresentadas no Teatro Municipal, tendo recebido uma aprovação preliminar a seu projeto: "Maciel Pinheiro me dijo que estaba dispuesto a grabar, en aparatos modernos, obras de autores brasileiros modernos. Tiene equipo excelentes y Ud. podría grabar allí com la señora Maristany, y com otros elementos, así como Ud. solo al piano, muchas obras"⁶⁸.

Camargo Guarnieri mostrou-se altamente interessado na oferta de Maciel Pinheiro, dispondo-se a ir ao Rio de Janeiro, para concretizar a proposta: "No próximo mês, irei ao Rio e nessa ocasião, procurarei o Dr. Maciel Pinheiro. Quem sabe poderei gravar algum trabalho meu"⁶⁹. Nesse sentido, o compositor pediu ajuda a Curt Lange, solicitando que seu amigo musicólogo também entrasse em contato com o representante da Prefeitura: "Muito obrigado pelas informações acerca do Dr. Maciel Pinheiro. Provavelmente, nestes dias, irei ao Rio e procurá-lo-ei para ver se consigo gravar alguma peça minha. Se você, daí, pudesse mandar-lhe algumas palavras a meu respeito, ficaria gratíssimo. Você bem sabe: santo de casa não faz milagres! Uma palavra sua talvez facilitaria a coisa"⁷⁰. Curt Lange, atendendo ao pedido de Camargo Guarnieri, escreveu a Maciel Pinheiro, endossando amplamente o projeto que ambos acalentavam. Maciel Pinheiro mostrou-se disposto a gravar, através do Departamento de Cultura, alguma obra composta por Camargo Guarnieri:

A Maciel Pinheiro le he escribo ampliamente y sé que él está muy bien dispuesto a hacer cualquier cosa por Ud; más, le estará hasta agradecido... Me alegra muchísimo que el Departamento va a grabar sus '13 Canciones de Amor'. Su edición se hará entonces más que nunca necesaria⁷¹.

Quanto ao poder público federal, a política cultural do varguismo foi coerente com a concepção de Estado, delineada por esse regime, tanto em seu período constitucional como, sobretudo, no estadonovismo. Assim, um modelo, ainda mais centralizador, foi instaurado a partir de 1937, quando configurou-se o projeto golpista do Estado Novo, abarcando não apenas o campo político, mas também o cultural. Frente às pressões federais, a maioria dos governadores não esboçou oposição. Mesmo em São Paulo, o Executivo acabou cedendo e, desde então, os ministérios torna-

⁶⁸ Carta de Curt Lange para Camargo Guarnieri, 10 de fevereiro de 1942.

⁶⁹ Carta de Camargo Guarnieri para Curt Lange, 10 de maio de 1942.

⁷⁰ Carta de Camargo Guarnieri para Curt Lange, 15 de maio de 1942.

⁷¹ Carta de Curt Lange para Camargo Guarnieri, 24 de março de 1942. A peça "Treze canções de amor" acabou tendo sua primeira gravação efetivada através da Discoteca Oneyda Alvarenga, tendo o compositor ao piano acompanhando a cantora Cristina Maristany, cf. SILVA, Flávio (org.). *Op. cit.* p. 517.

ram-se, de forma ainda mais efetiva, o foro privilegiado para construção de uma política cultural nacional⁷².

No Ministério da Educação e Saúde, a defesa da intervenção estatal, no âmbito da cultura, entendida como fator de unidade nacional e harmonia social, somou-se à mescla promovida entre cultura, política e propaganda, através da atuação do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP). Dessa forma, a função do artista, sobretudo durante o Estado Novo, foi definida como socializadora, isto é, construtora do "nacional", para traduzir, na especificidade de sua arte, a realidade brasileira. O músico, o pintor, o literato deveriam inspirar-se e retratar os chamados motivos "típicos", terminologia que conjugava as diferenças locais a uma construção identitária unívoca e, ao mesmo tempo, encobridora dos muitos conflitos políticos e sociais latentes sob esse suposto amálgama cultural.

Assim, os ideólogos nacionalistas da era Vargas não deixaram de atentar à produção musical, desenvolvida durante essa época. Era concedido incentivo federal (ou seja, patrocínio financeiro) àquelas letras que apregoassem os valores insuflados pelo regime, tais como a valorização do trabalho (em oposição à malandragem)⁷³ e a apologia da nacionalidade⁷⁴, paralelamente à atuação repressora da censura. No âmbito da música erudita brasileira, Villa-Lobos conseguiu alçar-se à posição de músico oficial do regime varguista. Sua adesão imediata ao governo provisório, vitorioso em 1930, bem como seu sucesso como compositor de estética nacionalista⁷⁵, favoreceram bastante o estabelecimento de laços com o Estado, mas o fator decisivo nessa aproximação foi seu projeto de canto orfeônico, o qual, segundo ele, reverteria a falta de unidade de ação dos brasileiros, necessária à formação de uma grande nacionalidade: "[...] o canto orfeônico, praticado pelas crianças e por elas propagado até os lares, nos dará gerações renovadas por uma bela disciplina da vida social, em benefício do país, cantando e trabalhando e, ao cantar, devotando-o à pátria"⁷⁶. Assim, ao longo de sua carreira, Villa-Lobos promoveu espetáculos grandiosos com o apoio oficial, reunindo, por exemplo, milhares de vozes em celebrações cívicas, que algumas vezes contaram, inclusive, com a presença do próprio Getúlio Vargas.

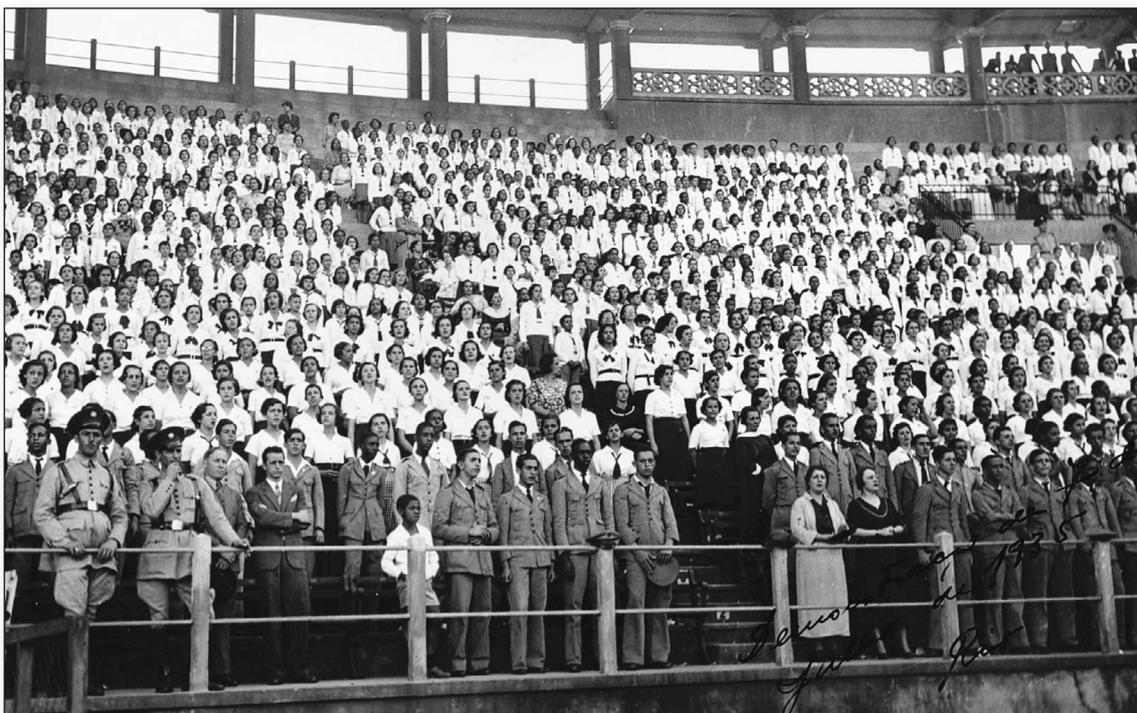
⁷² Em São Paulo, o governador em exercício, Cardoso de Melo Neto, já vinha adotando uma política de gradativo alinhamento com o governo federal, o que favoreceu a concordância com o estabelecimento do Estado Novo. FERREIRA, Jorge e DELGADO, Lucília de Almeida Neves (orgs.). *Op. cit.* p. 35

⁷³ Pode-se citar como um dos resultados dessa censura, a mudança da letra do samba inicialmente composto por Wilson Batista, que tendo de recorrer à parceria com Ataulfo Alves, trouxe a público, em 1941, a famosa composição "O Bonde de São Januário", elogio explícito à prática operária. *Ibid.* p. 128-129.

⁷⁴ Pode-se citar a obra "Aquarela do Brasil", de Ary Barroso. *Ibid.*

⁷⁵ PAOLIELLO, Guilherme. Villa-Lobos e o canto coletivo na Era Vargas (1930-1945). *Revista Artefilosofia*. Universidade Federal de Ouro Preto. Ouro Preto: Tessitura Editora. 2006.

⁷⁶ Apud: FERREIRA, Jorge e DELGADO, Lucília de Almeida Neves (orgs.). *Op. cit.* p. 128-129.



CORAL ORFEÔNICO ORGANIZADO POR VILLA-LOBOS.

Em anexo a fotografia acima encontra-se a seguinte referência: "Manifestação de coral organizado por Villa-Lobos em 1935."
Pasta 8.1.29.26. Acervo Curt Lange.

Deve-se considerar, todavia, que um dos pontos de suporte do governo Vargas foi justamente sua capacidade conciliatória, perante diferentes tendências políticas e culturais, vindo a incorporar, dentro do próprio regime, sujeitos e instituições que, de outra forma, poderiam articular-se junto à oposição. Assim, longe de favorecer apenas um grupo em cada campo cultural, os ministérios varguistas compunham uma complexa teia de apoios, se não de todo contraditórios, ao menos bastante ambíguos: da Igreja Católica à Escola Nova, de Cassiano Ricardo (diretor do jornal *A Manhã*, explicitamente pró-Vargas) a Carlos Drummond de Andrade (chefe de gabinete do Ministério da Educação, que declarou-se em 1945 a favor do comunismo). Posições ideológicas e estéticas diferentes conviviam de forma concorrencial. As tensões internas a todas essas vertentes tornavam o Ministério da Educação um cenário político de primeira grandeza – afinal, se havia um ponto em comum entre todos esses projetos, era a importância do papel atribuído ao Estado, em favor do estímulo e do controle da educação nacional.

Não foi diferente com os projetos de americanismo e nacionalismo musicais, defendidos por Curt Lange e Camargo Guarnieri, que não deixaram de contactar Gustavo Capanema, ministro da Educação, entre os anos de 1937 a 1945, na tentativa de obtenção de apoio político e patrocínio financeiro:

Había pensado ir a esta altura del año a São Paulo y concretar de una vez la publicación del tomo VI del Boletín, dedicado al Brasil, pero desgraciadamente, se me atravesó la falta de entrega de publicaciones por Cenni, que tienen que ser enviadas a la mayor brevedad a Venezuela, y por outro lado, el silencio de Capanema, Luiz Heitor, Villa-Lobos y otros⁷⁷.

A despeito do lamento de Curt Lange, expresso nessa carta, face ao silêncio mantido por Capanema, esse ministro buscava conferir suporte a grupos intelectuais e, também, a arquitetos, artistas plásticos e músicos, ligados a uma estética modernista (caso, portanto, dos dois missivistas).

Assim, em sua gestão, esse ministro dedicou-se à criação de um sistema educacional forte, que não permitia a organização de instituições educacionais e culturais que gozassem de autonomia perante o Ministério. Em paralelo, houve uma preocupação constante, com a atividade cultural e artística. Nesse sentido, o patrimônio cultural do país era estimulado, sob um enfoque ornamental, capaz de mobilizar os grandes sentimentos cívicos. Foi esse monumentalismo que se fez presente nos grandes projetos arquitetônicos dos anos 1930-1940, no muralismo de Portinari, assim como nos grandes corais cívicos de Villa-Lobos. Em paralelo, "pecadilhos ideológicos" eram permitidos e tolerados entre poetas e artistas plásticos, desde que esses não se manifestassem com muita intensidade em suas obras.

Embora Curt Lange promovesse uma leitura distinta, acerca da atividade artístico-musical, pois considerava-a como eminentemente formadora do humano e do social (e, portanto, do político), foi suficientemente ardiloso para não deixar de entrar em contato com Capanema, no intuito de conseguir espaço para publicar o sexto volume do *Boletín Latino-Americano de Música*, cuja temática era dedicada à música e à cultura brasileiras: "El asunto del Boletín tomo VI dedicado al Brasil há quedado a la vez sin resolución, de manera que es realmente lamentable que se pierda una oportunidad única en la que podía haber puesto mi experiencia al servicio del Brasil. El asunto depende únicamente del Dr. Capanema"⁷⁸. Finalmente, para satisfação de Curt Lange, em 23 de novembro de 1943, ele comunica a Camargo Guarnieri a autorização da edição do sexto volume do *Boletín*.

A maior de todas as autoridades políticas citadas pelo epistolário de Curt Lange e Camargo Guarnieri, foi o próprio presidente Getúlio Vargas, que, junto com Capanema, autorizou o financiamento da edição do sexto volume do *Boletín*. Com o fim do Estado Novo, o lado modernista e "culto" da atuação de Capanema vai se tornando cada vez mais destacado para os observadores, enquanto o lado conservador paulatinamente se dilui.

⁷⁷ Carta de Curt Lange para Camargo Guarnieri, 12 de outubro de 1943.

⁷⁸ Carta de Curt Lange para Camargo Guarnieri, 31 de outubro de 1943.

Com o fim do governo Vargas, Curt Lange e Camargo Guarnieri entabularam novos contatos com o governo federal, obtendo respostas mais favoráveis, durante a gestão de Clóvis Salgado, que ocupou o cargo de ministro da Educação, na segunda metade da década de 1950: "Meu caro Camargo, não sei se você teve oportunidade de falar com o Dr. Clóvis sobre o meu projeto"⁷⁹. Médico e político atuante em Minas Gerais, desde o início dos anos 1930, Clóvis Salgado assumiu o governo do estado em 1955, pois Juscelino Kubitschek teve que desincompatibilizar-se do cargo, para concorrer à presidência da República. Durante seus dez meses de governo, atuou no campo artístico, através da fundação da Universidade Mineira de Arte, além de ter assumido a presidência da Sociedade de Cultura Artística de Minas⁸⁰. Em 1956, quando Juscelino Kubitschek assumiu a presidência do país, Clóvis Salgado tomou posse no Ministério da Educação e Cultura e, em sua nova função, concedeu incentivos à Campanha Nacional de Teatro, à construção da Casa do Estudante do Brasil em Paris e ao projeto de um estabelecimento idêntico em Madri.

Assim, um dos temas mais recorrentes na correspondência trocada por Curt Lange e Camargo Guarnieri, envolvendo o nome Clóvis Salgado, foi o desejo acalentado por Curt Lange de organizar o Instituto de Musicologia no Brasil, para o qual necessitava de patrocínio federal: "Pensei também de me radicar no Brasil, para iniciar lá a organização do Instituto de Musicologia, mas vejo também que não há possibilidades ou que o interesse perdeu-se momentaneamente. Sei que o Dr. Clóvis tem as suas dificuldades, mas reclamo uma ajuda porque trabalhei e trabalho muito pela cultura do Brasil"⁸¹. Curt Lange, portanto, cogitava instalar-se definitivamente no Brasil, carecendo, para tanto, do apoio financeiro de Clóvis Salgado, uma vez que só a biblioteca, possuída pelo musicólogo alemão, comportava cerca de quarenta mil volumes, os quais necessitariam ser transportados com segurança⁸².

Muitos contatos entre Curt Lange e Clóvis Salgado foram intermediados por Camargo Guarnieri, por solicitação do próprio Curt Lange, o que não se mostrava tarefa difícil para o compositor paulista, face à admiração do ministro por Curt Lange:

Outro dia, já há algumas semanas, conversei longamente com o ministro, o Dr. Clóvis Salgado, sobre você. Dessa conversa resultou uma carta que você deve ter recebido. Estou aqui sempre pensando como poderia ajudar você resolver os seus problemas. Tenho esperanças de logo lhe dar uma boa notícia, pois sei o quanto o Dr. Clóvis admira você, portanto, as portas estão abertas⁸³.

⁷⁹ Carta de Curt Lange para Camargo Guarnieri, 10 de fevereiro de 1956.

⁸⁰ Cf. o verbete SALGADO, Clóvis. <<http://www.cpdoc.fgv.br/biografias>>. Acesso em 24 dez. 2008.

⁸¹ Carta de Curt Lange para Camargo Guarnieri, 15 de junho de 1956.

⁸² Ver página 226 do capítulo 5 deste livro.

⁸³ Carta de Camargo Guarnieri para Curt Lange, 26 de setembro de 1956.

Assim, Clóvis Salgado auxiliou Curt Lange, de forma efetiva, em vários de seus projetos, inclusive nas pesquisas musicológicas desenvolvidas em Minas Gerais. Aliás, quando o assunto tratado passou a versar sobre as partituras setecentistas encontradas por Curt Lange nas cidades mineiras, os contatos diretos entre ele e o ministro tornaram-se mais amiúdes, sendo propósito do musicólogo editar uma obra sobre os compositores barrocos mineiros:

Acho muito boa a ideia sobre as gravações dos compositores mineiros. Você pode contar comigo para o que quiser. Quanto a maneira de se gravar, penso como você. É melhor seguirmos o original. Somente em forma coral, não representaria a intenção dos compositores. Na próxima semana, irei ao Rio. Nessa ocasião falarei com o Dr. Clóvis, sobre o assunto, mostrando-lhe a importância da coisa. Gostaria de saber quais coros que você escolheu⁸⁴.

Mobilizando-se a favor de seus projetos, Curt Lange também entrou em contato com o Chefe de Gabinete do Ministério da Educação, Celso Teixeira Brant, que também respondeu interinamente pelo Ministério entre abril e maio de 1956⁸⁵. Todavia, a despeito de seus esforços, Curt Lange não chegou a receber qualquer resposta, por parte do Ministério, referente à quantia pleiteada na carta, como relata em outro trecho da mesma missiva⁸⁶.

240

Camargo Guarnieri, por sua vez, chegou a gozar de oportunidades, no período em que fez parte do quadro de assessores do governo federal – embora tal posição tivesse sido conquistada de forma bastante tardia, pois sua nomeação por Clóvis Salgado, para o cargo de Assessor Musical data apenas de 1956⁸⁷. Nesse posto, Camargo Guarnieri teve maiores oportunidades de defender os projetos em favor do americanismo e do nacionalismo musicais, junto às altas esferas do Estado brasileiro⁸⁸.

Além das distintas representações do poder executivo, o Estado brasileiro também atuava no campo musical, através de suas delegações diplomáticas, conforme indicava a correspondência mantida por Curt Lange e Camargo Guarnieri com Vasco Mariz⁸⁹. Musicólogo e também eminente cantor, Mariz estudou com Lorenzo Fernandez no Conservatório Brasileiro de Música, mas deu uma guinada em sua carreira, graduando-se em diplomacia, pelo Instituto Rio Branco, em 1945. Dois anos depois, já atuava na

⁸⁴ Carta de Camargo Guarnieri para Curt Lange, 19 de fevereiro de 1956.

⁸⁵ Carta de Curt Lange para Camargo Guarnieri, 15 de junho de 1956.

⁸⁶ Em carta de 15 de junho de 1956, Curt Lange escreveu: "Não tenho recebido a menor notícia de lá [Ministério da Educação] y fiquei, naturalmente, muito triste a causa do silencio, tanto mais ainda porque já organizei para este ano três festivais em três lugares diferentes da Argentina, onde vae ser estreada a música de Minas Gerais e onde vou ditar conferências sobre a música brasileira".

⁸⁷ No período de atuação como assessor de Clóvis Salgado, Camargo Guarnieri tinha como um de seus principais objetivos: "[...] atender à formação do estudante em sentido mais amplo. Este, ao fazer seu curso de música, deveria receber também conhecimentos gerais dentro do conservatório, aí permanecendo das sete da manhã às seis da tarde, como ocorre em alguns países dos Estados Unidos e da Europa". Apud: SILVA, Flávio (org.). *Op. cit.* p. 47.

⁸⁸ Carta de Curt Lange para Camargo Guarnieri, 10 de fevereiro de 1956.

⁸⁹ *Enciclopédia da Música Brasileira. Op. cit.* p. 483.

Divisão de Cultura do Itamaraty, organizando a primeira coleção de discos de música brasileira, para distribuição no exterior. Em 1952, foi enviado, no cargo de cônsul, para Rosário, Argentina, onde atuou decisivamente em prol da divulgação da música brasileira:

Meu caro amigo Curt Lange,
Tenho o prazer de acusar o recebimento de sua carta de 19 de maio último e devo dizer-lhe que achei magnífico o seu projeto sobre a realização da estréia, que terá contorno mundial, das três partituras de Música Religiosa de Minas Gerais, em sessão solene a realizar-se na Faculdade de Direito de Buenos Aires⁹⁰.

Em 1954, Vasco Mariz foi eleito membro correspondente do Instituto Inter-Americano de Musicologia de Montevidéu, o que o conduziu a estreitar seus vínculos com Curt Lange. Vasco Mariz, inclusive, chegou a desempenhar, algumas vezes, o papel de intermediador entre o musicólogo alemão e outros músicos, inclusive com o próprio Camargo Guarnieri⁹¹.

Vasco Mariz regressou ao Brasil em 1955, mesmo ano em que organizou o I Festival de Música e Artes de Ouro Preto, evento de repercussão internacional. Neste Festival, o trabalho de Curt Lange, como musicólogo, (sobretudo seu esforço no tocante à recuperação de partituras mineiras setecentistas), tornou-se positivamente divulgado, numa inversão da posição amargada pelo musicólogo, até então:

Caríssimo Lange,
O Festival de Ouro Preto foi um autêntico sucesso e você foi pessoa muito lembrada por todos. A sua posição sofreu completa reviravolta depois da tal declaração do Levindo Lambert: para nossa surpresa, na cerimônia da fundação do novo conservatório de Ouro Preto, o Celso Brant, penitenciou-se espontaneamente do mal que falou de você e fez-lhe caloroso elogio. Ademais, de acordo com o programa anexo, cantou-se a Novena que você descobriu. O programa geral também fez referência a você e lhe mando via marítima, pois é muito pesado.
[...] tivemos gente boa lá: Camargo Guarnieri, Eleazar de Carvalho, Cecília Meireles, Menotti del Picchia, Octávio Bevilacqua, Silvio Salema, [...] etc⁹².

Os elogios de Vasco Mariz a Camargo Guarnieri, registrados na missiva acima transcrita, também resultaram em boas relações socioprofissionais. Esse compositor dedicou-lhe duas de suas obras: "Duas Canções", produzida entre 1955-1956, e "Migalhas", de 1976. Já Vasco Mariz estreou

⁹⁰ Carta de Vasco Mariz para Curt Lange, 13 de junho de 1952.

⁹¹ Em carta para Camargo Guarnieri de 24 de agosto de 1953, Curt Lange escreveu: "Meu caro Camargo, foi com verdadeira alegria que recebi a sua carta. Já o ano passado eu disse ao Vasco Mariz de perguntar a você que houve por lá entre nós dois, se não há motivo nenhum de estarem tão distanciados quando só existe entre os dois uma velha e imaculada amizade".

⁹² Carta de Vasco Mariz para Curt Lange, 24 abril de 1955.

várias peças de Camargo Guarnieri: "Rondó do Eco e do Descorajado", de 1949; "Te Dei um Vidro de Cheiro", de 1943; "Já Hoje Que Aqui me Vis-tes", de 1942, além de gravar, tendo o compositor paulista ao piano, "Quatro poemas de Macunaíma", ainda em 1931. Em prática concomitante, Vasco Mariz publicou, no decorrer de seu percurso profissional, diversos artigos e livros sobre a música brasileira.

FÓRUNS INTERNACIONAIS

O suporte à divulgação da atividade de artistas e músicos, em países estrangeiros, não era prerrogativa do governo brasileiro, estendendo-se, também, às demais nações do continente americano, através da atuação de suas embaixadas e consulados. Assim, Curt Lange revelou, em suas missivas, ser o Consulado do Uruguai o derradeiro porto seguro, quando seus projetos culturais encontravam-se em risco: "El motivo principal de la imposibilidad de verlo y de recibir a su señora, fué el de haber quedado sin dinero en São Paulo. Estaba yendo de un Banco a outro a ver si Villa-Lobos me había hecho el giro, pero éste había quedado en Porto Alegre, sin ser transferido a esa ciudad. Al fin, tuve que pedir dinero a nuestro Cônsul"⁹³. O Consulado uruguaio também atuava na promoção de eventos, como concertos e conferências, destacando-se, nesse sentido, o empenho do Cônsul Ernesto Kuhn Talay:

Mi viaje a São Paulo se há visto dificultado por la demora en las entregas de ediciones por parte de la Impresora Moderna. [...] Con ello, he perdido la oportunidad de dar un ciclo de conferencias que me consiguió el Cônsul nuestro, Don Ernesto Kühn Talay, en el Departamento de Cultura. El fué un gran defensor de los intereses del Instituto y es una pena que sea trasladado ahora al Canadá⁹⁴.

O Consulado norte-americano também mostrou-se bastante ativo na promoção de artistas latinos. Note-se um duplo intento do governo dos Estados Unidos ao assim proceder: desde o final do século XIX, esse país desenvolveu uma política externa de cunho internacionalista e mesmo imperialista, incorporando parcelas territoriais consideráveis, através de disputas armadas com o México e países do Caribe. Ao mesmo tempo, ele obtinha, mediante estratégias diplomáticas e pressões financeiras e comerciais, o alinhamento das demais nações do continente a favor de sua política externa. Vigorava, então, a Doutrina Monroe, que, formulada em 1823, postulava a autodeterminação das antigas colônias americanas,

⁹³ Carta de Curt Lange para Camargo Guarnieri, 17 de março de 1944.

⁹⁴ Carta de Curt Lange para Camargo Guarnieri, 31 de outubro de 1943.

frente a suas ex-metrópoles europeias. Essa doutrina, por sua vez, foi reafirmada a partir da Primeira Conferência Internacional dos Estados Americanos, ocorrida em Washington entre 1889-1890, sendo também transposta para o lema "A América para os americanos".

Todavia, a repercussão do primeiro pan-americanismo no cenário latino-americano não se fez sem resistências: enquanto a Argentina contrapunha-se a ela com o ideário "A América para a Humanidade", tropas norte-americanas invadiam a Venezuela, Cuba e Nicarágua, numa política elucidativamente denominada "big stick" ou "grande porrete". Nesse mesmo sentido, após a Primeira Guerra Mundial, toda a América Central e o Caribe foram considerados "área de segurança" norte-americana, o que conduziu a uma subsequente reação dos países latinos do continente, que, reunidos na VI Conferência Pan-Americana, opuseram-se à intervenção militar dos Estados Unidos, no continente⁹⁵.

Uma nova mudança na diplomacia norte-americana, traçada a partir das pressões do contexto internacional, (a Grande Depressão de 1929 e suas decorrentes consequências socioeconômicas, a ascensão de Hitler, a iminência de uma outra grande guerra), levou ao ressurgimento do pan-americanismo. As Conferências Pan-Americanas realizadas a partir de 1933 (destacadamente aquela realizada em Buenos Aires, em 1936), passaram a privilegiar a temática da colaboração, ao invés da intervenção armada, entre países do continente, sob os auspícios de uma política então conhecida sob o título de "good neighbor" ou "boa vizinhança". A alteração nos métodos - e propósitos - da diplomacia norte-americana atendeu a uma exigência conjuntural, conforme explicitado na Conferência dos Chanceleres, ocorrida em 1942: face à eclosão da Segunda Guerra, coube aos Estados Unidos um envolvimento direto e em grande escala no conflito armado, enquanto a América Latina deveria assegurar o fornecimento de matéria-prima e, em paralelo, a adequação de seu padrão de consumo ao perfil das indústrias norte-americanas. Mas, para que a política de boa vizinhança fosse efetivamente operacionalizada, mostrava-se necessário não somente executar acordos políticos e econômicos, era preciso atentar para a questão cultural, que reforçaria, ideologicamente e comercialmente, a produção norte-americana, dos filmes de Hollywood aos produtos da "american way life"⁹⁶.

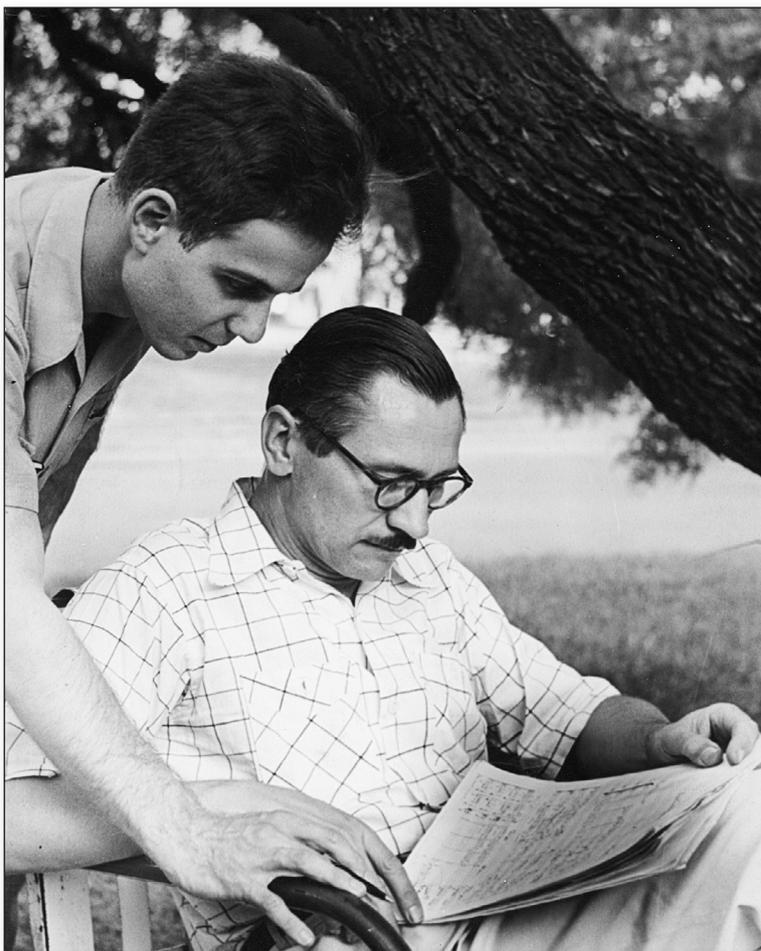
Nesse sentido, o nome de Seeger foi várias vezes mencionado por Curt Lange, seja no tocante ao apoio financeiro concedido a jovens músicos, como Cláudio Santoro⁹⁷, seja na promoção de eventos musicais, como, por exemplo, o Concerto da Pan American Union, ocorrido no ano de 1947, quando Camargo Guarnieri esteve nos Estados Unidos: "Soube do concerto

⁹⁵ BERABA, Ana Luiza Segala Pauletto. *Teias culturais interamericanas nos anos 40*. Um estudo de caso: Pensamento e América. Monografia (Graduação em História Social), Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2005.

⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁷ Em carta para Camargo Guarnieri de 12 de janeiro de 1945, Curt Lange escreveu: "P.D. Necesito una carta de Ud. apoyando un viaje de estudios de Cláudio Santoro. He iniciado oficialmente la gestión. Escribame separadamente, para poder ser entregada en la Embajada de los Estados Unidos o poder ser enviada al Dr. Seeger". Ainda sobre a relação de Cláudio Santoro com Curt Lange e Camargo Guarnieri, ver Capítulo 3 deste livro.

na Pan American Union pelo Seeger que me mandou um programa. Muitos parabéns por tudo”⁹⁸. Louis Charles Seeger era musicólogo e, após ter trabalhado como professor no Institute of Musical Art de Nova York e na Nova Escola de Pesquisa Social, foi contratado como assessor musical da Gestão da Recuperação Econômica do governo Roosevelt, nos anos 1935-1938; vice-diretor do Federal Music Project of the Word Progress Administration, entre 1938-1941; e chefe da Divisão de Música da União Pan-Americana, no período entre 1941-1953. Seeger, assim como Curt Lange, mantinha grande interesse pela etnomusicologia, e produziu diversos artigos sobre a música folclórica norte-americana⁹⁹.



CURT LANGE NOS EUA.

Em anexo a fotografia acima Curt Lange escreveu: "Examinando a composição do aluno". Universidade do Texas - 1944. Pasta 8.1.07.15. Acervo Curt Lange.

⁹⁸ Carta de Curt Lange para Camargo Guarnieri, 27 de março de 1947.

⁹⁹ *Dicionário Grove de Música. Op. cit.* p. 850.

Outro nome importante na diplomacia cultural norte-americana mencionado na correspondência foi o de Rex Crawford, embaixador dos Estados Unidos no Rio de Janeiro. Quando, em 1944, o Instituto Interamericano de Musicologia propôs à Embaixada dos Estados Unidos um ciclo de Música de Câmara estadunidense, financiado pelo governo norte-americano, o embaixador Crawford conferiu apoio incondicional ao projeto:

Le envío estas líneas urgentes por el Dr. Everett Helm.- El Instituto Interamericano de Musicologia propuso em 1944 a la Embajada de Estados Unidos un ciclo de música de cámara estadunidense, financiado por el Gobierno de los Estados Unidos. Gracias a la buena voluntad del Dr. Rex Crawford y del Prof. Sá Pereira, se llegó a la conclusión de hacer una serie de 6 Conciertos de Música de Cámara de las Américas, serie oficial, cuya financiación también será cubierta adicionalmente por la Escola Nacional de Música, en cuyo Salón se darán estos conciertos oficialmente, en nombre de esa Escola y del Instituto¹⁰⁰.

Além dos Estados Unidos, a França, em pleno contexto de soerguimento econômico e ideológico, pós Segunda Guerra Mundial, sustentado pelo Plano Marshall, voltava-se com interesse para o continente americano. Nesse processo, a cultura brasileira tornava-se um dos focos privilegiados de sua atenção, num reatamento de vínculos anteriormente traçados, sobretudo ao longo dos oitocentos¹⁰¹. A embaixada francesa no Brasil, conduzida por nomes prestigiados no mundo letrado (como Arthur Gobineau e Paul Claudel), empenhou-se em alinhar ainda mais esse interesse, assumindo-o como recíproco entre os dois países¹⁰². Na constituição dessas relações, a música era a produção cultural considerada como uma das expressões mais "autênticas" ou, pelo menos, mais imediata, da originalidade da cultura brasileira:

Il n'est pas nécessaire d'en dire davantage pour montrer la place qu'occupe la musique au Brésil, l'intérêt qu'elle suscite, les soins et l'amour qu'on lui voue et le noble et généreux effort qu'on fournit actuellement dans notre pays pour permettre au peuple

¹⁰⁰ Carta de Curt Lange a Camargo Guarnieri, 4 de abril de 1945.

¹⁰¹ TETTAMANZI, Régis. *Les écrivains français et le Brésil*. La construction d'un imaginaire de La Jangada à Tristes Tropiques. Paris: L'Harmattan, 2004. p. 9;15: "Georges Raeaders signalait que, dès le XIXe siècle, les livres consacrés au Brésil en français étaient innombrables. Il confondait, toutefois, tous les types de textes, y compris ceux que nous n'incluons pas dans la catégorie littéraire, ici pourtant élargie: ainsi les multiples ouvrages techniques et scientifiques concernant botanique, zoologie, minéralogie, orographie, hydrologie, et autres disciplines, mais aussi, les travaux d'historiens, de géographes, d'économistes également, tous très nombreux à partir de 1800. [...] Enfin, le Brésil est le pays des possibles dans le domaine spirituel et intellectuel. Pour un écrivain, pour un artiste, il y a là des ressources neuves à exploiter, un tremplin pour l'imaginaire et pour la création".

¹⁰² FLÉCHET, Anais. *Villa-Lobos à Paris*. Un écho musical du Brésil. Paris: L'Harmattan, 2004. p. 15: "Pays lointain, il constitue une source d'inspiration pour de nombreux artistes français qui entreprennent le voyage sous le signe de la découverte. Citons encore une fois Roger Bastide: "Nos écrivains ou nos peintres vont chercher au Brésil de nouvelles musiques et de nouvelles couleurs. Déjà Sainte-Beuve voyait l'influence de la littérature de Minas aux origines du romantisme français (...) Les échanges culturels entre le Brésil et la France signent une amitié réciproque entre les deux pays et confèrent au Brésil une place spécifique en Amérique latine, quant au regard français".

de pleinement goûter les joies de la musique, pour l'instruire et satisfaire ses aspirations vers la beauté¹⁰³.

Progressivamente, foram sendo então traçadas outras tantas estratégias conjuntas, visando ampliar os laços entre a América Latina e o conjunto do bloco aliado, vitorioso no pós Segunda Guerra. Tais alianças efetivaram-se através de políticas propostas pela ONU, criada em junho de 1945, e seu segmento cultural, a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura, mais conhecida como UNESCO, fundada em novembro desse mesmo ano. Essa instituição surgiu a partir da promoção de uma "solidariedade intelectual e moral da humanidade"¹⁰⁴, no intuito de colaborar para que quaisquer outras formas de violência, como as guerras mundiais, não mais viessem a acontecer.

No referente ao âmbito musical, apenas dois anos depois de seu surgimento, a UNESCO convidou Luis Heitor Correa de Azevedo, um dos missivistas com os quais Curt Lange se correspondia e que se mostrava favorável ao projeto do americanismo musical, para dirigir os serviços de música dessa instituição, o que levou Luis Heitor a transferir-se para Paris. Em seu novo cargo, Luis Heitor foi o responsável pela criação do Conselho Internacional de Música e pela publicação da série *Archives de la Musique Enregistrée*. Entre 1954 e 1958, o musicólogo promoveu uma série de cursos sobre história da música, no recém-criado Instituto de Altos Estudos da América Latina, vinculado à Universidade de Paris, aposentando-se pela UNESCO em 1965.

Além de Luis Heitor, outro musicólogo citado por Curt Lange em sua correspondência que também integrou os quadros da UNESCO foi Vasco Mariz, que inclusive mantinha boas relações pessoais tanto com Luiz Heitor como com o próprio Curt Lange. Aliás, o musicólogo alemão, radicado no Uruguai, não deixou de ser solicitado por essa instituição internacional. Curt Lange tornou-se perito da UNESCO, entre 1958 e 1959, período em que intensificou sua pesquisa sobre as partituras mineiras setecentistas.

Verifica-se, pois, um grande interesse do público e da crítica francesa pela novidade das composições brasileiras: "Le pianiste Egydio de Castro e Silva, également, à son recital nous a révélé plusieurs oeuvres inconnues pour nous"¹⁰⁵. Assim, diretores de salas, editores de revistas, além do público em geral, mostravam-se cada vez mais receptivos aos músicos vindos do Brasil: "Le seul reproche que je lui adresserai est de ne pas avoir introduit dans son récital plus d'oeuvres de compositeurs brésiliens. Sa virtuosité et son talent lui permettent, certes, d'aborder tous les genres, mais il est incontestable que son tempéra-

¹⁰³ AZEVEDO, Luis Heitor Correa. La vie musicale a Rio de Janeiro. *Revue Musicale*, Paris, jul.ago.1938. p. 84.

¹⁰⁴ Ver BERABA, Ana Luiza Segala Pauletto. *Op. cit.* p. 82

¹⁰⁵ *Le Monde Musical*, abr. de 1934. p. 133.

ment dynamique et fougueux le porte davantage vers les oeuvres des musiciens de son pays"¹⁰⁶.

Pode-se também mencionar a organização da Exposição "Musique Brésilienne", pelo Comité Franco-Brésilien na Maison de l'Amérique Latine, com a participação do Département de la Musique, apresentada ao público entre os dias 1º e 5 de setembro de 1949. Essa exposição incluiu desde os "Classiques de la Musique Brésilienne", entendidos como a produção do período colonial, até o "Concerto Sinfônico", que contou com a participação de Elpídio Pereira e foi executado pela Orquestra Lamoureux na Salle Gaveau em 7 de fevereiro de 1911, não deixando de comportar tópicos como "Les Musiciens Brésiliens Contemporains", "Heitor Villa-Lobos" e "Le Folklore Brésilien"¹⁰⁷.

A curiosidade, por parte dos franceses, por uma cultura que lhes parecia bastante próxima do "folclórico" e até mesmo do "exótico" e do "primitivo", tornava-se evidente, tanto através dos artigos e críticas das revistas especializadas, como pelo empenho de artistas e intelectuais da vanguarda europeia que mantinham contato com diversos músicos latino-americanos. Nomes como Cocteau, Milhaud, Stravinsky e Diaghilev expressaram o desejo de conhecer esse novo ambiente sonoro, não somente pelo simples apelo do exótico, mas também pela possibilidade de vivenciar experiências musicais inovadoras, até então desconhecidas do "Velho Mundo".

Um conjunto de documentos que demonstra o interesse dos artistas franceses pela música brasileira é o "Fonds Jane Bathori"¹⁰⁸, no qual inclui extratos das conferências pronunciadas por essa cantora, pela RTF (Radiodiffusion, Télévision Française) em 1947. Essa intérprete aí descreve o Rio de Janeiro, comenta sobre o carnaval, a música de Villa-Lobos, a vinda de Milhaud ao Brasil em 1917, gêneros por ela tidos como "folclóricos" (como a embolada e o bambalelé). Tal manuscrito, portanto, "doit être rapproché de l'intérêt réel manifesté par cette grande chanteuse pour la musique brésilienne"¹⁰⁹. Em paralelo, o "Dossier Brésil", atualmente integrante do "Fonds Montpensier"¹¹⁰, é composto por documentos, enviados por correspondentes brasileiros, acerca da atuação de compositores, instrumentistas e cantores, sobretudo, nos anos de 1920.

É possível assim considerar, com base no entrecruzamento do epistolário de Curt Lange e Camargo Guarnieri com outros discursos veiculados nesse período, destacadamente nas publicações da imprensa (incluindo-se nelas o *Boletín Latino-Americano de Música*), que o viés privilegiado pelas instâncias internacionais para promoção da dita integração entre

¹⁰⁶ Crítica à atuação de José Franco na Salle Gaveau, publicada no *Bulletin du Conservatoire National de Musique et d'Art Dramatique de Paris*, em julho de 1954 na seção *Chronique musicale* - par Ginette-Keller. p. 41.

¹⁰⁷ Podem ainda ser mencionados os seguintes itens integrantes da Exposição: "Les Musiciens du XIX e Siècle"; "La musique de Chambre au Brésil"; "Le Théâtre Lyrique au Brésil"; "La Musicologie au Brésil" e "Cartaz de Concerto Brésilien em fevereiro de 1896".

¹⁰⁸ Ver página 20, nota 10 deste livro.

¹⁰⁹ MASSIP, Catherine. *La musique au Brésil: sources et ressources au Département de la Musique de la Bibliothèque Nationale de France*. Conferência apresentada no XV Congresso da ANPPOM em 2005, no Rio de Janeiro. p. 10.

¹¹⁰ Trata-se de uma coleção do "Secrétariat des Beaux Arts" do Ministère de la France.

os povos certamente comportava o "popular", mas sem jamais descartar o "erudito". Eram os compositores, maestros e musicólogos renomados, os sujeitos convidados por essas instituições, para representar a expressividade da produção cultural e artística mundial. Já os artistas mais diretamente voltados para as programações tidas como menos refinadas (e politicamente mais "comprometedoras") ficavam de fora da legitimidade desses organismos internacionais¹¹¹.

¹¹¹ In: BERABA, Ana Luiza Segala Pauletto. *Op. cit.* p. 117.

CONCLUSÃO

A escrita desta obra direcionou-se à elucidação de suas duas problemáticas norteadoras, no entrecruzamento das representações e sociabilidades. Buscou-se, sobretudo, respeitar a historicidade do pensamento de Curt Lange e Camargo Guarnieri, que compartilhavam com os letrados de sua época, o entendimento do "nacional" como uma realidade cultural existente de maneira autônoma à reflexão sobre ela. Pensar o nacional em seus paradoxos com o primitivo e o moderno, tarefa a que se incumbiu a elite intelectual dos anos 1930 e 1940, e que também se auto-outorgou o Estado Novo, atribuindo-lhe uma faceta unitária, pressupunha, portanto, um cuidado com o risco de anacronismo. Sem descurar da análise dessas representações em suas implicações político-ideológicas, visou-se entendê-las nos contornos do imaginário circulante naquela realidade histórica. Aliás, dentre a maioria dos músicos, artistas e escritores da época, a afirmação da cultura brasileira era condição *sine qua non* para o exercício de sua crítica, promovida em diferentes modalidades teóricas por autores como Caio Prado Jr., Sérgio Buarque de Holanda e Gilberto Freyre¹.

Justamente por embasar-se em releituras historiográficas contemporâneas, que apontam para a dimensão historicamente construída do ideário da "nacionalidade"², esta pesquisa assumiu como desafio inquirir a configuração do nacional promovida pela escrita epistolar em suas espe-

¹ MOTA, Carlos Guilherme. Cultura brasileira ou cultura republicana? *Estudos Avançados*, 1990, v. 4, n. 8, pp. 19-38.

² Cf. MOTA, Carlos Guilherme. 1985. *Ideologia da cultura brasileira*. 5 ed., São Paulo, Ática; BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.

cificidades com os paradigmas da cultura ocidental, numa ótica internacionalizante, ao invés de limitar-se apenas às indicações explicitadas nas fontes, centradas na articulação entre o nacional, o popular e o folclórico. E se indagações semelhantes já haviam avançado nas reflexões acadêmicas voltadas para o campo literário³, elas apresentam-se ainda relativamente inéditas no tocante às produções musicais, pois documentos como a correspondência trocada por Curt Lange e Camargo Guarnieri viabilizam ao pesquisador novas e instigantes possibilidades de interpretação.

Tal pluralismo no emprego dos aspectos constituintes da produção musical estendeu-se à linguagem epistolar. Ainda que valorizada pelos dois missivistas, a correspondência obteve, para Curt Lange e Camargo Guarnieri, pesos distintos⁴. Para o musicólogo alemão, as missivas mostravam-se, indubitavelmente, um vetor privilegiado na formulação das representações e sociabilidades do campo musical, não sendo casual que tivesse deixado como legado, um acervo de dezenas de milhares de cartas. E foi justamente tal valorização da correspondência que conferiu aos textos de Curt Lange um tom claramente propositivo (era ele, geralmente de forma mais destacada que outros agentes, inclusive Camargo Guarnieri, quem sugeria, decidia, cancelava). Já Camargo Guarnieri, sem descartar a correspondência como um veículo a serviço de seus interesses e projetos, privilegiava a composição e as apresentações musicais per se – eram as partituras, os concertos, os recitais na rádio que lhe propiciavam o canal para afirmação de sua concepção de música e cultura.

Assim, historicizar as sociabilidades concernentes ao campo musical brasileiro e latino-americano, reconstituindo, paralelamente, o sentido atribuído às representações do americanismo e do nacionalismo musicais, mediante a interpretação das cartas trocadas entre Curt Lange e Camargo Guarnieri, implicou, nesta pesquisa, a efetivação de uma abordagem inter-relacional, entrecruzando diferentes linguagens, áreas e modalidades de conhecimento. Foram enredadas três dimensões do saber acadêmico: a do docente, a do pesquisador e a do intérprete (comumente integrante dos cursos de graduação e pós-graduação em Música).

Na esfera da docência, destaca-se o papel do ensino superior em estimular a reconstituição da memória do campo musical brasileiro. Ultrapassa-se, dessa forma, uma modalidade “conteudista” de transmissão de conhecimentos, redutora da análise a um âmbito cultural dissociado das relações político-sociais, instaurando-se então uma reflexão intelectualmente mais abalizada e, eticamente, voltada à superação de dilemas da formação cultural contemporânea.

³ LEITE, Dante Moreira. *O caráter nacional brasileiro*. 4. ed. São Paulo: Pioneira, 1983. “[...] a literatura brasileira frequentemente apresentou como programa a expressão da realidade nacional; ao mesmo tempo – como o salientam Alceu Amoroso Lima e Antônio Cândido – a nossa literatura apresenta, em outras épocas, uma tendência universalizante. A partir do Romantismo essa oscilação é bem nítida, sobretudo na poesia: se os românticos tentam exprimir as peculiaridades do Brasil e dos brasileiros, os parnasianos e os simbolistas procuram os temas universais e clássicos; a seguir, os modernistas se voltam para a expressão do Brasil, enquanto a partir da chamada geração de 1945, os poetas retomam os universais”.

⁴ O epistolário de Camargo Guarnieri e Curt Lange é constituído por cento e trinta e uma cartas e dois telegramas. Noventa cartas e dois telegramas foram escritos pelo musicólogo e quarenta e uma cartas por Camargo Guarnieri.

Já no tocante à pesquisa, evidenciou-se a importância de interpretar-se o campo musical na imbricação de suas linguagens, suas práticas socioculturais e suas relações de poder. Dessa maneira, é demandada ao pesquisador uma leitura efetivamente interdisciplinar, pois este, ao mesmo tempo que decodifica partituras, melodias, ritmos (procedimento ainda inovador no campo das pesquisas históricas), não pode descurar da análise da historicidade nas relações socioculturais e de poder. Assim, o contato com a correspondência trocada por Curt Lange e Camargo Guarnieri defronta o pesquisador com o desafio de não somente elencar, mas de articular os diversos elementos trabalhados⁵.

No âmbito da prática da interpretação musical, é cabível afirmar-se que esse estudo proporcionou um alargamento da compreensão do ofício exercido por aqueles que se dedicam à arte, mediante o manuseio de um instrumento musical, a regência ou a própria voz. Assim, através desta pesquisa, houve oportunidade de travar-se contato com diversas obras e músicos mencionados pela correspondência estudada, muitos deles ainda pouco divulgados. Com isso, viabilizou-se uma ampliação do rol de opções existentes para a elaboração de um repertório e para a divulgação da produção musical brasileira e latino-americana dos anos 1930 a 1950. Esta obra apresenta-se, assim, como um aprofundamento de desafios epistêmicos por mim enfrentados no Curso de Mestrado em Música, onde afirmava que: "Pensamos que, no processo dialético da formação do educador-pianista, é fundamental que o educador também se realize como artista, para que encontre o educador que tem dentro de si e se realize igualmente nesta condição [...]"⁶.

A diversidade incorporada pelos projetos de americanismo e nacionalismo musicais por Curt Lange e Camargo Guarnieri colocou em evidência distintos processos culturais, ideológicos e políticos vigentes do circuito cultural brasileiro e latino-americano. Suas cartas testem-nham e propiciam uma apropriação de expressões artísticas bastante variadas (e mesmo aparentemente contraditórias) em seus pertencimentos sociais, regionais e linguísticos (como na bricolagem entre o erudito e o folclórico, por exemplo). Essa peculiaridade do campo musical brasileiro, também extensivo ao continente americano, acabava por favorecer o intento de Curt Lange de divulgar um conjunto expressivo de músicos e suas peças, referendando, dessa forma, a qualidade da produção musical da América, como afirmou o musicólogo:

Ante ese panorama deslumbrante del futuro de las Artes en América, poco importa que una música sea nacionalista o universal, tanto más porque el péndulo

⁵ Pesquisas desenvolvidas nesse enfoque de diálogo interdisciplinar foram desenvolvidas em NAPOLITANO, Marcos. *Música e história do Brasil*. História e música. Belo Horizonte: Autêntica, 2002; MORAES, José Geraldo Vinci de. História e música: canção popular e conhecimento histórico. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 20, n. 39, p. 203-222, 2000.

⁶ BUSCACIO, Cesar Maia. *Marcos referenciais para pensar a formação do educador-pianista na Universidade Federal de Ouro Preto*. Dissertação (Mestrado em Música). Rio de Janeiro: UNIRIO/PPGMUS, 2003. p. 130.

oscila y la vida de una tendencia es contada, por la ley misma de la renovación constante. Lo que interesa a nosotros es la solidez de la preparación profesional y como resultado de ésta, música que resista el examen de los contemporáneos y la acción del tiempo como obra de arte⁷.

Pode-se considerar, portanto, que a correspondência trocada por Curt Lange e Camargo Guarnieri mostrou-se relativamente eficaz não apenas para a alteração do repertório adotado pelos músicos brasileiros em sua formação e apresentações, como também para a constituição de um mercado musical latino-americano, haja vista todas as atividades, iniciativas, publicações, contatos etc. Manuseando-se, por exemplo, o acervo de música da Biblioteca Nacional da França, observa-se o impacto dessa produção nas últimas décadas da primeira metade do século XX, através das diversas críticas emitidas por periódicos franceses, juntamente com a divulgação de concertos ou eventos ocorridos na América do Sul.

Tais registros documentais, por sua vez, não configuram um simples endosso ou legitimação dessa produção musical por parte das instituições culturais europeias - interpretação que, implicitamente, estaria corroborando a hegemonia artística e ideológica do Velho Mundo sobre as sociedades por ele colonizadas. Destaca-se, na leitura dessas fontes, o parcial e conflituoso processo de conquista de um público ouvinte (com suas decorrentes implicações de patrocínio, emprego, vendagem etc.), no qual práticas e representações, cultura e economia não podem ser dicotomizadas.

Pode-se, assim, numa perspectiva de formulação criteriosa da lembrança histórica, retomar-se o porquê do recorte do tema desta obra, promovido na articulação da prática pianística, do estudo musicológico e do saber historiográfico. A sugestão partiu da professora Sandra Loureiro de Freitas Reis⁸, nos idos de 2003, época em que essa docente empenhava-se em fundar um grupo de pesquisa, posteriormente denominado "Curt Lange e a Musicologia Brasileira". Naquele momento, dedicava-me a pesquisas relacionadas ao repertório brasileiro do século XX, as quais abarcavam, sobretudo, peças de piano a quatro mãos, uma vez que participava de recitais, em parceria com a pianista Izabella Montesanto. A princípio, esse convite soou-me um pouco deslocado, visto que até aquele período a produção musicológica de Curt Lange era comumente associada à descoberta de partituras mineiras do século XVIII, assunto, portanto, que não fazia parte do meu universo de pesquisa. Todavia, acedendo ao entusiasmo da professora Sandra Loureiro de Freitas Reis, juntos partimos para uma visita ao Acervo Curt Lange.

Lá chegando, deparei-me com um amplo universo de pesquisa, face à gama de documentos existentes. Como meu objeto de estudo era a música

⁷ MERINO, Luis Montero. Francisco Curt Lange (1903-1997): tributo a un americanista de excepción. *Revista Musical Chilena*, Santiago, ene. 1998, V. 52, N. 189, p. 9

⁸ Ex-diretora da Escola de Música e professora emérita da UFMG. A professora Sandra Loureiro de Freitas Reis faleceu em maio de 2008.

brasileira do século XX, interessei-me pela correspondência mantida entre o musicólogo uruguaio e Camargo Guarnieri, por diversas razões: trata-se de um compositor brasileiro que escreveu um dos repertórios mais representativos da literatura pianística. Ao mesmo tempo, sua obra abrange um rico universo da estética nacional-modernista. Por fim, a partir de uma leitura inicial das cartas, vislumbrei a possibilidade de travar contato com diversos agentes do campo musical, até então completamente desconhecidos por mim. Percebendo minha disposição, a professora Sandra Reis sugeriu que ampliássemos a discussão sobre a operacionalidade da temática que eu elencara e juntos participamos de uma entrevista com a professora Maria Efigênia Lage⁹. Foi quando decidi elaborar um projeto de doutorado tendo como tema a música brasileira a partir da correspondência entre Curt Lange e Camargo Guarnieri, submetendo-o posteriormente ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Mais de quatro anos decorridos, considero-me gratificado pela escolha que promovi e, a despeito dos limites portados por esta pesquisa, apresento-a como uma homenagem à professora Sandra Loureiro de Freitas Reis, pioneira no esforço de não restringir a vivência universitária, mas, pelo contrário, mestra sempre confiante no diálogo entre a pesquisa intelectual, a performance instrumental e a inserção na experiência vivida, no cotidiano de homens e mulheres que, sob distintas condições históricas, traduzem e reelaboram, através da música, suas identidades pessoais e coletivas. Também a eles e aos meus alunos fica o convite para não esmorecerem nesse percurso.

⁹ Livre-docente pela UFMG e professora titular de História do Brasil, do Departamento de História da referida instituição.



CURT LANGE E SANDRA LOUREIRO DE FREITAS REIS, NA CERIMÔNIA DA OUTORGA
DO TÍTULO DE DOUTOR *HONORIS CAUSA* DA UFMG.
Série 8.1.12.10.1. Acervo Curt Lange.

BIBLIOGRAFIA

FONTES

Dossier Brésil. Paris, Bibliothèque Nationale de France. GE F PIECE-13819 (9)

Dossier Jane Bathori. Paris, Bibliothèque Nationale de France. Dossier d'artiste Bathori (Jane).

LANGE, Curt. *Correspondência*. Belo Horizonte, Acervo Curt Lange, Biblioteca Universitária da UFMG: Série Correspondências.

____. Boletim latino-americano de música. Montevideu, 1935-1946. In: *Acervo Curt Lange*, Biblioteca Universitária da UFMG.

____. Biobibliografia. In: *Acervo Curt Lange*, Biblioteca Universitária da UFMG: Série Documentos de Pesquisa.

____. Relatórios de atividades do SODRE. Montevideu, 1930-1940. Pasta Nº 2.2.574.2447. In: *Acervo Curt Lange*, Biblioteca Universitária da UFMG: Série Vida.

SANTORO, Claudio. Paris, Lettres de Claudio Santoro à Louis Saguer. 1947-1961. Bibliothèque Nationale de France - VM BOB- 31753

PERIÓDICOS

Almanach de la Musique, Paris, 1950- 1951. Éditions de Flore et La Gazette des Lettres. Bibliothèque Nationale de France. Cod/BNF- Vmd 614

Bulletin du Conservatoire National de Musique et D'art dramatique de Paris, Paris, 1947-1956. Bibliothèque Nationale de France. Cod/BNF - Vmc728

Le Guide du Concert, Paris, 1934-1956. Bibliothèque Nationale de France. Cod/BNF- Bob 5341

Le Guide Musical, Paris, 1934-1939. Supplément mensuel au Guide du Concert 1934. . Bibliothèque Nationale de France. Cod/BNF- Bob 5341

Le Menestrel, Paris, 1934-1940. Bibliothèque Nationale de France. Bob 502/SL

Le Monde Musical, Paris, 1934-1940. Bibliothèque Nationale de France. Cod/BNF - Bob 505/SL

La Revue Musicale, Paris, 1934-1956. Bibliothèque Nationale de France. Cod/BNF- Bob 13043

Revista de Estudios Musicales, Mendoza, 1949-1954. In: *Acervo Curt Lange*, Biblioteca Universitária da UFMG.

OBRAS DE REFERÊNCIA

BURGUIÈRE, André (org). *Dicionário das ciências histórias*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

Enciclopédia da Música Brasileira: popular, erudita e folclórica. 2. ed. São Paulo: Art Editora: Publifolha, 1998.

Dicionário Grove de Música. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

OBRAS GERAIS

ALMEIDA, Renato de. *História da música brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1948.

ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. São Paulo: Ática, 1989.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da música brasileira*. Belo Horizonte - Rio de Janeiro: Vila Rica Editoras Reunidas Limitada, 1991.

_____. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3. ed. São Paulo - Brasília: Martins Editora - Instituto Nacional do Livro/MEC, 1972.

_____. *Música doce música*. 2. ed. São Paulo - Brasília: Martins Editora - Instituto Nacional do Livro/MEC, 1976.

_____. *Pequena história da música*. 9. ed. São Paulo: Martins Editora, 1980. APPLEBY.

ASSIS, Ana Claudia. *Os doze sons e a cor nacional: conciliações estéticas e culturais na produção de César Guerra Peixe (1944-1954)*. Tese (Doutorado em História). Belo Horizonte: FAFICH/UFMG, 2006.

AUGUSTO, Antonio José. *A questão cavalier: música e sociedade no império e na república (1846-1914)*. Tese (Doutorado em História). Rio de Janeiro: UFRJ/PPGHIS, 2008.

AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. *150 anos de música no Brasil (1800-1950)*. Rio de Janeiro: Livraria José Olímpio, 1956.

_____. *Présence de la France dans la formation de la culture musicale au Brésil*. Bouletin du Conservatoire, Paris, abr. 1951.

BALAKRISHNAN, Gopal (org). *Um mapa da questão nacional*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000.

BAXANDALL, Michael. *O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da renascença*. São Paulo: Paz e Terra, 1991.

BÉHAGUE, Gerard. *La Música en América Latina*. Caracas- Venezuela: Monte Avila Editores, 1983.

BERABA, Ana Luiza Segala Pauletto. *Teias culturais interamericanas nos anos 40*. Um estudo de caso: pensamento e américa. Monografia (Graduação em História Social), Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2005.

BOLLÈME, Geneviève. *O povo por escrito*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. *O poder simbólico*. Lisboa: Difel, 1989.

_____. *Razões práticas: sobre a teoria da ação*. Campinas: Papyrus, 1996.

BUSCACIO, Cesar Maia. *Marcos referenciais para pensar a formação do educador-pianista na universidade federal de Ouro Preto*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2003.

____. A música brasileira: um estudo da correspondência entre Curt Lange e Camargo Guarnieri (1934-1935). *Revista Artefilosofia. Universidade Federal de Ouro Preto. Ouro Preto: Tessitura Editora, 2007.*

CAPELATO, Maria Helena R. Multidões em cena. *Propaganda política no varguismo e no peronismo.* São Paulo: Papirus/FAPESP, 1998.

CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa Maria Murgel; EISEMBERG, José (org.). *Decantando a república, v. 2: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano. Artes de fazer.* Petrópolis: Vozes, 1994.

CERTEAU, Michel de. A operação historiográfica. In: *A escrita da história.* Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

CHARTIER, Roger. *Os desafios da escrita.* São Paulo: UNESP, 2002.

____. *A ordem dos Livros.* Brasília: Editora da UNB, 1994.

____. *História cultural: entre práticas e representações.* Lisboa: Difel, s. d.

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

____. Música e história. *Revista de História. FFLCH - USP.* São Paulo, 1989.

____. Modernismo e a música no Brasil. *Cadernos de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura. FFLCH - USP.* São Paulo, 1989.

____. O banquete: o nacional na música erudita brasileira e o estado novo. *Revista Mackenzie Educação, Arte e História da Cultura.* São Paulo, 2001.

____. Villa-Lobos : o selvagem da modernidade. *Revista de História. FFLCH - USP.* São Paulo, 1996.

____. Mário de Andrade e a música brasileira. *Revista Música USP.* São Paulo, 1994.

____. A sacralização do nacional e do popular na música. *Revista Música USP.* São Paulo, 1991.

____. A música erudita brasileira contemporânea: estudo das principais tendências. *Anais da História.* São Paulo, 1975.

____. Sociedade civil, cultura e política cultural. Colóquio Internacional de Cultura Século XXI. Disponível em: <<http://www.goethe.de/mmo/priv/1350682>>.

CORRE, Christian. Les années 30 de La Revue musicale. In : PISTONE, Daniele. (dir.) *Musique et musiciens à Paris dans les années 1930.* Paris: Honoré Champion, 2000.

COTA, André Guerra (org.) *Guia acervo Curt Lange.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

DUARTE, Luiz Fernando Dias. A pulsão romântica e as ciências humanas no Ocidente. *Revista Brasileira de Ciências Sociais.* Rio de Janeiro, v. 19, n. 55, jun. 2004.

DUMESNIL, René. *La musique en France entre les deux guerres - 1919-1939*. Genève: Milieu du Monde, 1946.

ELIAS, Norbert. *A sociedade dos indivíduos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

FERREIRA, Jorge; Delgado, Lucilia de Almeida Neves (org.). *O tempo do nacional estadismo: do início da década de 1930 ao apogeu do estado novo*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2003.

FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (org.). *Usos e abusos da história oral*. 2. ed. Rio de Janeiro: FGV, 1998.

FIJALKOW, Claire. *Les professeurs de la Ville de Paris*. In PISTONE, Daniele. (dir.) *Musique et musiciens à Paris dans les années 1930*. Paris: Honoré Champion, 2000.

FLÉCHET, Anaïs. *Villa-Lobos à Paris. Un écho musical du Brésil*. Paris: L'Harmattan, 2004.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 1996.

_____. *O que é um autor?* Lisboa: Editora Passagens, 1992.

FRANCFORT, Didier. *Le chant des nations*. Paris: Hachette Littérature. 2004.

GARCIA, N. *Estado novo: ideologia e propaganda política*. São Paulo: Loyola, 1982.

FREIRE, Gilberto. *Casa grande e senzala [1935]*. 25. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987.

GELLNER, Ernest. *Nations and Nationalism*. London/NY: Cambridge Univ. Press, 1983.

GOMES, Ângela de Castro (org.). *Escrita de si, escrita da história*. Rio de Janeiro: FGV, 2003.

_____. *História e historiadores*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1996.

_____. *Os intelectuais cariocas, o modernismo e o nacionalismo: o caso de festa*. Luso-Brazilian Review. v. 41, n. 1, 80-106, 2004.

GONTIJO, Rebeca. *História, cultura, política e sociabilidade intelectual*. In: *Culturas políticas: ensaios de história cultural, história política e ensino de história*. Rio de Janeiro: Mauad, 2005.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Edições Vértice, 1990.

HARDMAN, Francisco Foot. *Antigos modernistas*. In: *Tempo e história*. São Paulo: Cia das letras, 1992.

HERDER, J. G. *Filosofia de la Historia para la Educación de la Humanidad*. Buenos Aires: Ed. Nova.

HOBBSBAWN, Eric and RANGER, Terence (org.). *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1992.

JANCSÓ, Istvan (org.). *Brasil: formação do estado e da nação*. São Paulo: Ed. Hucitec, 2003.

IAZZETA, Fernando. *O que é a música (hoje)*. Disponível em: <<http://www.eca.usp.br/prof/iazzeta/papers/forum2001.pdf>>.

JARDIM, Eduardo. Modernismo revisitado. In: *Estudos históricos*. v. 1, n. 2, Rio de Janeiro, 1988.

LE GOFF, Jaques. Memória. Enciclopédia Einaudi, v. I - História e memória. Porto: Imprensa Oficial - Casa da Moeda. 1997.

KATER, Carlos. *Música viva e H J Koellreutter: movimentos em direção à modernidade*. São Paulo: Musa/Atravéz, 2001.

_____. *Cadernos de estudo: educação musical*. Belo Horizonte: Atravéz/UFMG/FEA/FAPEMIG, 1997.

KIEFER, Bruno. *História da música brasileira, dos primórdios ao início do séc. XX*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1982.

KODAMA, Ravi. Uma missão para letrados e naturalistas: "Como se deve escrever a história do Brasil?" In: MATTOS, Ilmar Rohloff (org.). *História do ensino da história no Brasil*. Rio de Janeiro: Access, 1998.

LAGO, Sylvio. *Arte do piano: compositores, obras e grandes intérpretes da música erudita, da arte popular brasileira e do jazz*. São Paulo: Algor Editora, 2007.

LEITE, Dante Moreira. *O caráter nacional brasileiro*. 4. ed. São Paulo: Pioneira, 1983.

LEME, Mônica. *E "saíram à luz" as novas coleções de polcas, modinhas, lundus, etc. - Música popular e impressão musical no Rio de Janeiro (1820-1920)*. Tese (Doutorado em História). Niterói: UFF/PPGH, 2006.

LINHARES, Maria Yedda (org.). *História geral do Brasil*. 9. ed. Rio de Janeiro: Elsevier, 1990.

MANNHEIM, Karl. *O significado do conservantismo*. In: FORACCHI, Marialice Mencarini (org.). São Paulo: Ática, 1982.

MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

MARSON, Adalberto. *A ideologia nacionalista em Alberto Torres*. São Paulo: Duas Cidades 1978.

MARTI, José. *Nossa américa*. Tradução de Maria Angelica de Almeida Trajber, revista por Salvador Obiol de Freitas. 2. ed. São Paulo : Ed. Hucitec, 1991.

MASSIP, Catherine. *La musique au Brésil: sources et ressources au Département de la Musique de la Bibliothèque Nationale de France*. In: XV CONGRESSO DA ANPPOM. Rio de Janeiro: 2005.

MATOS, Maria Izilda S. *História e oralidade: a música nos territórios de Adoniran Barbosa*. Projeto História. São Paulo, Educ, n. 22, jun. 2001.

MEYER, Augusto. Disponível em: <<http://www.netsaber.com.br>>

MERINO, Luis Montero. Francisco Curt Lange (1903-1997): tributo a un americanista de excepción. Rev. music. chil. [online]. ene. 1998, vol.52, no.189.

MICELLI, Sérgio (org.). *Estado e cultura no Brasil*. São Paulo: Difel, 1987.

- MILHAUD, Darius - *Ma vie heureuse*, Paris: Editions Belfond, 1973.
- MORAES, José Geraldo Vinci de. História e música: canção popular e conhecimento histórico. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 20, n. 39.
- MOTA, Carlos Guilherme. *Cultura brasileira ou cultura republicana? Estudos Avançados*, 1990. v. 4, n. 8, pp. 19-38.
- _____. *Ideologia da cultura brasileira*. 5 ed. São Paulo: Ática.
- BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.
- MOURÃO, Rui. *O alemão que descobriu a América*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1990.
- NAPOLITANO, Marcos. *Música e história do Brasil*. História e música. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- NEVES, Frederico de Castro. Para futuros historiadores: teoria e história na música de Chico Buarque de Holanda. In: VASCONCELOS, José Gerardo; MAGALHÃES JR., Antonio Germano (org.). *Linguagens da história*. Fortaleza: Impreço, 2003.
- NEVES, José Maria. *Música contemporânea brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.
- OLIVEIRA, Lucia Lippi; VELLOSO, Mônica; GOMES, Angela Maria de Castro. *Estado novo, ideologia e poder*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- PAOLIELLO, Guilherme. Villa-Lobos e o canto coletivo na era Vargas (1930-1945). *Revista Artefilosofia*. Universidade Federal de Ouro Preto. Ouro Preto: Tessitura Editora, 2006.
- PISTONE, Daniele. (dir.) *Musique et musiciens à Paris dans les années 1930*, Paris, Honoré Champion, 2000.
- PMBH, SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA. *Metrópole: a trajetória de um espaço Cultural*. Belo Horizonte, 1993.
- PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira*. 4. ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1931.
- REIS, José Carlos. *As identidades do Brasil: de Vanhagen a FHC*. 2. ed. Rio de Janeiro: FGV, 1999.
- REIS, Sandra L. F. *A linguagem oculta da arte impressionista: tradução intersemiótica e percepção criadora na literatura, música e pintura*. Belo Horizonte: Mãos Unidas, 2001.
- _____. *Curt Lange e a musicologia brasileira: projeto de preservação e pesquisa científica tecnológica da memória brasileira e sul americana, através do acervo Curt Lange da UFMG*. Belo Horizonte, 2004.
- _____. *Educação artística: introdução à história da arte*. Editora UFMG, 1993.
- _____. *Escola de música da UFMG: Um estudo histórico (1925-1970)*. Belo Horizonte: Ed. Luzazul Cultural; Ed. Santa Edwiges, 1993.

____. Música em minas setecentista. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Minas Gerais*, Volume XXIII - Edição Especial, Belo Horizonte, 2000.

RENAN, Ernest, [1882]. O que é uma nação. In: ROUANET, Maria Helena (org.). *Nacionalidade em questão*. Rio de Janeiro: Instituto de Letras, UERJ, 1997.

REVEL, Jacques. *A invenção da sociedade*. Lisboa: Difel, 1990.

REVEL, Jacques; CERTEAU, Michel de; JULIA, Dominique. A beleza do morto: o conceito de "cultura popular". In: REVEL, Jacques. *A invenção da sociedade*. Lisboa: Difel, 1990. REVISTA SOCIAL TRABALHISTA. Edição Especial do Cinquentenário de Belo Horizonte (1899-1947). Belo Horizonte: Veloso&Cia Ltda, 1947.

RIBEIRO, João [1900]. *História do Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1954.

ROCHA, Amara Silva de Souza. *Nas ondas da modernização: uma história social do rádio e da televisão no Brasil nos anos 1950-1960*. Tese de doutorado em História Social - Instituto de Filosofia e Ciências Sociais. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2004.

RODO, José Enrique. *Ariel: breviário da juventude*. Tradução de Hermes da Fonseca Filho. Rio de Janeiro : Renascença, 1933.

ROMERO, Silvio. O caráter nacional e as origens do povo brasileiro. In: MENDONÇA, Carlos Sussekind de. *Silvio Romero: sua formação intelectual (1851-1880)*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1938.

RUEDA, Ana. *Cartas sin Lacrar. La novela epistolar y la España Ilustrada, 1789-1840*. Nadrid: Iberoamericana, 2001.

SAGUER, Louis. Disponível em: <<http://brahms.ircam.fr/composers/search/>>.

SAMPAIO, Jackson de Carvalho. *O nacionalismo musical e a recepção do dodecafonismo no Brasil*. Dissertação (Mestrado em História). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 1997.

SCHAFER, Murray. *O ouvido pensante*. São Paulo: Unesp, 1991.

SCHMITT, Hubert. La musique religieuse à Paris au cours des années trente. In : PISTONE, Daniele. (dir.) *Musique et musiciens à Paris dans les années 1930*. Paris: Honoré Champion, 2000.

SCHWARTZMAN, Simon; BOMENY, Helena Maria Bousquet; COSTA, Vanda Maria Ribeiro. *Tempos de Capanema*. São Paulo: Paz e Terra, Fundação Getúlio Vargas, 2000.

SCLIAR, Moacyr. *Saturno nos trópicos: a melancolia europeia chega ao Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão. tensões sociais e criação cultural na primeira república*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

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

SILVEIRA, Victor. (Org.). *Minas Gerais em 1925*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1926.

SIRINELLI, Jean François. Os intelectuais. In: RÉMOND, René (org.). *Por uma nova história política*. Rio de Janeiro, UFRJ/FGV, 1996.

SLONIMSKY, Nicolás. *La Musica de América Latina*. Buenos Aires: F. y M. Mercatali, 1947.

SMITH, Anthony D. *The Nation in History: Historiographical Debates About Ethnicity and Nationalism*. Brandeis Univ; ISBN: 1584650400. 2000.

_____. *Commemorando a los muertos, inspirando a los vivos. Mapas, recuerdos y moralejas em la recreación de las identidades nacionales*. In *Revista Mexicana de Sociologia*. Año LX - Nº1 Enero-Marzo, 1998.

SOIHET, Rachel; BICALHO, Maria Fernanda B.; GOUVÊA, Maria de Fátima S. (org.). *Culturas políticas: ensaios de história cultural, história política e ensino de história*. Rio de Janeiro: Mauad, 2005.

SUNY, Ronald Grigor and KENNEDY, Michael D. (eds.). *Intellectuals and the Articulation of the Nation*. Michigan: Univ. of Michigan Press, 1999.

TETTAMANZI, Régis. *Les écrivains français et le Brésil. La construction d'un imaginaire de La Jangada à tristes tropiques*. Paris : L'Harmattan, 2004.

TEXEIRA, Anísio. *Pequena introdução à filosofia da educação*. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

TONI, Flavia C. *Biografia, autobiografia e processos de criação no arquivo de Camargo Guarnieri*. In: XVII CONGRESSO DA ANPPOM SÃO PAULO 2007.

_____. *Mon cher élève: Charles Koechlin professor de Camargo Guarnieri*. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, v. 45, p. 107-122, 2007.

_____. *Camargo Guarnieri*. *Textos de Brasil, Brasília*, p. 108 - 113, 25 abr. 2006.

VELLOSO, Mônica Pimenta. *O modernismo brasileiro: outros enredos, personagens e paisagens*. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos, Debates*, 2007.

VERHAALLEN, Marion. *Camargo Guarnieri: expressões de uma vida*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo / Imprensa Oficial, 2001.

VIVACQUA, Eunice. *Salão Vivacqua: lembrar para lembrar*. Belo Horizonte: Centro de Estudos Históricos e Culturais/Fundação João Ribeiro, 1997.

VON MARTIUS, Karl Friedrich. *Como se deve escrever a história do Brasil*. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, t.6, 1845.

WISNIK, José Miguel. *O Coro dos contrários - a música em torno da semana de 22*. São Paulo: Livraria duas Cidades, 1983.

_____. *O nacional e o popular da cultura brasileira*. São Paulo: Brasileiraense, 1982.

WOLFF, Marcus Straubel. *O modernismo nacionalista na música brasileira*. *Rascunhos de História*, Rio de Janeiro, n. 2, PUC-RJ, 1991.

APÊNDICE I

Compositores brasileiros citados no epistolário de Curt Lange e Camargo Guarnieri (1934-1956):

Compositor	Carta enviada por	Data	Composição mencionada	País de nascimento
BOSMANS, Arthur	Curt Lange Curt Lange Curt Lange	13/4/44 20/5/44 12/9/45		Bélgica
BRAUNWIESER, Martin	Curt Lange	13/4/49		Áustria
BRAGA, Ernani	Camargo Guarnieri	7/12/34		Brasil
BRAGA, Francisco	Curt Lange	16/3/45		Brasil
BURLE-MARX, Walter	Curt Lange	30/4/40	Pater Noster	Brasil
CASABONA, Francisco	Camargo Guarnieri	19/11/35		Brasil
FERNANDEZ, Lorenzo	Curt Lange Camargo Guarnieri Curt Lange Curt Lange Curt Lange	30/4/40 24/6/40 27/7/40 16/10/40 29/5/42	Batuque Batuque	Brasil
JULIÃO, João B.	Curt Lange	4/4/45		Brasil
KOELLREUTTER, Hans J.	Curt Lange Curt Lange Curt Lange Camargo Guarnieri Curt Lange Curt Lange Curt Lange Curt Lange	11/3/41 21/3/41 3/11/41 5/3/42 24/3/42 18/9/42 12/10/43 27/2/45		Alemanha
MIGNONE, Francisco	Curt Lange Camargo Guarnieri Curt Lange Curt Lange Curt Lange Curt Lange Curt Lange	30/4/40 24/6/40 27/7/40 24/3/42 15/6/43 8/7/44 20/5/45	Maracatu Chico Rei / Congada Maracatu Chico Rei	Brasil
PEREIRA, Antonio Sá	Camargo Guarnieri Curt Lange Camargo Guarnieri Curt Lange	7/12/34 20/12/41 5/3/42 4/4/45		Brasil
PEREIRA, Arthur	Camargo Guarnieri Curt Lange	19/11/35 15/6/43		Brasil
SANTORO, Cláudio	Curt Lange Curt Lange Camargo Guarnieri Curt Lange Curt Lange	24/3/42 12/1/45 25/1/45 9/11/45 19/9/49	Sonata Quarteto Sonatina	Brasil
VIANA, Frutuoso	Curt Lange	19/12/34		Brasil
VILLA-LOBOS, Heitor	Curt Lange Curt Lange Curt Lange Curt Lange Curt Lange Curt Lange Camargo Guarnieri Curt Lange Curt Lange Camargo Guarnieri Curt Lange Curt Lange	27/7/40 16/10/40 31/12/40 10/2/42 29/5/42 12/10/43 17/3/44 1/5/44 10/5/44 16/3/45 30/3/45 20/6/45 14/11/47		Brasil

APÊNDICE II

Intérpretes brasileiros citados no epistolário de Curt Lange e Camargo Guarnieri (1934-1956):

Intérprete	Instrumento	Carta enviada por	Data	País de nascimento
BLUMENTHAL, Felícia	Piano	Curt Lange Camargo Guarnieri	4/4/45 16/4/45	Polônia
BURLE-MARX, Walter	Regência	Camargo Guarnieri	7/12/34	Brasil
CONTE, Eunice	Violino	Camargo Guarnieri Camargo Guarnieri Curt Lange Curt Lange Curt Lange	5/3/42 20/1/44 4/4/44 20/5/44 27/5/44	Brasil
ESTRELA, Arnaldo	Piano	Curt Lange	20/6/45	Brasil
HOUSTON, Elsie	Canto	Camargo Guarnieri Curt Lange Camargo Guarnieri	7/12/34 7/4/40 17/4/40	Brasil
IACOVINO, Mariuccia	Violino	Camargo Guarnieri Curt Lange	16/4/45 20/6/45	Brasil
KARESKA, Maria	Canto	Curt Lange	29/5/42	Brasil
KLÍASS, José	Piano	Curt Lange	13/4/49	Rússia
MARISTANY, Cristina	Canto	Curt Lange Camargo Guarnieri Camargo Guarnieri Curt Lange	10/2/42 5/3/42 10/5/42 29/5/42	Portugal
MEHLICH, Ernst	Regência	Curt Lange Curt Lange Camargo Guarnieri Curt Lange	26/3/40 30/4/40 24/6/40 27/7/40	Alemanha
MUSETTI, Francisco	Violino	Curt Lange	31/10/43	Brasil
NOVAES, Guiomar	Piano	Camargo Guarnieri	7/12/34	Brasil
PRADO, Lydia Simões	Piano	Camargo Guarnieri Camargo Guarnieri	23/5/43 9/11/45	Brasil
SOUZA LIMA, João	Piano	Curt Lange Camargo Guarnieri Curt Lange Curt Lange Curt Lange	30/4/40 24/6/40 27/7/40 29/5/42 15/6/43	Brasil
TERÁN, Thomas	Piano	Curt Lange	20/6/45	Espanha
ZLATOPOLSKY, Anselmo	Violino	Curt Lange Curt Lange Curt Lange Curt Lange Curt Lange	4/4/45 23/4/45 27/4/45 16/6/45 20/6/45	Brasil

APÊNDICE III

Compositores estrangeiros citados no epistolário de Curt Lange e Camargo Guarnieri (1934-1956):

Compositor	Lugar de nascimento	Carta enviada por	Data	Composição citada	Características predominantes da produção
AYALA, Daniel	México	Curt Lange	27/4/45	Quarteto	Folclore
ASTABURUAGA, Rene Amengual	Chile	Camargo Guarnieri Camargo Guarnieri Camargo Guarnieri Curt Lange Camargo Guarnieri Camargo Guarnieri Curt Lange Camargo Guarnieri Camargo Guarnieri	25/1/45 3/3/45 30/3/45 21/4/45 23/4/45 4/8/45 23/8/45 24/8/45 3/9/45 10/9/45		Obra com influência impressionista
CASTRO, José Maria	Argentina	Curt Lange	12/9/45		Moderno
CASTRO, Juan José	Argentina	Curt Lange Curt Lange Camargo Guarnieri Curt Lange Curt Lange	30/4/40 24/8/45 3/9/45 12/9/45 3/10/45	Sinfonia Bíblica	Motivos nativos/atonalismo
CASTRO, Washington	Argentina	Curt Lange	12/9/45		Grupo Renovación
CATURLA, Alejandro Garcia	Cuba	Curt Lange Curt Lange Curt Lange	26/3/40 30/4/40 27/7/40	Yamba-O Yamba-O	Influência do folclore afro-cubano
COPLAND, Aaron	Estados Unidos	Curt Lange Camargo Guarnieri Curt Lange	24/3/42 10/5/42 29/5/42		Estilo vanguardista
ERRECART, Hector Tosar	Uruguai	Curt Lange Camargo Guarnieri Curt Lange Curt Lange Curt Lange Camargo Guarnieri Curt Lange Curt Lange Curt Lange Curt Lange	15/6/43 13/9/43 12/10/43 31/10/43 20/5/45 5/6/45 13/6/45 6/8/45 12/9/45 9/11/45		Modernista
ESTRADA, Carlos	Uruguai	Camargo Guarnieri Curt Lange Curt Lange	24/6/40 27/7/40 16/3/45		Tradição romântica e harmonização convencional
FABINI, Eduardo	Uruguai	Curt Lange Camargo Guarnieri Curt Lange	26/3/40 24/6/40 21/3/41	Isla de los Ceibos Isla de los Ceibos	Obra vinculada a elementos locais
FISCHER, Jacobo	Argentina	Curt Lange	12/9/45		Composições inspiradas em melodias russas e música argentina
GIANNEO, Luis	Argentina	Camargo Guarnieri Curt Lange	7/12/34 12/9/45		Obra de cunho nacionalista e elementos indígenas
GINASTERA, Alberto E.	Argentina	Curt Lange Curt Lange Curt Lange	27/4/45 12/9/45 3/10/45	Quarteto	Nacionalismo / atonalismo

GRAETZER, Guillermo	Áustria, radicado na Argentina	Curt Lange	24/3/42	Três Tocatas	Modernista
HELM, Everett	Estados Unidos				Linguagem contemporânea
HOLZMANN, Rodolfo	Alemanha, radicado no Peru	Curt Lange	12/9/45		Tradições folclóricas do Peru / diversos estilos europeus
LLONA, Alfonso Letelier	Chile	Curt Lange Curt Lange Camargo Guarnieri	31/10/43 15/11/43 20/1/44	Concerto para violino e obra para soprano e orquestra	Linguagem neo-clássica / modernista
MORILLO, García	Argentina	Curt Lange Camargo Guarnieri Curt Lange Curt Lange	24/8/45 3/9/45 12/9/45 3/10/45		Moderno
MORTET, Cluzeau	Uruguai				Romântico/folclore
PAZ, Juan Carlos	Argentina	Curt Lange Curt Lange Curt Lange Curt Lange	11/3/41 24/3/42 12/9/45 9/11/45	Sonatina Trio	Atonalismo
PERCEVAL, Julio	Bélgica, radicado na Argentina	Curt Lange	18/9/42		Nacional/Moderno
PISTON, Walter	Estados Unidos				Estilo tonal/neoclássico
PLAZA, Juan Bautista	Venezuela				Música Nacionalista
PONCE, Manuel	México				Folclore
SAMINSKY, Lazare	Estados Unidos	Curt Lange	27/7/40		Música Litúrgica Judaica
SANTA CRUZ, Domingos	Chile	Curt Lange Camargo Guarnieri Curt Lange Camargo Guarnieri Camargo Guarnieri Curt Lange Camargo Guarnieri Curt Lange	28/1/45 3/3/45 23/4/45 4/8/45 23/8/45 24/8/45 3/9/45 12/9/45		Composição no estilo neoclássico, contrapontística, com alusões românticas
SANTÓRSOLA, Guido	Itália, radicado no Uruguai	Curt Lange Curt Lange Curt Lange Camargo Guarnieri Curt Lange	11/3/41 31/10/43 15/11/43 20/1/44 12/9/45	Invenções	
SAS, Andrés	França, radicado no Peru	Curt Lange	12/9/45		Obra de cunho nacionalista / motivos folclóricos peruanos
SEGOVIA, Andrés	Espanha	Curt Lange	31/10/43		
SICCARDI, Honorio	Argentina	Curt Lange Curt Lange	29/5/42 12/9/45		Grupo Renovación
SUFFERN, Carlos	Argentina	Curt Lange Curt Lange	12/9/45 3/10/45		Impressionismo
VERNIEUL, Raul	Peru	Curt Lange Camargo Guarnieri	7/4/40 17/4/40		Politonalidade
WEISS, Adolph	Estados Unidos	Curt Lange	9/11/45	Sinfonia N°1	Dodecafonismo

APÊNDICE IV

Intérpretes estrangeiros citados no epistolário de Curt Lange e Camargo Guarnieri (1934-1956):

Intérprete	País de origem	Instrumento	Carta enviada por	Data
BALDI, Lamberto	Itália, radicado no Uruguai	Regente	Camargo Guarnieri	7/12/34
			Curt Lange	7/9/35
			Curt Lange	29/9/35
			Camargo Guarnieri	19/11/35
			Curt Lange	26/3/40
			Curt Lange	7/4/40
			Camargo Guarnieri	17/4/40
			Curt Lange	24/4/40
			Camargo Guarnieri	25/4/40
			Camargo Guarnieri	28/4/40
			Camargo Guarnieri	24/6/40
			Camargo Guarnieri	3/3/41
			Camargo Guarnieri	27/10/41
			Curt Lange	3/11/41
			Camargo Guarnieri	5/3/42
			Curt Lange	24/3/42
			Camargo Guarnieri	10/5/42
			Curt Lange	29/5/42
			Curt Lange	10/6/44
			Camargo Guarnieri	3/3/45
			Curt Lange	16/3/45
			Camargo Guarnieri	30/3/45
			Curt Lange	4/4/45
			Camargo Guarnieri	16/4/45
Camargo Guarnieri	23/4/45			
Camargo Guarnieri	21/4/45			
Curt Lange	13/6/45			
Camargo Guarnieri	4/8/45			
Curt Lange	6/8/45			
Curt Lange	24/8/45			
Camargo Guarnieri	3/9/45			
BALZO, Hugo	Uruguai	Pianista	Curt Lange	19/2/40
			Camargo Guarnieri	13/3/40
			Camargo Guarnieri	17/4/40
			Curt Lange	24/4/40
			Curt Lange	15/5/40
			Camargo Guarnieri	24/6/40
			Curt Lange	27/7/40
			Camargo Guarnieri	11/10/40
			Curt Lange	16/10/40
			Curt Lange	31/12/40
			Camargo Guarnieri	3/3/41
			Curt Lange	21/3/41
			Curt Lange	31/3/41
			Camargo Guarnieri	1/4/41
			Curt Lange	16/4/41
			Curt Lange	5/5/41
			Camargo Guarnieri	5/5/41
			Curt Lange	26/5/41
			Camargo Guarnieri	27/10/41
			Curt Lange	3/11/41
			Curt Lange	10/2/42
			Curt Lange	29/5/42
			Camargo Guarnieri	23/5/43
			Camargo Guarnieri	20/1/44
Curt Lange	20/5/44			

BELLINI, Nibya Marino	Uruguai	Pianista	Curt Lange Camargo Guarnieri Curt Lange Camargo Guarnieri Curt Lange Curt Lange	10/2/42 5/3/42 24/3/42 10/5/42 29/5/42 31/10/43
BOURDILLON, Sarah	Uruguai	Pianista	Curt Lange	31/10/43
BUCHWALD, Theo	Chile	Regente	Curt Lange	12/9/45
BUSCH, Fritz	Alemanha	Regente	Curt Lange Camargo Guarnieri Curt Lange Curt Lange	15/11/43 20/1/44 4/4/44 27/5/44
CARLEVARO, Abel	Uruguai	Violonista	Curt Lange Curt Lange Curt Lange Camargo Guarnieri Camargo Guarnieri Curt Lange Curt Lange	31/10/43 15/11/43 23/11/43 20/1/44 9/11/45 9/11/45 17/1/47
ESPINOSA, Guilherme	Colômbia	Regente	Curt Lange Curt Lange	12/9/45 3/10/45
INGOLD, Fanny	Uruguai	Pianista	Curt Lange Curt Lange Camargo Guarnieri	31/10/43 23/11/43 20/1/44
ITURBI, José	Espanha	Pianista	Curt Lange	27/7/40
KLEIBER, Erich	Alemanha	Regente	Curt Lange Camargo Guarnieri Curt Lange Curt Lange Curt Lange	15/11/43 20/1/44 4/4/44 27/5/44 12/9/45
LARRAMENDY, Sara Orlandi	Uruguai	Pianista	Curt Lange Camargo Guarnieri Curt Lange Curt Lange Curt Lange Curt Lange Camargo Guarnieri Curt Lange	5/6/43 13/9/43 12/10/43 31/10/43 10/6/44 13/6/45 9/11/45 9/11/45
OPPENHEIMER	Alemanha	Violonista	Curt Lange	31/10/43
OYANGUREN, Julio Martinez	Radicado nos Estados Unidos	Violonista	Curt Lange Camargo Guarnieri Curt Lange Camargo Guarnieri	21/3/41 1/4/41 16/4/41 5/5/41
QUIROZ, Armando Carvajal	Chile	Violonista / Regente	Camargo Guarnieri	4/8/45
RACCAGNI, Hermínia	Chile	Pianista	Curt Lange	3/10/44
SANTÓRSOLA, Guido	Itália, radicado no Uruguai	Regente	Curt Lange	27/7/40
SCHENONE, Adhemar	Bolívia	Pianista	Curt Lange Curt Lange Camargo Guarnieri	18/2/45 27/2/45 3/3/45
SMITH, Carleton Sprague	Estados Unidos	Flautista	Curt Lange Curt Lange Camargo Guarnieri Camargo Guarnieri Camargo Guarnieri	27/7/40 20/6/45 23/8/45 10/9/45 13/3/47
STOKOWSKY, Leopold	Inglatera, radicado nos Estados Unidos	Regente	Curt Lange Camargo Guarnieri Curt Lange	27/7/40 11/10/40 16/10/40
TOSCANINI, Arturo	Itália	Regente	Camargo Guarnieri	24/6/40
VILLEGAS, Socorrito	Uruguai	Cantora	Camargo Guarnieri	22/8/55

APÊNDICE V

Musicólogos e educadores musicais citados no epistolário de Curt Lange e Camargo Guarnieri (1934-1956):

Agente musical	Carta enviada por	Data	País de origem	Área de atuação
ANDRADE, Mário	Camargo Guarnieri	7/11/34	Brasil	Musicólogo
	Curt Lange	30/4/40		
	Camargo Guarnieri	24/6/40		
	Curt Lange	27/7/40		
	Camargo Guarnieri	11/10/40		
	Curt Lange	16/10/40		
	Curt Lange	5/5/41		
	Curt Lange	6/5/41		
	Camargo Guarnieri	18/9/41		
	Camargo Guarnieri	25/6/44		
	Curt Lange	27/2/45		
	Camargo Guarnieri	3/3/45		
	Curt Lange	16/3/45		
Camargo Guarnieri	13/3/47			
AZEVEDO, Luis Heitor	Camargo Guarnieri	1/5/44	Brasil	Musicólogo
	Curt Lange	12/10/43		
CALDEIRA FILHO, João	Camargo Guarnieri	24/4/44	Brasil	Musicólogo
	Camargo Guarnieri	1/5/44		
	Curt Lange	10/5/44		
CARÁMBULA, Rúben	Curt Lange	12/9/45	Uruguai	Educadora
FRANÇA, Eurico Nogueira	Curt Lange	20/6/45	Brasil	Musicólogo
MULLER, Maria V.	Curt Lange	24/8/45	Uruguai	Educadora
MURYCI, Andrade	Camargo Guarnieri	24/6/40	Brasil	Musicólogo
	Curt Lange	27/7/40		
DOWNES, Olin	Curt Lange	2/10/44	EUA	Crítico

APÊNDICE VI

Cargos e funções desempenhados por Curt Lange até 1956:

1923	Vinda para América do Sul.
1929	Criação do SODRE.
1930	Direção da Biblioteca Nacional do SODRE.
1931	Atuação como professor de História estética de la música em Montevideú.
1933	Início do movimento do Americanismo Musical. Fundação da Seção de Investigações Musicais do Instituto de Estudos Superiores de Montevideú.
1934	Designação como representante da “Asociación de Profesores de Emergência Secundária y Preparatória del Uruguay”, na Província de Tucumán. Participação no II Congresso Nacional de Professores de ensino secundário e preparatório do Uruguai.
1935	Organização do Festival de Música Latino-Americana de Montevideú. Publicação do Tomo I do <i>Boletín Latino-Americano de Música</i> . Participação da I Conferência Latino-Americana de Música.
1936	Publicação do Tomo II do <i>Boletín Latino-Americano de Música</i> .
1937	Publicação do Tomo III do <i>Boletín Latino-Americano de Música</i> .
1938	Publicação do Tomo IV do <i>Boletín Latino-Americano de Música</i> . Participação na organização da VIII Conferência Internacional Americana de Lima.
1940	Participação no Congresso Internacional de Musicologia de Nova York. Organização do Congresso de Musicologia no Departamento do Estado de Washington. Fundação do Instituto Interamericano de Musicologia Promoção da VIII Conferência Interamericana de Lima. Promoção da ida de Villa-Lobos e mais sete pedagogos brasileiros ao Uruguai.
1941	Publicação do <i>Álbum</i> da Casa Schirmer. Fundação da <i>Editorial Cooperativa Interamericana de Música</i> . Publicação do Tomo V do <i>Boletín Latino-Americano de Música</i> .
1942	Atuação como editor da revista <i>Música Viva</i> .
1945	Fundação da Discoteca Pública de Belo Horizonte. Representação do Uruguai no Congresso Internacional Americano de Comunicações de Rádio no Rio de Janeiro.
1946	Publicação do Tomo VI do <i>Boletín Latino-Americano de Música</i> .
1948	Criação do Departamento de Musicologia da Universidade Nacional de Cuyo.
1948-1949	Atuação como musicólogo nos EUA.
1949	Organização do “novo” Instituto Interamericano de Musicologia em Mendoza- Argentina Publicação da revista de <i>Estudios Musicales</i> , N. 1 e 2.
1950	Publicação da revista de <i>Estudios Musicales</i> , N. 3, 4 e 5.
1951	Publicação da revista de <i>Estudios Musicales</i> , N. 6.

1952	Promoção do 1º Concerto de Música de Minas Gerais na Universidade Nacional de Tucumán, Argentina.
1954	Publicação da revista de <i>Estudios Musicales</i> , N. 7.
1955	Organização da “Semana de Música Brasileira” em Mendoza.
1956	Organização do Setor Latino-Americano da <i>Enciclopédia de Música</i> da Editora Ricordi de Milão.

APÊNDICE VII

Cargos e funções desempenhados por Camargo Guarnieri até 1956:

1927	Início da atuação de Camargo Guarnieri como professor no Conservatório Dramático Musical de São Paulo.
1932	Primeira atuação como regente da Orquestra da Sociedade de Concertos Sinfônicos de São Paulo.
1934	Recepção do título de <i>Professor Honorário</i> , outorgado pelo Instituto de Música da Bahia.
1937	Nomeação como representante do Departamento de Cultura no II Congresso Afro-Brasileiro em Salvador.
1937	Premiação no concurso para obtenção de bolsa de aperfeiçoamento artístico na Europa.
1938	Início de suas atividades em Paris.
1941	Recepção do <i>Diploma de Honra</i> , outorgado pelo Instituto Musical de São Paulo.
1942	Nomeação como fiscal do governo de São Paulo junto ao Conservatório Musical Carlos Gomes. Recepção do prêmio pelo “Concerto nº1 para Violino e Orquestra”, outorgado pela Divisão de Música da União Pan-Americana. Partida para os EUA, onde permaneceu por seis meses.
1944	Recepção em 1º lugar do prêmio <i>Luiz Alberto Penteado Rezende</i> , para a “Sinfonia nº1”. Recepção em 1º lugar do prêmio <i>Chamber Music Guild</i> e <i>Radio Corporation of América</i> , para o “Quarteto de Cordas nº2”.
1945	Ocupação da Cadeira N. 23, na Academia Brasileira de Música. Realização de <i>tournee</i> pela América do Sul.
1946	Recepção do 1º lugar do prêmio <i>Alexandre Levy</i> , para o “Concerto nº2 para piano e orquestra”. Recepção do 2º lugar do <i>Prêmio Reichold</i> , para a “Sinfonia nº2”.
1949	Recepção da medalha <i>Mendes de Moraes</i> , outorgada pela Prefeitura do Distrito Federal.
1950	Recepção do título <i>Professor Honoris Causa</i> , outorgado pela Universidade do Rio Grande do Sul.
1953	Participação no júri do <i>Concurso Internacional de Composição Rainha Elizabeth</i> , em Bruxelas.
1954	Recepção do prêmio <i>Carlos Gomes</i> – para a “Sinfonia nº3”. Recepção da medalha <i>Honra ao Mérito</i> , outorgada pela Prefeitura Municipal de Tietê, SP.
1955	Representação do Brasil na I Reunião Pró-Intercâmbio Musical Americano, em Montevidéu. Recepção da <i>Medalha de Honra</i> da Inconfidência Mineira, outorgada pelo Governo do Estado de Minas Gerais.
1956	Nomeação como assessor artístico-musical do Ministério da Educação, pelo ministro Clóvis Salgado.

CESAR MAIA BUSCACIO é bacharel em Piano pela UFMG, mestre em Música e Educação pela UNIRIO e doutor em História Social pela UFRJ. Participou do processo de elaboração e implantação do Curso de Música da UFOP, onde atua como professor de Piano e História da Música. Atualmente desenvolve um trabalho de Piano a Quatro Mãos com enfoque na música brasileira do século XX, juntamente com a pianista Izabella Montesanto.

ISBN: 978-85-288-0076-0

ESTE LIVRO FOI CONTEMPLADO NO PRÊMIO FUNARTE DE PRODUÇÃO CRÍTICA EM MÚSICA