



**MÚSICA
ERUDITA
BRASILEIRA**



E escrever um panorama da História da Música Erudita ou de Concerto no Brasil é um desafio há muito acalentado. Diferente de outras produções artísticas brasileiras, a música ainda carece de estudos organizados com o objetivo de contar sua história e, principalmente, contextualizá-la perante o repertório consagrado da música ocidental. Essa vertente da produção musical brasileira por muitos é considerada como o último tesouro ainda por ser descoberto e verdadeiramente explorado da cultura do país. À exceção do célebre Villa-Lobos, e também de Camargo Guarnieri, pouco se conhece a respeito dessa imensa produção musical. Isso se dá tanto nos meios internacionais como, espantosamente, entre os próprios músicos brasileiros, que bastante sabem e executam Mozart, Beethoven e Brahms, mas que pouca informação têm de compositores brasileiros contemporâneos e mesmo de outros períodos.

Por outro lado, enquanto a denominada MPB ou Música Popular Brasileira é consagrada pelos meios de comunicação e conhecida internacionalmente como símbolo da produção musical do Brasil do século XX, a música erudita ou de concerto ainda é um território inexplorado, quer pelos estrangeiros, quer pelos próprios músicos brasileiros. Diferentemente da produção de MPB, que abrange dos últimos anos do século XIX aos dias atuais, a música “clássica” no Brasil está ligada diretamente ao início da colonização pelos portugueses e perpassa pelos cinco séculos de transformações e adaptações culturais ocorridas no país.

A respeito de como interagem na cultura brasileira essas duas realidades musicais complementares, citamos artigo do jornalista Irineu Franco Perpétuo¹ que bem exemplifica essa situação:

“É que parece cada vez mais que, no Brasil, falar de música brasileira corresponde a falar de música “popular” brasileira. Claro que a supremacia, em termos de difusão, da música popular sobre a música de concerto é um fenômeno mundial. O que torna o caso do Brasil específico é que os principais autores e intérpretes de nossa música popular desfrutam do *status* não apenas do carinho das massas, mas o afago da “intelligentsia”, desalojando a música “clássica” da posição hegemônica mesmo entre as elites. Para o bem ou para o mal, os intelectuais orgânicos brasileiros, na área de música, são gente como Chico Buarque, Caetano Veloso e Milton Nascimento – não Almeida Prado, Edino Krieger ou Gilberto Mendes, por mais que possamos admirar e respeitar o talento desses compositores. As idéias dos astros da MPB é que são levadas a sério, debatidas e discutidas pelos formadores de opinião pública. Quando acontece um fato de comoção nacional, e a imprensa quer saber a opinião de um músico a respeito, vai perguntar para o Chico. A intenção de voto de Caetano a cada eleição presidencial é sempre repercutida pela imprensa com estardalhaço, mas ninguém vai averiguar em quem Nelson Freire ou Antonio Meneses vão votar.

Não se trata aqui de atacar a música popular brasileira, mas apenas lamentar o deslocamento sofrido pela música brasileira de concerto.”

Ao procurarmos os vários fatores a que se deve a atual situação de desconhecimento da história e da produção da música de concerto no Brasil, deparamo-nos com dois principais, que são a falta de programas editoriais eficazes para a publicação de obras compostas no Brasil desde o século XVIII e o próprio desincentivo ou mesmo desinteresse das corporações musicais em conhecer e programar esse repertório em seus concertos. Diante desse quadro, nada mais oportuno que escrever, ainda que despreziosamente, esta História da Música Erudita no Brasil, de modo multidisciplinar e em formato de revista.

Para esta publicação elaboramos uma pauta onde subdividimos os assuntos em três grandes períodos históricos: do Descobrimento à Independência, do Império ao Estado Novo e da Segunda Guerra aos dias atuais, sendo a subdivisão interna de cada fase formada por artigos de diferentes características. Há os artigos contextualizantes de um período histórico e que vêem a produção musical no âmbito sociológico, e há os que exploram a biografia dos principais compositores de cada período, tornando-se importantes verbetes para uma compreensão mais objetiva da biografia e produção de cada compositor ou período estético abrangido. Esse formato, uma vez que esta é uma revista de divulgação de cultura brasileira no exterior, tem como objetivo possibilitar que o leitor, mesmo que jamais tenha ouvido falar a respeito dos assuntos abordados, possa ter uma ambientação histórica e social na qual essa música foi produzida.

Acessíveis e interessantes para músicos, ou somente interessados em saber mais sobre essa produção musical, os artigos foram escritos por alguns dos mais atuantes especialistas de cada subdivisão do assunto, entre jornalistas, acadêmicos e musicistas. A presença do CD anexo, assim como as bibliografias e discografias sugeridas, servem como ilustração a cada assunto abordado nos artigos. Desse modo, pretendemos tornar a revista ainda mais dinâmica, possibilitando que a mesma possa ser utilizada como um guia referencial para aqueles que pretendem começar a se enveredar pelo tema, e até servir como base bibliográfica para a elaboração de pequenas aulas.

Dentre as publicações mais importantes de História

da Música no Brasil, sendo escritas cada qual por somente um autor, podemos citar as de Vicente Cernicchiaro, Renato de Almeida e Mário de Andrade, ainda nas décadas de 1920 e 30, passando por Luiz Heitor Corrêa de Azevedo nos anos 60, Bruno Kieffer nos anos 70 e Vasco Mariz em dias atuais.

Nesta **Textos do Brasil**, por sua característica multidisciplinar unindo conhecimentos específicos para cada assunto abordado, pretendemos contribuir para incrementar e dar nova visão sobre essa não vasta, porém importante, bibliografia existente a respeito do tema.

O primeiro texto da revista, “Música e sociedade no Brasil colonial”, assinado por Rogério Budasz, trata inicialmente da música composta e utilizada pelos jesuítas com o objetivo de catequizar os povos indígenas brasileiros durante os dois primeiros séculos da colonização. Apesar de não existir documentação musical remanescente do período, o pesquisador faz uma minuciosa e aprofundada pesquisa sobre esse processo, tendo como fonte o trabalho realizado pelo emblemático Padre José de Anchieta, buscando em suas notas as informações necessárias para a reconstituição provável desse material. No mesmo artigo, Budasz trata da produção musical para os versos do ilustre poeta da Província da Bahia ainda no século XVII, Gregório de Matos, podendo ser uma das primeiras informações a respeito de uma prática de música não-litúrgica ou profana em nosso território. Desta também não restou documentação musical específica, porém é também possível realizar um processo comparativo e de reconstituição baseado em manuscritos musicais existentes em Portugal, a que são feitas referências em documentos da época.

Ainda no século XVII e início do XVIII temos, para não deixar de citar, o caso da música composta na região das Missões Jesuítas dos Índios Guarani – hoje pertencentes ao território brasileiro no Sul do país, mas que no período pertenciam à Coroa espanhola –, sendo sua produção artística e musical mais diretamente ligada à arte barroca praticada em países como Argentina, Paraguai e Bolívia. Para conhecermos mais a respeito desta produção, basta que conheçamos os trabalhos editoriais

A música “clássica” no Brasil está ligada diretamente ao início da colonização pelos portugueses e perpassa pelos cinco séculos de transformações e adaptações culturais ocorridos no país



e de partituras, assim como os registros musicais em discos e sobre música barroca hispano-americana.

Tratando a pauta com respeito a uma ordem cronológica e contextual passamos, a seguir, a tratar da música sacra no Brasil, sobretudo na segunda metade do século XVIII e primeira metade do XIX.

Neste segundo artigo, “A Música no Brasil Colônia anterior à chegada da Corte de D. João VI”, assinado por Harry Crowl, é abordado um aspecto mais difundido, porém também pouco conhecido da produção musical do Brasil colônia, que é a música sacra composta pelos mestres-de-capela nas sedes de Bispados e a atuação dos músicos junto às Irmandades leigas, sobretudo nas províncias das Minas Gerais, São Paulo, Bahia e Pernambuco.

Esse artigo trata justamente da música a partir do primeiro documento musical encontrado, que é um recitativo e ária da Bahia datado de 1759, e contextualiza as produções nordestinas do mesmo período para, aí sim, dar total ênfase à mais importante escola de compositores do período colonial, que é a das Minas Gerais da segunda metade do século XVIII. É um texto bastante completo, que contempla a produção de vários nomes importantes do período, como Emerico Lobo de Mesquita, Francisco Gomes da Rocha, Marcos Coelho Neto, João de Deus de Castro Lobo, entre outros.

Nesta nossa introdução não podemos deixar de explicar, mesmo que brevemente, como esse estilo musical se estabeleceu no Brasil colonial, principalmente nos séculos XVIII e XIX. Essa

linguagem musical eminentemente italiana tem uma trajetória interessante: D. João V de Portugal, a partir da década de 1710, manda jovens compositores portugueses estudar na Itália como bolsistas, sobretudo em Roma e Nápoles, a fim de absorver o estilo musical italiano, que era o predominante na época, e trazê-lo para Lisboa. Do mesmo modo, compositores italianos como Domenico Scarlatti são levados a Portugal para dirigir a música na Sé e na corte lisboeta. Como a mais importante colônia do império português do período, o Brasil tem uma grande atividade musical e está em estreito contato com as novidades vindas da metrópole, passando também a ter sua produção musical nos mesmos moldes de Portugal. Com a descoberta do ouro, sobretudo na província das Minas Gerais, outros importantes centros urbanos como Vila Rica surgem para, além das tradicionais grandes cidades como Salvador e Rio de Janeiro, possuírem intensa atividade musical, que caracterizará um dos mais profícuos momentos da história musical brasileira.

No entanto, não há parâmetro para as transformações nas atividades culturais e mesmo sociais do Brasil como o deslocamento da Corte de D. João VI de Portugal para o Rio de Janeiro, que teve o fim de salvaguardar a alta administração portuguesa da invasão de Portugal pelas tropas napoleônicas em 1808.

O artigo que se segue, “Música na Corte do Brasil: Entre Apolo e Dionísio 1808-1821”, assinado pelo musicólogo e historiador Maurício Monteiro, começa justamente a falar das grandes mudanças sociológicas e estilístico-musicais que se seguem após este importante momento da História do Brasil.

Com o objetivo de finalizar essa primeira sessão, segue, por nós assinado, artigo a respeito do mais representativo compositor desse período colonial brasileiro, que é o carioca José Maurício Nunes Garcia (1767 –1830). Esse texto, “José Maurício Nunes Garcia e a Real Capela de D. João VI no Rio de Janeiro”, trata de sua interessante biografia e de como suas obras sobreviveram através do tempo. Por ser um compositor que trabalhou sempre no Rio de Janeiro, sendo sua primeira obra datada de 1783 e a última de 1826, sua música também reflete as transformações que essa cidade, como capital

da colônia, sofreu em sua música e relações sociais.

Esses anos foram intensos também para as artes plásticas no Brasil, com a vinda da Missão Artística Francesa de 1817 e de músicos como o compositor austríaco Sigismund Neukomm – que veio na missão diplomática do Duque de Luxemburgo a serviço de Luís XVIII de França – e que permaneceu no Rio de Janeiro por cinco anos, sofisticando a produção de música instrumental na corte como música para piano, de câmara e até mesmo sinfônica. Graças à presença desse compositor, os músicos atuantes na cidade puderam travar contato com o que havia de mais relevante da produção musical centro-européia, como a *Missa de Réquiem* de Mozart, regida por José Maurício em 1819, e os oratórios *As Estações* e *A Criação* de Joseph Haydn, este último também comprovadamente regido por José Maurício em 1821.

Nos anos que seguiram ao processo de Independência do Brasil de Portugal, ocorrida em 1822, as atividades culturais sofreram um grande declínio em comparação aos faustos anos da presença da corte portuguesa no Rio de Janeiro. O início de uma longa reestruturação se inicia com a criação do Imperial Conservatório de Música, atual Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, que teve como seu primeiro diretor o autor do Hino Nacional Brasileiro, Francisco Manoel da Silva, que durante o tempo de José Maurício esteve entre seus alunos diletos.

Esse período se caracterizou por uma certa desestruturação da Real Capela de Música, transformada em Imperial Capela, e seus músicos – entre eles seus mestres-de-capela José Maurício Nunes Garcia e Marcos Portugal – sofreram sérias dificuldades financeiras. Essa época coincidiu também com a ascensão de Rossini nos teatros do mundo todo, passando a ser um novo parâmetro para a produção operística italiana. As óperas de Rossini fizeram tanto sucesso no Brasil que, mesmo durante a estada do Rei D. João VI no Rio de Janeiro, várias de suas óperas foram encenadas. Entre elas, sobretudo, *Il Barbiere di Siviglia* e *La Cenerentola*, com diferenças por vezes de poucos meses em relação às estréias européias. Essa modificação no gosto serviu de modelo para a criação

e mesmo para a vida musical do Brasil independente. A música das óperas de Rossini foi muitas vezes adaptada para a realidade da música sacra, criando curiosidades como a Missa da *Gazza Ladra*, de Pedro Teixeira de Seixas, em que a música da ópera foi transcrita quase literalmente para o texto litúrgico. Ainda nesse período inicia-se o interesse pela música instrumental.

O início de um período romântico brasileiro pode ser caracterizado sobretudo pela figura de Antonio Carlos Gomes (1836 – 1896), que se tornou símbolo da vida musical do Segundo Império compondo óperas em língua portuguesa, como *A Noite do Castelo* (1861) e *Joana de Flandres* (1863), e tendo conquistado êxitos relevantes na Europa com suas óperas, como *Il Guarany* (1870) e *Salvator Rosa* (1874). Contudo, outros compositores, como Elias Álvares Lobo, autor da ópera *A Louca*, também foram importantes para a criação, mesmo que temporária, de uma produção de óperas em língua portuguesa. Essas obras em língua nacional eram em estética musical italiana, profundamente baseada no “bel canto” de Bellini e posteriormente Verdi. Artigo a respeito de Carlos Gomes, “Considerações sobre Carlos Gomes”, é escrito pelo Maestro Luiz Aguiar, profundo conhecedor do assunto, responsável por vários trabalhos de resgate e edições desse importante compositor.

No último quartel do século XIX, vários compositores brasileiros começam a se destacar na produção de música instrumental de forte influência alemã, como Alberto Nepomuceno (que foi aluno de Grieg na Noruega), Leopoldo Miguez e Alexandre Levy, e de linguagem francesa, como Henrique Oswald. Essa é uma importante geração de compositores que atuam num conturbado período de fins do Império e do início do período republicano brasileiro, quando começam a ser esboçados importantes conceitos nacionalistas em música. Nessa mesma época, o antigo Conservatório Imperial de Música passa a ser o Instituto Nacional de Música, tendo Alberto Nepomuceno como seu diretor. A música instrumental de câmara e sinfônica passa a ter papel predominante na vida musical brasileira. A respeito desse período e de seus principais

No entanto, não há parâmetro para as transformações nas atividades culturais e mesmo sociais do Brasil como o deslocamento da Corte de D. João VI de Portugal para o Rio de Janeiro



compositores foram escritos os artigos intitulados “O Modernismo Musical Brasileiro”, por Guilherme Goldberg, e “Henrique Oswald e os Românticos Brasileiros: em busca do tempo perdido”, por Eduardo Monteiro. Esses artigos contextualizam os compositores e suas obras em relação à produção europeia e sua importância para a formação de uma nova e sólida linguagem na música brasileira.

Nesse mesmo contexto, temos a figura fascinante e ambígua de Ernesto Nazareth, que circulou entre o meio da música de concerto, sendo ardoroso seguidor de Chopin, e a nascente música popular, por ter se tornado grande compositor de música de salão no Rio de Janeiro de fins do século XIX. O jornalista Alexandre Pavan, em seu artigo “Chopin Carioca”, aborda dados pitorescos da vida e obra desse compositor.

Durante as primeiras décadas do século XX, questionou-se arduamente o que seriam características verdadeiras ou tipicamente brasileiras em nossa produção cultural e musical. Isso é completamente justificável dentro do pensamento de afirmação nacionalista de uma jovem nação que se consolidava como uma república e que, definitivamente, rompia seus laços com a antiga metrópole. Vale lembrar o dado histórico de que, mesmo após a independência do Brasil como nação em 1822, tivemos dois imperadores que pertenciam à linhagem portuguesa dos Bragança, respectivos filho e neto do último rei português a governar o Brasil enquanto colônia, D. João VI.



Ricardo Bernardes.
FOTO: AUGUSTO VIX

Com a proclamação da República em 1889, um novo país surge querendo romper com toda e qualquer influência do antigo regime. Principia o pensamento de afirmação nacional que perdura até meados do século XX, acalentado principalmente na Semana de Arte Moderna de 1922 e no surgimento do pensamento chamado de Antropofagismo, quando

ainda se discutia e mesmo impunha-se uma série de normas e conceitos do que seria genuinamente brasileiro. Nesse ínterim muitos intelectuais do período passaram a valorizar a influência dos povos africanos e seus descendentes, assim como a das nações indígenas pré-existentes à chegada do europeu nestas terras, na formação da cultura nacional. Apesar de justificado, esse pensamento deu margem a muitas injustiças e falhas nos critérios de avaliação do que conteria ou não tais características. A produção musical anterior a esse pensamento nacional, como as óperas de Carlos Gomes e a já citada música sacra colonial, foi posta de lado, visto como uma arte decadente que desprezava os batuques africanos e a influência indígena e que, portanto, estava fadada a ser avaliada como arte submissa aos valores do colonizador². Mesmo depois do arrefecimento desse ideário, ainda hoje perdura o conceito ou o questionamento do que seja música tipicamente brasileira. Compositores como Villa-Lobos tiveram que se afirmar duplamente como brasileiros e universais, com obras que ainda são assim divididas por muitos músicos e estudiosos do assunto. Há o Villa-Lobos ombreado a Stravinsky, de música afrancesada e de instrumentação sofisticada e ousada, e há aquele que utilizou pretensos cantos indígenas e de negros, dando sabor nacional a sua música, abusando de recursos rítmicos e conclamando a pátria ao reconhecimento de seus valores.

Como outros nomes importantíssimos que escreveram na recém-estruturada linguagem

nacionalista, citamos o ítalo-paulistano Francisco Mignone, Camargo Guarnieri, Lorenzo Fernandez, Guerra-Peixe e até mesmo, em uma fase, Cláudio Santoro.

A idéia aqui não é criticar ou desconstruir o pensamento nacionalista, mas sim contextualizá-lo como um importante conjunto de idéias que se justificaram no período em que foram criadas e usadas como padrão, mas que já se tornam ultrapassadas e restritivas de uma avaliação mais ampla do que seria o universo musical no Brasil ao longo de praticamente cinco séculos. A respeito desse longo período, que vai das primeiras décadas do século XX até tardiamente, em alguns compositores ainda atuantes na década de 60, foram escritos os seguintes artigos: “Villa-Lobos Moderno e Nacional”, de Jorge Coli; “Francisco Mignone e Lorenzo Fernandez”, pelo Maestro Lutero Rodrigues; e “Guerra-Peixe, compositor multifário”, pelo compositor e regente Ernani Aguiar.

Um dos principais instrumentos a entrar em ascensão no século XX, tanto na música de concerto quanto na popular, foi o violão. Emblemático da cultura vista como genuinamente brasileira, esse instrumento teve em Villa-Lobos um dos principais compositores e entusiastas. Especificamente sobre esse aspecto da obra de Villa-Lobos, e de sua atuação para enriquecer o repertório do violão e a posterior trajetória desse instrumento na criação brasileira, é que temos o artigo “A Música Brasileira para Violão depois de Villa-Lobos”, escrito pelo consagrado violonista Fábio Zanoni.

Ainda na década de 30, paralelamente ao ideário nacionalista, outro movimento se configura quase numa antítese a esse pensamento. O Movimento Música Viva, liderado por Koellreutter – falecido em 2005 –, teve entre seus seguidores vários compositores que transitaram entre essas duas linguagens, como os jovens compositores Cláudio Santoro e César Guerra-Peixe. Tal movimento, como diz o autor do artigo “Música Viva”, Carlos Kater, não foi apenas responsável pela primeira fase da composição atonal e dodecafônica da música brasileira. Coube a esse movimento, mais precisamente, a criação de uma nova perspectiva da produção musical, imbricada numa concepção contemporânea da função social do artista.

Para tratar especificamente de Camargo Guarnieri, compositor de carreira brilhante e formador de muitos discípulos, temos o artigo da Prof^a. Flávia Toni, uma das principais especialistas no assunto, “Camargo Guarnieri”.

Para tratar da produção de Cláudio Santoro, compositor profícuo e de múltiplas linguagens – com importante carreira internacional também como professor – temos o artigo “Cláudio Santoro – uma trajetória”, pelo jornalista Irineu Franco Perpétuo.

Mais recentemente, nas últimas décadas do século XX, grandes movimentos de música de vanguarda surgiram de forma organizada, criando festivais de música contemporânea, como bem atesta o artigo “Os Eventos para Divulgação da Música Contemporânea no Brasil”, do compositor Eduardo Guimarães Álvares.

Finalmente, chegamos ao século XXI, aos compositores hoje atuantes e suas diretrizes para a fixação de suas linguagens e participações no mundo musical brasileiro bem como as relações com as demais produções ao redor do planeta. Para abordar esse tema

Mais recentemente, nas últimas décadas do século XX, grandes movimentos de música de vanguarda surgiram de forma organizada, criando festivais de música contemporânea



contamos com artigo “Produção Musical Erudita no Brasil a partir de 1980 – Pluralidade Estética”, do atual presidente da Sociedade Brasileira de Música Contemporânea, Harry Crowl, que discorre sobre as principais tendências atuais e os nomes mais representativos e atuantes desde a década de 1980 até os dias de hoje.

1. PERPÉTUO, Irineu. *Revista eletrônica*. São Paulo: Imagem, 2000.

2. Se num momento fomos colônia portuguesa, não havendo ainda, como em qualquer outra parte no mundo, um questionamento e definições de cultura nacional, hoje vemos que aquele momento pertenceu a um universo cultural luso que aos poucos foi adquirindo características singulares que poderiam diferenciar-nos em alguns aspectos da metrópole, mesmo que essa intenção não fosse proposital. É lícito dizer que a produção de música sacra no Brasil do período colonial, sobretudo no século XVIII, tem características que a diferenciam da praticada em Portugal, mesmo que sutis. Isso se dá da mesma forma como ao dizer que a produção de ópera italiana nos países germânicos por compositores também germânicos possam ter singularidades em relação à dos italianos natos, sem deixar de ser ópera italiana e ao mesmo tempo germânica. Essa ainda é uma discussão polêmica, mas que abre caminho para vários questionamentos sobre os conceitos de estilos nacionais. Baseado nesse mesmo princípio, ainda que bastante criticado pelo pensamento nacionalista, a música de características estritamente européias escrita por brasileiros – principalmente se escrita antes do surgimento dessa noção de nacionalismo cultural – pode conter elementos provindos da adaptação dessa linguagem musical

à realidade local, tornando-se também brasileira.

Com esse princípio, tais adaptação e transformação são de grande valia para a compreensão da formação de uma cultura e produção musicais brasileiras, sem que necessariamente se procure encontrar características “brasileiras” tais como muitas vezes forjadas durante o auge do pensamento nacionalista. Do mesmo modo, em relação àquela que faz a quase totalidade da produção musical do Brasil colônia, a música sacra do rito católico é uma música de linguagem efetivamente européia, tipicamente italiana como praticamente em todo o Ocidente, mas que contém sua importância e singularidades em como essa linguagem foi aqui absorvida e sutilmente transformada.

Para não alongar essa discussão, citamos ainda um interessante exemplo de como a circulação da produção musical vinda da metrópole se adaptou ao gosto e possibilidades locais. Chamamos a atenção para a tradição de representações de óperas barrocas portuguesas – de linguagem musical italiana – na então longínqua Pirenópolis, no sertão da província de Goiás, situada no coração do continente sul-americano. Essas óperas foram constantemente representadas e até adaptadas por várias gerações, assim como várias óperas de autores italianos que foram adaptadas para a língua portuguesa para serem compreendidas pela população local.

RICARDO BERNARDES

Regente e pesquisador especializado em música antiga luso-brasileira e autor da coleção *Música no Brasil nos séculos XVIII e XIX*, Funarte 2001.
Diretor artístico da *Américantiga História e Cultura*.