DOI 10.20504/opus2016b2206

Que "ismo" é esse, Koellreutter?: Guerra-Peixe e Lopes-Graça entrelaçando os fios dodecafônicos (1944-1958)

Ana Cláudia de Assis (UFMG)

Resumo: Discussão em torno do documento *Que "ismo" é esse, Koellreutter?*, artigo escrito por César Guerra-Peixe, publicado na *Revista fundamentos* em 1953 e reimpresso, no mesmo ano, em *A gazeta musical e de todas as artes*, de Lisboa. Problematiza-se, na análise deste documento, a participação do compositor português Fernando Lopes-Graça no debate brasileiro sobre a música nacionalista e dodecafônica dos anos 1940 e 1950. Partimos do pressuposto de que o contato de Guerra-Peixe com a obra literária e musical de Lopes-Graça foi fundamental na consolidação de sua ruptura com o movimento Música Viva e, principalmente, com Hans-Joachim Koellreutter. Contamos com a interlocução de alguns autores para a construção de nossa análise interpretativa, dentre os quais Carvalho (2006), Cascudo (2004, 1999), Tacuchian (2004), Silva (2001) e Kater (2001).

Palavras-chave: Lopes-Graça e a música brasileira. Música nacionalista e música dodecafônica. Crítica de Guerra-Peixe a Hans-Joachim Koellreutter.

Que ismo é esse, Koellreutter?: Guerra-Peixe and Lopes-Graça Intertwining Twelve-Tone Threads (1944-1958)

Abstract: Discussion about the article *Que ismo é esse, Koellreutter?* (*What "ism" is this, Koellreutter?*), written by César Guerra-Peixe, published in the journal *Fundamentos* in 1953, and reprinted in the same year in *A Gazeta Musical e de todas as Artes* in Lisbon. The analysis of this document discusses the participation of the Portuguese composer Fernando Lopes-Graça in the Brazilian debate around nationalist and twelve-tone music of the 1940s and 1950s. We start from the assumption that Guerra-Peixe's contact with the literary and musical work of Lopes-Graça was fundamental in consolidating his separation from the *Música Viva* movement and, especially, from Hans-Joachim Koellreutter. We relate the construction of our interpretative analysis to several authors, such as Carvalho (2006), Cascudo (2004, 1999), Tacuchian (2005), Silva (2001) and Kater (2001).

Keywords: Lopes-Graça and Brazilian music; nationalist music and twelve-tone music; critic of Guerra-Peixe to Hans-Joachim Koellreutter.

ASSIS, Ana Cláudia de. *Que "ismo" é esse, Koellreutter?*: Guerra-Peixe e Lopes-Graça desfiando a trama dodecafônica. *Opus*, v. 22, n. 2, p. 147-171, dez. 2016.

Submetido em 03/07/2016, aprovado em 15/09/2016.

Este artigo é parte de uma série de textos que venho produzindo ao longo da última década, cuja temática central incide sobre a música de César Guerra-Peixe (1914-1993), assim como os trânsitos culturais dos quais este compositor e sua obra participaram. Neste longo período de pesquisa, tenho tido a prazerosa companhia de uma importante fonte, a correspondência trocada entre Guerra-Peixe e Francisco Curt Lange (1903-1997). Por meio destas cartas, tem sido possível visitar e revisitar lugares, conhecer pessoas e instituições, analisar obras musicais, ressituar perspectivas e, principalmente, interpretar e reinterpretar a complexa rede de relações pessoais e intercâmbios culturais que se vêm construídos ao longo das 175 cartas que compõem esta documentação, produzida por seus interlocutores entre 1946 e 1985.

O texto que aqui se apresenta foi fecundado em meio ao contato com este conjunto epistolar e tem por objetivo discutir o documento *Que "ismo" é esse, Koellreutter?*, escrito por César Guerra-Peixe e publicado na revista brasileira *Fundamentos* em fevereiro de 1953 e, em abril do mesmo ano, em *A gazeta musical e de todas as artes*, de Portugal. Acreditamos que, para além daquilo que se configurou como objetivo principal de Guerra-Peixe, o de acusar seu ex-mestre Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005) de apropriação indevida de textos escritos pelo compositor português Fernando Lopes Graça (1906-1994), tal documento é passível de trazer à luz interpretações novas acerca das relações interpessoais envolvidas nas escolhas estético-musicais do compositor brasileiro. Para isso, contamos com a interlocução de alguns autores para a construção de nossa análise interpretativa, dentre os quais Carvalho (2006), Cascudo (2004, 1999), Tacuchian (2004), Silva (2001), Kater (2001).

Na trama da memória

Percorrendo a correspondência trocada entre Guerra-Peixe e Curt Lange no período de 1946 a 1985, dentre as inúmeras referências a compositores, musicólogos e outras personalidades do meio musical internacional, encontramos, por vezes, menção ao compositor Fernando Lopes Graça. Os excertos a seguir exemplificam alguns destes momentos:

> Já temos contato com Fernando Lopes-Graça, musicólogo semipatrício. Respondeu, a uma carta nossa, de uma maneira muito simpática e enviou-nos livros seus. (GUERA-PEIXE, 1947: 2).

> [...] O Lopes Graça fez executar algumas peças do VI BOLETIM, em Concerto do grupo SONATA. (GUERRA-PEIXE, 1948: 1)[1].

> [...] Enviei para Lopes-Graça, musicólogo e compositor português, o meu artigo sobre o Dodecafonismo no Brasil [...]. Lopes-Graça respondeu-me imediatamente, pondo-se de acordo com meu ponto de vista – que é o ponto de vista do músico de um país de escola em formação e que, portanto, ainda não tem tradição na música culta. (GUERRA-PEIXE, 1951a: 1).

> [...] Dr. Lange, o compositor português Fernando Lopes Graça me escreveu dizendo que o governo português invalidou o seu diploma de professor, ficando, assim, o Graça impossibilitado de lecionar em Portugal. Ele deseja sair de sua terra e não sabe como. Pensava vir para o Brasil. Mas aqui as coisas não andam bem, pois a política facilita os seus afilhados. Mesmo em São Paulo nada consegui, nem para Graça dar concerto, fazer conferência ou lecionar. Pensei, então, que talvez se pudesse arrumar alguma coisa para ele aí na Argentina ou no Uruguai. Seria pelo menos um meio dele sair de Portugal, pois não está, no momento, prevenido economicamente. Seria possível arranjar-lhe um contrato, curto que seja? Muito eu lamento não ter podido arranjar nada para ele, pois seria um elemento muito interessante para o Brasil. (GUERRA-PEIXE, 1954: 2).

A partir de tais referências a Lopes-Graça e do interesse suscitado por elas, tomamos contato com inúmeros documentos localizados no espólio do compositor português, no Museu da Música Portuguesa, em Cascais, que indicavam ter havido uma relação estreita entre Lopes-Graça e seus colegas brasileiros durante os anos 1940-1950[2]. A título de exemplificação, no Quadro 1 podemos conhecer os músicos que se

[1] O *Boletim latino-americano de música tomo VI*, publicado em abril de 1946 como parte de uma série editorial do Instituto Interamericano de Musicologia (criado e dirigido por Curt Lange), foi integralmente dedicado à música brasileira e contém, em seu *Suplemento musical*, dezenove partituras de compositores brasileiros.

[2] O trânsito cultural estabelecido por Lopes-Graça e a música brasileira foi tema de minha pesquisa de pós-doutoramento, realizada junto ao Centro de Sociologia e Estética da Música da Universidade Nova de Lisboa (CESEM/UNL), em 2010, com apoio da Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT), sob o título "Fernando Lopes-Graça e César Guerra-Peixe: trânsitos culturais na música brasileira", e contou com a supervisão do musicólogo Mário Vieira de Carvalho.

corresponderam com Lopes-Graça, bem como o período e o número de cartas recebidas pelo interlocutor português[3].

Músicos correspondentes	**Nº de cartas recebidas por Lopes-Graça**	**Período**
César Guerra-Peixe	25	06/12/1947 a dez. de 1975
Arnaldo Estrela	33	24/07/1948 a 06/12/1978
Cláudio Santoro	15	02/08/1948 a 01/08/1974
Hans-Joachim Koellreutter	1	29/12/1948
Francisco Mignone	3	12/05/1948 a 04/12/1959
Luiz Heitor Corrêa de Azevedo	14	09/08/1949 a 28/10/1980
Mozart de Araújo	9	25/04/1951 a 22/08/1971
Francisco Curt Lange	4	04/06/1952 a 25/08/1969
Oneyda Alvarenga	4	08/03/1954 a 10/04/1967
Camargo Guarnieri	11	20/02/1957 a 05/01/1968
João da Cunha Caldeira Filho	5	02/03/1959 a 10/12/1960
Edino Krieger	1	29/04/1969
José Maria Neves	1	01/03/1970
Helza Cameu	5	10/03/1973 a 05/08/1974
Andrade Muricy	1	s/d

Quadro 1: Correspondência dos músicos brasileiros encontrada no Espólio Lopes-Graça[4].

O assunto predominante nesta correspondência e circunscrito ao recorte temporal que nos interessa focalizar neste trabalho (1944-1958) foi o debate sobre a música nacionalista e a música dodecafônica que se praticava no Brasil, o qual teve como ponto culminante a publicação da *Carta aberta aos críticos* e *músicos* de Camargo Guarnieri,

[3] Importante trabalho a respeito da correspondência luso-brasileira é o artigo de Ricardo Tacuchian intitulado *Relações da Música Brasileira com Lopes-Graça*, de 2004.

[4] Apesar de estrangeiros, os nomes de H. J. Koellreutter e Curt Lange constam da lista de correspondentes brasileiros por estarem intimamente relacionados à música brasileira do século XX.

em dezembro de 1950[5]. A *Carta aberta*, assim como outros documentos publicados no país, eram enviados a Lopes-Graça que, por sua vez, os publicava no periódico *A gazeta musical e de todas as artes*, tornando conhecida em Portugal a polêmica vivenciada no Brasil. Dentre os artigos brasileiros – e mesmo os artigos sobre a música brasileira escritos por Lopes-Graça – apresentados aos leitores da *Gazeta* durante a década de 1950, estão:

(1) *Carta aberta aos críticos e músicos do Brasil* (1950), escrita por Camargo Guarnieri e reimpressa em *A gazeta musical e de todas as artes* em fevereiro de 1951. Nela, o compositor define a música dodecafônica como "cerebral", "pouco intuitiva", "experimento de laboratório" e exemplo de "arte degenerada".

(2) *Conversa com Fernando Lopes-Graça* (1951), assinada por Mozart de Araújo e publicada em *A gazeta musical e de todas as artes* em abril de 1952. Trata-se de uma entrevista que Lopes-Graça concedeu a Mozart de Araújo, originalmente publicada no *Jornal de letras* do Rio de Janeiro em 1951. Esta entrevista foi realizada através de cartas e, como pretendemos demostrar, parece ter sido decisiva para legitimar o intercâmbio entre Lopes-Graça e os músicos brasileiros, especialmente Guerra-Peixe.

(3) *Que "ismo" é esse, Koellreutter?* (1953), documento-objeto deste nosso artigo, foi escrito por Guerra-Peixe e publicado na *Revista fundamentos* em fevereiro de 1953. Reimpresso, dois meses depois, em *A gazeta musical e de todas as artes*.

(4) *Carta Aberta de Fernando Lopes-Graça ao compositor brasileiro Guerra-Peixe*. Originalmente publicada em *A gazeta musical e de todas as artes*, em junho de 1953. Trata-se de uma carta-resposta ao texto *Que "ismo" é esse, Koellreutter?*, a qual também será analisada no âmbito deste trabalho.

(5) *Conversa com Camargo Guarnieri*. Publicada em *A gazeta musical e de todas as artes* em março de 1958. Trata-se de uma entrevista de Guarnieri concedida a Lopes-Graça e João José Cochofel (secretário da redação da *Gazeta musical*), por ocasião da passagem do compositor brasileiro em Lisboa.

(6) *Inquérito aos compositores brasileiros*. Realizado por Lopes-Graça em 1958, quando de sua turnê ao Brasil. Foram entrevistados Villa-Lobos, Camargo Guarnieri, Francisco Mignone, Cláudio Santoro, Luiz Cosme e Guerra-Peixe. Publicado em *A gazeta musical e de todas as artes* nos números correspondentes aos meses de outubro-novembro de 1958; janeiro de 1959; fevereiro de 1959 e março de 1959.

[5] Nosso recorte temporal abrange desde a adesão de Guerra-Peixe ao movimento Música Viva, em 1944, até seu encontro pessoal com Lopes-Graça, em 1958, quando da primeira viagem do compositor português ao Brasil.



CONTINUA O INQUÉRITO AOS COMPOSITORES BRASILEIROS

exemplo de compositor-folclorista, isto é, de um artista da arte dos sons que aborda e estuda o folclore com a indispensável disciplina e conhecimentos do músico, e que, por outro lado, traz para a sua obra a meditada lição do folclore, naquilo em que este pode ser, não um simples acidente pitoresco, mas um elemento estruturador de uma arte individualizada.

F. L. G.

— Como compositor, posso perguntar-lhe se tem algum credo estético e se quer confessá-lo aos leitores de Gazeta Musical e de Todas as Artes ?

— O compositor não deve e nem pode estar alheio às correntes estéticas de seu

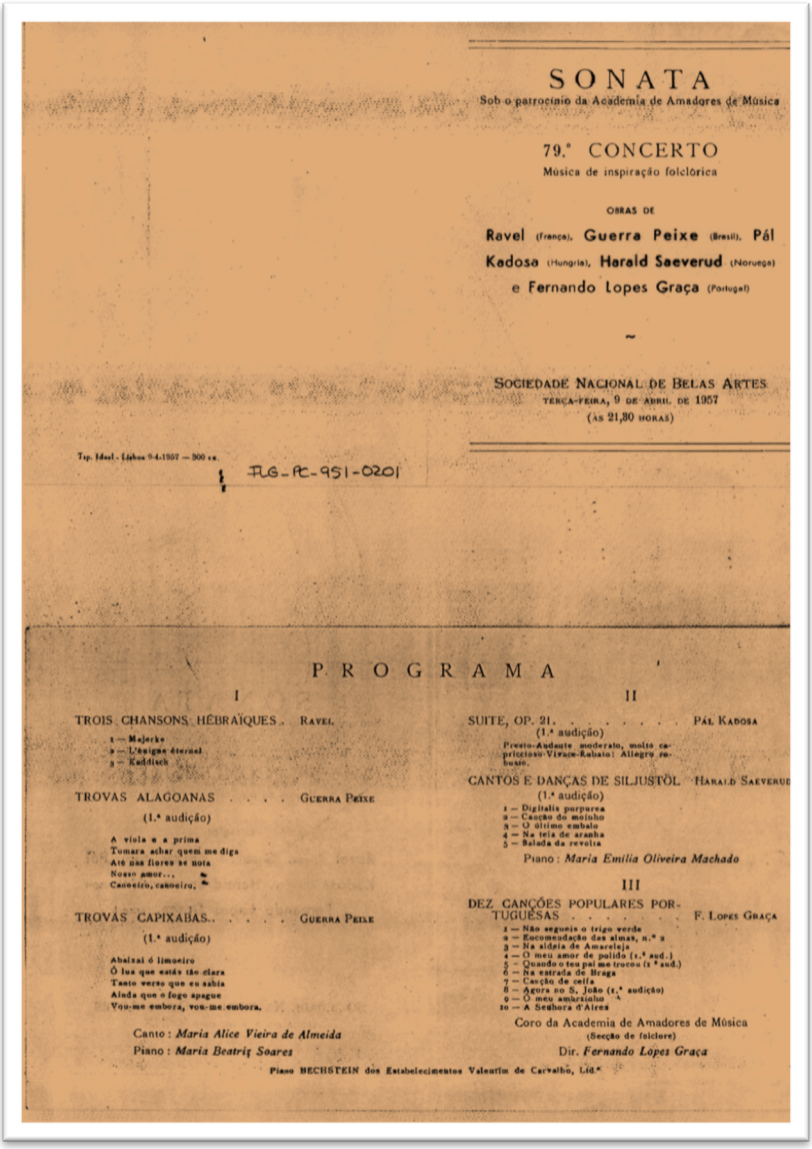
dade de crítico, musicólogo e ensaista — encontra-se num marasmo inacreditável, repetindo-se há cerca de quinze anos. Falta-lhe, actualmente, maior sentido de experimentação, de pesquisa. Qualquer obra que possa soar um pouco diferente não passa de manifestação isolada e seu exemplo não é aproveitado.

Em linhas gerais, a música brasileira segue a tradição tonal clássica, mas há também obras nas quais se busca utilizar o modalismo da música popular nordestina. A meu ver, os compositores que se inspiram na música do *choro* e da *seresta* — música tonal — não vêm encontrando novas soluções, uma vez que essa modalidade de música popular está prestes a desaparecer, sufocada pelas novas preferências nos grandes centros urbanos, ao passo que o moda-

Fig. 1: Entrevista de Guerra-Peixe a Lopes-Graça (GAZETA MUSICAL, 1958: 184).

Além das cartas e dos documentos impressos, diversas partituras brasileiras eram enviadas a Lopes-Graça com o propósito de integrar a programação da Sociedade de Concertos Sonata, por ele fundada em 1942. Segundo a musicóloga Teresa Cascudo (1999), foi através desta série de concertos que o intercâmbio entre Lopes-Graça e os músicos brasileiros teve início. Do total de obras brasileiras apresentadas em Portugal durante os anos 1950, somam-se vinte títulos de autoria dos compositores Cláudio Santoro, Villa-Lobos, Francisco Mignone, Guerra-Peixe e Camargo Guarnieri. Dentre este conjunto, seis obras tiveram primeira audição em Portugal, como é o caso das *Trovas alagoanas* e *Trovas capixabas* de Guerra-Peixe, ambas de 1955, apresentadas em 09 de abril de 1957, conforme o programa de concerto da Fig. 2[6].

[6] Além das *Trovas*, no espólio de Lopes-Graça encontramos várias obras para piano compostas por Guerra-Peixe durante sua fase dodecafônica e pós-dodecafônica. Dentre elas: *Música n.1* (1945), *Suíte nordestina* (1954), *Dez bagatelas* (1946), *Peça para dois minutos* (1947), *Sonata n.1* (1950) e a *Suíte n. 3* (1954).



SONATA

Sob o patrocínio da Academia de Amadores de Música

79.º CONCERTO

Música de inspiração folclórica

OBRAS DE

Ravel (França), Guerra Peixe (Brasil), Pál Kadosa (Hungria), Harald Saeverud (Noruega) e Fernando Lopes Graça (Portugal)

~

SOCIEDADE NACIONAL DE BELAS ARTES

TERÇA-FEIRA, 9 DE ABRIL DE 1957

(ÀS 21,30 HORAS)

Tip. Ideal - Lisboa 9-4-1957 — 300 ex.

FLG-PC-951-0201

PROGRAMA

I

TROIS CHANSONS HÉBRAÏQUES . RAVEL

1 — Majerko
2 — L'asigán éternel
3 — Kaddisch

TROVAS ALAGOANAS . . . . GUERRA PEIXE

(1.ª audição)

A viola e a prima
Tomara achar quem me diga
Até das flores se nota
Nosso amor...
Canoeiro, canoeiro.

TROVAS CAPIXABAS. . . . . GUERRA PEIXE

(1.ª audição)

Abaixai ó limoeiro
Ó lua que estás tão clara
Tanto verso que eu sabia
Ainda que o fogo apague
Vou-me embora, vou-me embora.

Canto: *Maria Alice Vieira de Almeida*

Piano: *Maria Beatriz Soares*

Piano BECHSTEIN dos Estabelecimentos Valentim de Carvalho, Ltd.ª

II

SUITE, OP. 21. . . . . PÁL KADOSA

(1.ª audição)

Presto-Andante moderato, molto capriccioso-Vivace-Rubato: Allegro robusto.

CANTOS E DANÇAS DE SILJUSTÖL HARALD SAEVERUD

(1.ª audição)

1 — Digitalis purpurea
2 — Canção do moinho
3 — O último embalo
4 — Na teia de aranha
5 — Balada da revolta

Piano: *Maria Emília Oliveira Machado*

III

DEZ CANÇÕES POPULARES PORTUGUESAS . . . . . F. LOPES GRAÇA

1 — Não seguenis o trigo verde
2 — Encomendação das almas, n.º 2
3 — Na aldeia de Amareleja
4 — O meu amor de pálida (1.ª aud.)
5 — Quando o teu pai me trocou (1.ª aud.)
6 — Na estrada de Braga
7 — Canção de ceifa
8 — Agora no S. João (1.ª audição)
9 — O meu amarelinho
10 — A Senhora d'Aires

Coro da Academia de Amadores de Música

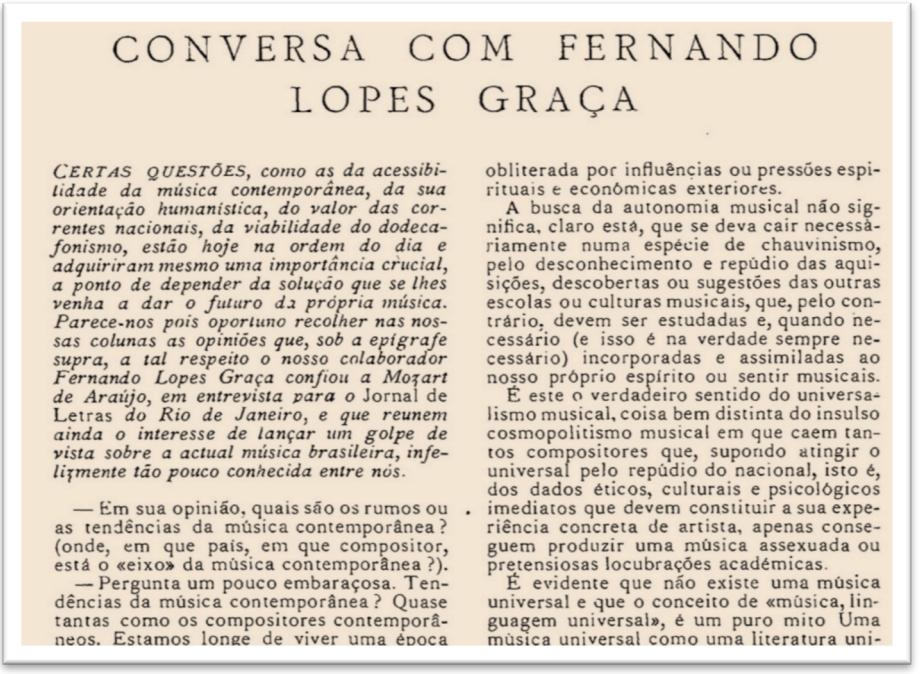
(Secção de folclore)

Dir. *Fernando Lopes Graça*

Fig. 2: *Trovas alagoanas* e *Trovas capixabas* apresentadas no concerto "Sonata" de 9 de abril de 1957. (Localizado no Espólio Lopes-Graça-Museu da Música Portuguesa)

Na trama dos afetos

Antes de procedermos à análise do documento-objeto deste trabalho, e a fim de fazer conhecer alguns fatos que o antecederam e mesmo o motivaram, parece-nos necessário rever outro documento que fez parte do intercâmbio de ideias entre o músico português e os músicos brasileiros e que, em nossa opinião, cativou definitivamente a simpatia e confiança de Guerra-Peixe em relação a Lopes-Graça. Trata-se da entrevista concedida ao musicólogo Mozart de Araújo – *Conversa com Fernando Lopes Graça* –, publicada no *Jornal de letras* do Rio de Janeiro, em 1951, e reimpressa em 1952, em *A gazeta musical* e *de todas as artes*, em Lisboa.



CONVERSA COM FERNANDO LOPES GRAÇA

CERTAS QUESTÕES, como as da acessibilidade da música contemporânea, da sua orientação humanística, do valor das correntes nacionais, da viabilidade do dodecafonismo, estão hoje na ordem do dia e adquiriram mesmo uma importância crucial, a ponto de depender da solução que se lhes venha a dar o futuro da própria música. Parece-nos pois oportuno recolher nas nossas colunas as opiniões que, sob a epígrafe supra, a tal respeito o nosso colaborador Fernando Lopes Graça confiou a Mozart de Araújo, em entrevista para o Jornal de Letras *do Rio de Janeiro, e que reunem ainda o interesse de lançar um golpe de vista sobre a actual música brasileira, infelizmente tão pouco conhecida entre nós.*

— Em sua opinião, quais são os rumos ou as tendências da música contemporânea? (onde, em que país, em que compositor, está o «eixo» da música contemporânea?).

— Pergunta um pouco embaraçosa. Tendências da música contemporânea? Quase tantas como os compositores contemporâneos. Estamos longe de viver uma época obliterada por influências ou pressões espirituais e económicas exteriores.

A busca da autonomia musical não significa, claro está, que se deva cair necessàriamente numa espécie de chauvinismo, pelo desconhecimento e repúdio das aquisições, descobertas ou sugestões das outras escolas ou culturas musicais, que, pelo contrário, devem ser estudadas e, quando necessário (e isso é na verdade sempre necessário) incorporadas e assimiladas ao nosso próprio espírito ou sentir musicais.

É este o verdadeiro sentido do universalismo musical, coisa bem distinta do insulso cosmopolitismo musical em que caem tantos compositores que, supondo atingir o universal pelo repúdio do nacional, isto é, dos dados éticos, culturais e psicológicos imediatos que devem constituir a sua experiência concreta de artista, apenas conseguem produzir uma música assexuada ou pretensiosas locubrações académicas.

É evidente que não existe uma música universal e que o conceito de «música, linguagem universal», é um puro mito. Uma música universal como uma literatura uni-

Fig. 3: Entrevista de Lopes-Graça a Mozart de Araújo, (GAZETA MUSICAL, 1952: 6).

Os tópicos principais deste documento encontram-se anunciados já na introdução da edição portuguesa, a qual transcrevemos a seguir:

> Certas questões, como as da acessibilidade da música contemporânea, da sua orientação humanística, do valor das correntes nacionais, da viabilidade do dodecafonismo, estão hoje na ordem do dia e adquiriram mesmo uma importância crucial, a ponto de depender da solução que se lhes venha a dar o futuro da própria música. Parece-nos pois oportuno recolher nas nossas colunas as opiniões que, sob a epígrafe supra, a tal respeito o nosso colaborador Fernando Lopes-Graça confiou a Mozart de Araújo, em entrevista para o Jornal de Letras do Rio de Janeiro, e que reúnem ainda o interesse de lançar um golpe de vista sobre a actual música brasileira, infelizmente tão pouco conhecida entre nós (LOPES-GRAÇA apud ARAUJO, 1952: 1)

À medida que percorremos as linhas desta entrevista, é possível escutarmos eco de uma voz muito conhecida dos músicos brasileiros. A perspectiva adotada nesta entrevista por Lopes-Graça, em relação ao nacionalismo musical e à utilização do "patrimônio folclórico português", é muito semelhante àquela sistematizada por Mário de Andrade no seu *Ensaio sobre a música brasileira* (1928). Assim como o modernista brasileiro, Lopes-Graça era apologista de uma música nacional que, embora baseada no material folclórico, fosse capaz de transcendê-lo, não limitando ao seu emprego literal ou ao "puro folclorismo". Isso é o que nos revela o excerto a seguir, extraído de sua entrevista a Mozart de Araújo:

> [...] há de facto no nosso folclore musical riquezas insuspeitadas capazes de, quando inteligentemente aproveitadas, conduzirem-nos à criação de uma verdadeira música nacional. A questão é sabermo-nos servir da nossa música popular apenas como uma fonte de ideias, como um método e uma disciplina para a consecução de uma linguagem e de um pensamento musicais autónomos, evitando cair no puro folclorismo, que nunca poderá constituir o ideal último de uma arte superiores [...][7] (LOPES-GRAÇA apud ARAUJO, 1952: 1).

A afinidade entre as ideias de Lopes-Graça e de Mário de Andrade já havia sido percebida por Guerra-Peixe antes mesmo da publicação desta entrevista e, provavelmente, teria sido o próprio Guerra-Peixe quem despertou em Mozart de Araújo o interesse pelo

[7] O desenvolvimento de um pensamento musical autônomo, baseado no folclore ao qual Lopes-Graça se refere, corresponde ao que Mário de Andrade idealizou como terceira etapa do percurso que os compositores brasileiros deveriam necessariamente atingir, a fase da "inconsciência nacional" (ANDRADE, 1972).

colega português. Em carta a este musicólogo brasileiro, enviada do Recife em março de 1950, Guerra-Peixe recomendava a Mozart de Araújo que lesse o livro *Música e músicos modernos* (1943), de Fernando Lopes-Graça: "É maravilhoso. Esse homem também tem mudado de convicção ultimamente". Entretanto, o que mais nos interessa é a frase seguinte: "do mesmo autor, o livro *Problemas da Música Portuguesa* é muito interessante. Esse cara eu tenho a impressão que é o Mário das bandas de lá" (GUERRA-PEIXE, 1950a: 1).

Guerra-Peixe, na ocasião de sua carta a Mozart de Araújo, residia há poucos meses na cidade do Recife. Convivendo com novas práticas musicais e distante geograficamente do eixo Rio-São Paulo, polo de discussões entre nacionalistas e dodecafônicos, Guerra-Peixe estava livre para romper com o dodecafonismo e adotar uma tendência estética de caráter nacionalista devotada aos princípios andradianos e, por que não dizer, aos princípios do próprio Lopes-Graça – muito embora o resultado sonoro de suas músicas se configurasse bastante particular, não se assemelhando nem à estética dos nacionalistas brasileiros da geração de Mário de Andrade, tampouco à do seu colega português.

O fato é que, naquele momento de transição entre o dodecafonismo e o nacionalismo, a releitura que Guerra-Peixe fazia de Mário de Andrade e a associação que estabelecia entre suas ideias modernistas e as ideias de Lopes-Graça – que circulavam no Brasil por meio de seus livros e cartas – parece um primeiro passo para tentarmos compreender suas opiniões e sentimentos no artigo *Que "ismo" é esse, Koellreutter?*. Importante ressaltar ainda que, em 1948, o compositor Cláudio Santoro e o pianista Arnaldo Estrela, ambos militantes do Partido Comunista, participaram juntamente com Lopes-Graça do II Congresso de Compositores Progressistas (1948), realizado na cidade de Praga[8]. Santoro, nitidamente influenciado pelas diretrizes progressistas, rompeu com o dodecafonismo e com o Grupo Música Viva e, em carta a Lopes-Graça, naquele mesmo ano, justificava sua decisão no interesse de "criar algo novo inspirado nos sentimentos, nos anelos da classe proletária, explicar em sons aquilo que a classe do futuro sente, mas que não sabe dizer" (SANTORO, 1948:1). Sua ruptura com o dodecafonismo, com o Grupo Música Viva e, por último, com Koellreutter, foi quase imediatamente seguida por Guerra-Peixe, Eunice Katunda e Edino Krieger (KATER, 2001).

Parece-nos que dentre as principais circunstâncias que corroboraram para estreitar o contato entre os músicos brasileiros e o colega português na década de 1950 estão, por um lado, o desejo dos músicos brasileiros em eleger, ainda que

[8] No quadro 1, vimos que o maior número de cartas recebidas por Lopes-Graça foi de Arnaldo Estrela, indicando ter havido uma relação estreita entre eles.

inconscientemente, um novo referencial estético e intelectual, assim como fora Mário de Andrade durante a década de 1930 e Hans-Joachim Koellreutter na década de 1940, e, por outro, uma oportunidade para Lopes-Graça instalar-se no país irmão pelo menos enquanto sobrevivesse a ditadura em Portugal (como nos permite supor a carta de Guerra-Peixe enviada a Curt Lange em 1954, citada na introdução deste trabalho). Neste sentido, é tentador supor que as acusações lançadas por Guerra-Peixe a Koellreutter representaram, numa visão mais ampla, o desejo do compositor brasileiro em selar definitivamente – e publicamente – o pacto de amizade e cumplicidade estética que vinha sendo germinado em sua correspondência com Lopes-Graça. É o que tentaremos demonstrar nas próximas linhas.

Na trama dos (des)afetos...

Guerra-Peixe, em seu artigo, selecionou uma série de escritos de Koellreutter e os comparou com textos produzidos por outros autores, dentre os quais Fernando Lopes-Graça. Os sete trechos de autoria de Lopes-Graça foram, segundo Guerra-Peixe, extraídos do livro *Música e músicos modernos* (1943) e publicados por Koellreutter no artigo *Música brasileira*, de 1946, lançado pela Revista *Música Viva*[9]. É interessante lembrar que, um ano antes do artigo de Guerra-Peixe, Rossine Camargo Guarnieri (irmão do compositor Camargo Guarnieri) havia publicado, também na *Revista fundamentos*, o artigo *Koellreutter, charlatão e plagiário* (junho de 1952), levando-nos a crer que o artigo de Guerra-Peixe fora encorajado também por este texto análogo[10]. Sem contar ainda o fato que em 1953, quando da publicação do artigo de Guerra-Peixe, o conselho de redação da *Revista fundamentos* era formado, desde março de 1952, justamente por Rossine Camargo Guarnieri e Eunice Katunda (que naquela ocasião já havia rompido com o dodecafonismo), fato que também nos leva a indagar se não teria havido, por parte dos membros daquela redação, certa expectativa e mesmo incentivo para que as acusações de Guerra-Peixe fossem levadas a público (SILVA, 2001: 139).

[9] O artigo de Koellreutter, *Música brasileira*, também fora publicado, segundo Silva (2001) no *Boletim Música Viva* n.12, de 1947, e na *Revista leitura*, em 1948.

[10] Flávio Silva (2001: 155) afirma que teria sido Régis Duprat quem, pela primeira vez, havia identificado e denunciado a atitude de Koellreutter, tendo sido citado por Rossine Camargo Guarnieri em seu artigo de 1952.



Que *ismo* é esse, Koellreutter?

GUERRA PEIXE

Recife, setembro. — Quando o exquisito grupo Música Viva, do Rio de Janeiro, voltou a publicar a sua revista — em 1946, então sob orientação (1) de tendência dodecafônica — o seu exemplar de reaparecimento divulgou o "Manifesto 1946" (Declaração de Princípios) e o artigo "Música Brasileira", ambos de autoria de Hans Joachim Koellreutter, embora fôsse o primeiro incondicionalmente aceitado por todos os participantes daquela entidade musical, após algumas reuniões mais ou menos formais. A crítica indígena havia se pronunciado desfavoravelmente sôbre estes trabalhos, pois, contanto fôsse substanciosa a matéria tratada, a verdade é que umas tantas coisas não se ajustavam à análise do nosso passado musical e muito menos do presente. Isto, naturalmente, devido o professor Koellreutter, como estranho que é à nossa tradição cultural, não se haver identificado com os nossos mais elementares problemas de estética musical, e que até hoje, segundo me consta, não deu um passo adiante nessa fundamental compreensão.

Agora, fazendo um balanço de minhas atividades musicais — e relendo as barbaridades que escrevi para a revista Música Viva, em favor da infiltração do jazz comercial na nossa música popularesca radiofônica — achei que chegou o momento de eu tomar uma atitude pública e ativa na defesa do nosso patrimônio cultural, segundo as minhas modestas possibilidades. Francamente o que pude encontrar nos "artigos" do professor Koellreutter — o leader do dodecafonismo no Brasil — apontarei aos leitores o perigo que representa para a música brasileira a nossa facilidade em aceitar, sem melhor exame, as idéias avançadas daqueles que se dizem portadores de enormes lastros culturais, daqueles mesmos que se utilizam de plágios para ocultar o vazio de suas cabeças num país onde tais indivíduos supõem todos ignorantes e inexpertos.

Iniciemos pelo "Manifesto 1946", publicado na revista Música Viva, n. 12, redigido pelo professor Koellreutter: "a arte só pode florescer quando as fôrças produtivas tiverem atingido um certo nível de desenvolvimento", etc. Na obra "Sociologia da Arte", de Plekanov e outros, se lê a seguinte, no capítulo "A arte como produto da vida social", extraído de "Materialismo Histórico", de N. Bukarin, página 111 (1): "o arte não pode florescer antes que as fôrças da produção tenham alcançado um certo nível de desenvolvimento".

Ainda Koellreutter escreve que o grupo Música Viva "acompanha o presente no caminho de descoberta e de conquista", etc. Algo aproximado está no livro do compositor e musicólogo português Fernando Lopes Graça intitulado "Música e Músicos Modernos" (2), que passo a transcrever porque, com pequenas modificações, era lido todos os sábados na Rádio do Ministério da Educação e Saúde, do Rio de Janeiro, ao terminar as irradiações do programa "Música Viva": "Uma cultura, qualquer espécie de cultura, é incompleta, viciada, unilateral se só olha para o passado e recusa o presente, naquilo que este tem ou possa ter de vivo, de criador, de fecundo, se não acompanha o presente no seu caminho de descoberta e de conquista para o futuro".

Realmente, o grupo Música Viva se empenhava por descobrir e conquistar... os incautos. Por outro lado quem parece possuir cultura viciada e unilateral é o próprio leader dodecafonista, como revelam os "seus" numerosos artigos sôbre este complicado problema da música brasileira.

Mas é no seu escrito "Música Brasileira" que Koellreutter copiou trechos sem conta do musicólogo português.

Lopes Graça, em "Música e Músicos Modernos", página 170, referindo-se à música espanhola aponta "o seu movimento criador dos últimos trinta ou quarenta anos como um dos mais vivos e prometedores da música européia dêste século".

Koellreutter: "O movimento criador dos últimos quarenta anos, no Brasil, tornou-se um dos mais vivos e prometedores da música latino-americana".

Lopes Graça: "A semente lançada à terra por Pedrell, Albeniz e Granados frutificou magnificamente em duas gerações: aquela a que Adolfo Salazar chama a "geração dos mestres", e que compreende, como figuras de maior relêvo, Manuel de Falla, Turina e Conrada del Campo, e a "nova geração", que, além de homens já passantes dos cinquenta, como Oscar Esplá, reune as melhores esperanças e as melhores certezas da jovem música espanhola, personificadas num Roberto Gerhard, num Manuel Blancafort", etc.

Koellreutter: "A semente lançada a terra por Ernesto Nazareth, Alexandre Levy, Alberto Nepomuceno e Luciano Gallet, frutificou magnificamente em duas gerações de compositores: a "geração dos mestres" — que libertou definitivamente a música brasileira da influência européia e cujas figuras de maior relêvo são Heitor Villa Lobos, Francisco Mignone e Camargo Guarnieri — e a "geração dos novos", que reune as melhores esperanças da música nacional: Cláudio Santoro e Guerra Peixe".

Ora, não é verdade que a geração anterior tenha libertado definitivamente a música brasileira da influência européia. O que o professor Koellreutter pretende, com esta adaptação fora da realidade musical nacional, é fazer crer aos ingênuos que a música brasileira não necessita ser nacionalista, porque ela já é, por êstes tempos, suficientemente nacional... ainda que dodecafônicamente!...

Lopes Graça, página 126, referindo-se a Manuel de Falla e à sua obra "Amor Bruxo" acentua que o mencionado bailado "marca a passagem do estilo popular, da "nacionalismo" folclórico, caracteristico da primeira fase de produção do compositor e culmina nas "Peças para piano" e na "Vida Breve", para o estilo mais castigado", etc.

Koellreutter, sôbre a obra de Francisco Mignone, escreve que ela "marca a passagem do "nacionalismo folclórico", pitoresco, e de côres vivas que caracteriza as obras de Villa Lobos e a primeira fase da produção do próprio Mignone para aquela estética a que se tem dado o nome de "nacionalismo essencial" de estilo mais castigado e de tendência mais universal".

Como se vê, não há nenhuma dúvida sôbre o plágio do professor Koellreutter. Só que me parece que se a música é essencialmente nacional, ela não necessita ser nacionalista; e se é nacionalista é porque a sua essência ainda não lhe basta torná-la nacional. Portanto, há algo de confuso nesse "nacionalismo essencial" do professor de música dodecafônica... Por outro lado, o que há de diferente no artigo do germânico — copiado do musicólogo português — é sòmente aquilo que serve para dar um tratamento pejorativo à música brasileira, usando os termos pitorêsco e de côres vivas — como se houvesse alguma inconveniência nisso — e culminando nessa tamanha asneira que é o pretender a tal música brasileira de tendência universal. O que é música universal, professor Koellreutter? Quem a compôs ou compõe? Quando? Onde? Como? Em que país? Ou são coisas nacionais que se formam, se divulgam, se impõem e que, como produto de culturas altamente estratificadas, passam a exercer influência sôbre a música de outras culturas?

Lopes Graça, página 271, sôbre a "Sinfonia" do inglês Vaughan Williams diz que ela "é apenas de inspiração folclórica; quere dizer que ela toma do folclore apenas aquilo que lhe basta para se identificar com o povo, isto é: para adquirir uma fisionomia e um valor artísticos que sejam uma expressão autônoma do pensar e sentir musicais inglêses".

Koellreutter, sôbre "Yara", de Mignone: "Yara é apenas de inspiração folclórica, isto é, toma do folclore apenas

(1) Plekanov e outros Sociologia da Arte, tradução do Edmundo Rossi — capítulo "A Arte como Produto da Vida Social", extraído de "Materialismo Histórico", de N. Bukarin, Edições Calvino. São Paulo, 1943.

(2) Fernando Lopes Graça: Música e Músicos Modernos, "Advertência", pág. 14, Edições Lopes da Silva, Porto, Portugal, 1941.

fundamentos 33

Fig. 4: Primeira página do artigo de Guerra-Peixe publicado na *Revista fundamentos* em 1953[11].

[11] Flávio Silva, em seu livro *O tempo* e *a música*, já havia percebido o silêncio da musicologia brasileira em relação a este documento (2001: 154).

O artigo *Que "ismo" é esse, Koellreutter?* inicia revestido por certo tom de desabafo. Em virtude do balanço de suas atividades musicais, Guerra-Peixe assume ter relido alguns dos textos produzidos coletivamente com seus companheiros do Música Viva, encontrando, segundo ele, certas "barbaridades" que deveriam ser esclarecidas. Para Guerra-Peixe, o momento era de "tomar uma atitude pública e ativa na defesa do nosso patrimônio cultural", apontando aos leitores sobre:

> [...] o perigo que representa para a música brasileira a nossa facilidade em aceitar, sem melhor exame, as ideias avançadas daqueles que se dizem portadores de enormes lastros culturais, daqueles mesmos que se utilizam de plágios para ocultar o vazio de suas cabeças num país onde tais indivíduos supõem todos ignorantes e inexpertos [...] (GUERRA-PEIXE,1953: 81)

Na sequência, o músico brasileiro passa a analisar o *Manifesto 1946* do Grupo Música Viva (assinado também por ele) demonstrando como várias frases ali contidas já tinham sido usadas na obra *Sociologia da música* (1943), de Gueorgui Plekanov. Mas, como enfatizado por Guerra-Peixe, "é no artigo Música Brasileira que Koellreutter copiou trechos sem conta do musicólogo português" (1953: 81). Reproduzo aqui alguns excertos para que possamos discuti-los em seguida:

> [...] Lopes-Graça, pág. 170: **A semente lançada à terra por** Pedreli, Albeniz e Granados **frutificou magnificamente em duas gerações: aquela dos mestres**, e que compreende, como figuras de maior relevo, Manuel de Falla, Turina e Conrado del Campo, **e a "nova geração"** que, além de homens já passantes dos cinquenta, como Oscar Esplá, **reúne as melhores esperanças** e as melhores certezas **da jovem música espanhola** personificadas num Roberto Gerhard, num Manuel Blancafort, etc...
> Koellreutter: "**A semente lançada à terra por** Ernesto Nazareth, Alexandre Levy, Alberto Nepomuceno e Luciano Gallet, **frutificou magnificamente em duas gerações de compositores: a geração dos mestres** – que liberou definitivamente a música brasileira da influência europeia e cujas figuras de maior relevo são Heitor Villa-Lobos, Francisco Mignone e Camargo Guarnieri –, **e a "geração dos novos" que reúne as melhores esperanças da música nacional**: Cláudio Santoro e Guerra-Peixe" (GUERRA-PEIXE, 1953: 81-82, grifo nosso).

Mais adiante:

> [...] Lopes-Graça, sobre Paul Hindemith, pág. 86; **Arte de *parti-pris*, intencionalmente agressiva, corante, metálica, irónica, de ritmos incisivos e obstinados, implacável, fatal** e nostálgica, inspirada no jazz-band – de que aproveita às vezes a composição material tratada, todavia, com uma economia de meios surpreendente, interessando-lhes, sobretudo, a essência propriamente musical – **essa arte revela, no entanto, para além da intenção combativa, uma vontade de simplificação, uma nitidez de linhas,** uma pureza de forma, **uma força de construção**, um ascetismo de ideias, que, mais do que as caratonhas, os esgares, o desengonçamento, o azedume, a brutalidade, as cacofonias (no fundo, um romantismo às avessas, como já se observou) **constitui o verdadeiro volta-face tanto** às inchadeiras da música pós-romântica, **como ao invertebramento impressionista**, etc.
>
> Koellreutter, referindo-se a Santoro: **"Arte de *parti-pris*, intencionalmente agressiva, corante, metálica, irónica, de ritmos incisivos e obstinados, implacável, fatal".** Saltando algumas linhas prossegue: **"Essa arte revela para além da intenção combativa, uma vontade de simplificação, uma nitidez de linhas**, uma severa organização formal, **uma força de construção que constitui o verdadeiro volta-face tanto** aos exageros nacionalistas que inundam o país em consequência das obras mal compreendidas de um Villa-Lobos, **como ao invertebramento impressionista,** e estabelecem as premissas de uma nova concepção na música brasileira" (GUERRA-PEIXE, 1953: 82, grifo nosso).

E, talvez, o trecho mais importante, justamente porque diz respeito ao próprio Guerra-Peixe:

> [...] Lopes-Graça, pág. 248, faz a seguinte louvação à personalidade de Alban Berg, referindo à sua Suíte Lírica: **um exemplo de que o dodecafonismo não é incompatível com a expressão de sentimentos, com a paixão, com a graça – com o lirismo, enfim, e com o aspecto por assim dizer esotérico e cerebral que o sistema apresenta em Schoenberg, em contraste com a humanização nele operada por Alban Berg, estriba, no fundo, apenas na diferença das suas respectivas naturezas psicológicas e artísticas.**
>
> Koellreutter sobre Guerra-Peixe e sua Sinfonia n.1: **um exemplo de que o atonalismo não é incompatível com a expressão de sentimentos, com a paixão, com a graça, com o lirismo, e que o aspecto por assim dizer esotérico e cerebral que o sistema apresenta em Schoenberg, em contraste com a humanização nela operada pelos jovens** atonalistas brasileiros, Cláudio Santoro e Guerra-Peixe, **está estribada, no fundo, apenas, na diferença das suas respectivas naturezas psicológicas e artísticas** (GUERRA-PEIXE, 1953: 83, grifo nosso).

Vale mencionar que este mesmo excerto sobre a *Sinfonia n.1* (1946) apareceria mais tarde, em 11 de janeiro de 1947, no roteiro do Programa Radiofônico Música Viva, porém se referindo a outra obra de Guerra-Peixe, as *Dez bagatelas*, composta no mesmo ano que a *Sinfonia*:

> *Dez Bagatelas* é **um exemplo de que o atonalismo não é incompatível com a expressão de sentimentos, com a paixão, com a graça, com o lirismo, e que o aspecto por assim dizer esotérico e "cerebral" que essa linguagem musical frequentemente apresenta em Schoenberg, em contraste com a "humanização" nela operada pelos jovens atonalistas brasileiros** [...], **está estribada no fundo, apenas na diferença das suas respectivas naturezas psicológicas e artísticas** (apud KATER, 2001: 317, grifo nosso).

É bem verdade que ambas as obras faziam parte do projeto da "cor nacional" que Guerra-Peixe vinha desenvolvendo desde 1945, o qual consistia em, segundo palavras do próprio compositor, "fundir nacionalismo com atonalismo – quantos ismos!..." (GUERRA-PEIXE, 1946: 1). De fato, podemos observar, até o momento, que as frases apropriadas por Koellreutter, e aplicadas na análise de obras dos compositores brasileiros, são revestidas de certo teor generalizante e, portanto, facilmente adaptável a um conjunto de obras que partilham poéticas e estéticas análogas sem causar nenhum estranhamento aos leitores/ouvintes brasileiros. Além disso, como as obras literárias de Lopes-Graça passaram a circular mais sistematicamente no meio musical brasileiro a partir da década de 1950, a identificação de tais apropriações só viria a ocorrer, coincidentemente (ou não), já no declínio do dodecafonismo brasileiro e mesmo do próprio Grupo Música Viva.

Entretanto, em alguns momentos de seu artigo, Guerra-Peixe se posiciona criticamente tentando demonstrar que, para além da apropriação não declarada, o uso e a aplicação das formulações de Lopes-Graça dirigidas à música europeia, eram completamente impróprias ao contexto brasileiro, como, por exemplo, a afirmação de que o balé "Yara, de Mignone, é apenas de inspiração folclórica, isto é, toma do folclore apenas aquilo que lhe basta para se identificar com o povo, para adquirir uma fisionomia e um valor artístico que sejam uma expressão autónoma do pensar e sentir musicais brasileiros" (KOELLREUTTER apud GUERRA-PEIXE, 1953: 82).

Originalmente, esta frase fora escrita por Lopes-Graça em referência ao compositor inglês Vaughan Williams. Ao contestar sua adaptação à obra de Francisco Mignone, Guerra-Peixe irá dizer que "os compositores brasileiros, apesar dos seus

apreciáveis esforços, ainda não se mostraram capazes de precisar até que ponto o folclore basta às suas produções identificáveis com o povo" (GUERRA-PEIXE, 1953: 82)[12].

O fato está que, em 1953, quando Guerra-Peixe publicou seu artigo, ele estava empenhado em corresponder ao processo evolutivo de Mário de Andrade, que previa um percurso em três fases: a fase da tese nacional, a fase do sentimento nacional e a fase da inconsciência nacional. Para o mentor do nacionalismo modernista, somente após ter ultrapassado esta última fase, o compositor brasileiro estaria livre para expressar a brasilidade, pois os componentes da música "primitiva" já estariam incorporados e seriam espontaneamente elaborados[13]. Nesta fase da inconsciência nacional, a arte alcançaria seu sentido pleno, o de conduzir o homem aos "reinos do prazer desinteressado da beleza" e se constituiria pelo equilíbrio entre homem e sociedade (ANDRADE apud TRAVASSOS, 1997: 203). Por isso, durante o período de dois anos consecutivos em Recife, Guerra-Peixe se dedicou ao trabalho de registro e assimilação dos ritmos e de outros elementos musicais pernambucanos, visando o aproveitamento em suas composições e mesmo nas orquestrações que faria para a Rádio Comércio de Recife, empresa com a qual assinou contrato de trabalho em janeiro de 1950. Em carta a Curt Lange, ele revela:

> [...] Estive observando as Sociedades Carnavalescas. Tomei nota de muita coisa do maracatu, principalmente. É difícil escrever esse negócio. Quase fiquei doido!!! Mas consegui alguma coisa e até já tive oportunidade de experimentar na orquestra da rádio. A não ser o Radamés[14], eu duvido que algum músico que viva pelo sul seja capaz de escrever estes ritmos. Quando tiver tudo organizado, mandarei uma cópia [...] (GUERRA-PEIXE, 1950b: 1).

Diante da chance de desbravar um manancial sonoro praticamente virgem, Guerra-Peixe iniciou um sistematizado trabalho de transcrições da produção musical pernambucana e, posteriormente, de outras regiões brasileiras, resultando na publicação de vários textos, dentre eles e talvez o mais conhecido, o livro *Maracatus do Recife* (1955)[15].

---

[12] Importante trabalho a respeito da crítica de Guerra-Peixe aos compositores brasileiros, cf. BARROS (2013).

[13] O termo música primitiva é utilizado por Mário de Andrade em referência à música folclórica ou de tradição oral.

[14] Referência ao músico brasileiro Radamés Gnattali.

[15] Guerra-Peixe publicou, entre 1950 e 1970, mais de trinta artigos sobre a música folclórica pernambucana, dentre eles: *Os Cabocolinhos do Recife* (1966), *Reza-de-defunto* (1968), *Zabumba Orquestra Nordestina* (1970), publicados na *Revista Brasileira de Folclore* n.15, n. 22 e n. 26, respectivamente, editada pelo Ministério da Educação e Cultura, no Rio de Janeiro; *Engano na*

Em consequência do trabalho de pesquisa e também de sua atividade profissional como arranjador e orquestrador em diferentes rádios, Guerra-Peixe adquiriu profundo conhecimento sobre as práticas musicais populares e, portanto, se sentia seguro e confortável para criticar opiniões – fossem de nacionalistas ou não – a respeito do folclore, da música popular, das tradições orais da cultura brasileira[16]. Aliás, após sua conversão ao nacionalismo, no início de 1950, Guerra-Peixe passou a ser respeitado e mesmo elogiado por aqueles que, outrora, pareciam ignorá-lo. O próprio Villa-Lobos, por ocasião de uma viagem ao Recife em julho de 1950, declarou ao *Jornal do comercio* que, em sua opinião, a produção musical de Guerra-Peixe era, até aquele momento, suficiente para consagrá-lo dentro da música moderna brasileira:

> [Guerra-Peixe] alcançou o máximo e, em outras produções, avançará muito, progredindo, cada vez mais, em novas descobertas. [...] Com a sua mocidade, com seu desejo de produzir o máximo, Guerra-Peixe, inegavelmente, alcançará novos triunfos, derrotando os pessimistas e abrindo novos horizontes na música brasileira [...] (VILLA-LOBOS apud MIRANDA, 1950: 16).

Diante dos elogios e da súbita admiração dos nacionalistas, Guerra-Peixe também se sentia encorajado a se posicionar desfavoravelmente ao dodecafonismo. Assim, em setembro de 1951, dois anos antes do artigo acusando Koellreutter de plágio, foi publicado em *O Jornal* (Rio de Janeiro) um depoimento seu, cujo conteúdo é quase uma declaração de arrependimento por suas investidas dodecafônicas:

> O pior é quando alguns dodecafonistas supõem trabalhar o material sonoro no qual tencionam acentuar as características de um pseudonacionalismo, aliás em má hora iniciado no Brasil pelo autor deste escrito. Crentes terem encontrado a chave do problema da música brasileira, estes senhores se trancam em suas convicções e, nutridos de autossuficiência, promovem um movimento quase desnorteante, ludibriando os desavisados da musicologia e da crítica nacionais. Ou talvez não seja bem assim, se o fenômeno parte da autoludibriação (GUERRA-PEIXE apud MARIZ, 1951).

---

apreciação de um ritmo brasileiro (1950), *O Zabumba no Maracatu* (1951), *Gíria dos vendedores de automóveis do Recife* (1953), publicados, respectivamente, no *Diário de Pernambuco*, no *Diário de Notícias de Salvador* e na *Revista Música Sacra de Petrópolis*; *Variações sobre o Baião* (1954), *Variações sobre o Maxixe* (1954), *Variações sobre o Boi* (1954), publicados em *O Tempo de São Paulo*.

[16] Guerra-Peixe, ao longo de sua vida, teve contratos de trabalho com quatro emissoras de rádio: Tupi (RJ), Globo (RJ), Nacional (RJ), Rádio Jornal do Comércio de Recife (PE), além da Rádio Nacional de São Paulo (BARROS, 2013).

Neste mesmo depoimento, Guerra-Peixe parecia concordar com a análise de Guarnieri em sua *Carta aberta* ao dizer que o dodecafonismo, "por facilitar ao compositor a oportunidade de se tornar moderno, traz em si a inconveniência de concentrá-lo inteiramente isolado do mundo, em frias buscas de laboratório" (GUERRA-PEIXE apud MARIZ, 1951*)*. Em virtude do movimento de caça ao dodecafonismo deflagrado por Guarnieri com apoio maciço dos nacionalistas, iniciaram-se também as críticas buscando atingir diretamente a figura de Koellreutter. A estadia de Guerra-Peixe no Recife prolongou-se até 26 de novembro de 1952, quando partiu temporariamente para o Rio de Janeiro. No começo de 1953 passou a residir em São Paulo, dando continuidade às suas pesquisas e publicações sobre a música folclórica brasileira. De volta aos grandes centros e seguro de sua posição diante da música brasileira e, ainda, encorajado pelo artigo de Rossine Camargo Guarnieri, Guerra-Peixe publicou, então, seu artigo *Que "ismo" é esse, Koellreutter?*. Na reimpressão portuguesa, em *A gazeta musical e de todas as artes*, uma nota introdutória fora acrescentada e acreditamos que tenha sido escrita pelo próprio Lopes-Graça, aliás, um dos fundadores daquela revista[17]:

> Da revista brasileira *Fundamentos* transcrevemos um artigo do compositor Guerra-Peixe, que nos dá uma ideia da luta que naquele país opõe os defensores de uma música de características vincadamente nacionais aos prosélitos do cosmopolitismo. A avaliar pelo caso do Prof. Koellreutter, havemos de convir que nem sempre os processos utilizados na defesa e divulgação do dodecafonismo tomam aspectos muito edificantes, tratando-se de mais a mais de uma figura de destaque internacional, que ainda há pouco regeu um curso de férias na Alemanha (GAZETA MUSICAL, 1953: 81).

O que, de fato, nos chama a atenção é a resposta de Lopes-Graça publicada dois meses depois sob o título *Carta aberta ao compositor brasileiro Guerra-Peixe*, também na *Gazeta musical*. Nesta carta, o compositor português considera como secundárias as apropriações de Koellreutter, preferindo problematizar a temática que lhe parecia subjacente às acusações de Guerra-Peixe:

---

[17] A *Gazeta musical*, posteriormente denominada *A gazeta musical e de todas as artes*, foi um periódico mensal, criado por sócios da Academia de Amadores de Música de Lisboa, em 1950, como um "órgão defensor dos interesses da música, em todos os seus aspectos, dos mais modestos aos mais eruditos, desde que, de fato, representem a verdadeira arte, e, portanto, o melhor meio de promover o mais importante de todos os progressos humanos: o intelectual, pois que o próprio progresso moral do intelectual depende, como a história nos ensina" (GAZETA MUSICAL, 1950), trecho extraído do número que inaugura a série.

> [...] Confesso-lhe que, mais do que aquilo que a mim pessoalmente toca nesse artigo – as apropriações textuais não declaradas, e por si denunciadas, do Koellreutter de passos de escritos meus aplicados a casos e personalidades a que eles inicialmente não dizem respeito [...], me interessa o que o artigo me traz novo eco: o vivo debate que vocês, os compositores, aí estão travando no Brasil sobre o problema da música nacional[...] (LOPES-GRAÇA, 1953:107).

Ao comparar a situação brasileira com a cena musical em Portugal daquela época, Lopes-Graça deixa transparecer, por um lado, a admiração pelos colegas brasileiros por não se intimidarem diante do confronto de ideias e estéticas e, por outro, certa nostalgia por não haver em Portugal um ambiente que favorecesse tal atitude. Assim ele se expressa:

> [...] a questão do dodecafonismo versus nacionalismo nunca aqui foi levantada, pela simples razão de que, se o nosso nacionalismo musical é coisa controversa (para não dizer errada e inconsequente em tantos dos seus aspectos), o dodecafonismo, esse nem sequer controverso, errado ou inconsequente é, porque nunca em Portugal fez a sua aparição. É isto um bem? É isto um mal? Eu, apesar de tudo, tenho-o como um mal, não porque deseje que os compositores meus compatriotas acordassem dodecafonistas de um dia para o outro, mas porque – coa breca! –, mesmo para o combater e pôr os problemas que a sua incondicional aceitação implica, valia a pena sofrer a invasão do dodecafonismo. [...] Sem problemas, sem entrechoque de ideias, sem oposição de teses, não há vida, não há progresso na arte e no pensamento – e é por isso que a criação musical arrasta aqui em Portugal uma "apagada e vil tristeza" sem embargo de um que outro artista que lá continua impenitentemente sonhando os seus sonhos, por que ninguém dá ou, se dá, lhes responde com céptico encolher de ombros (LOPES-GRAÇA, 1953: 107).

O tom de indiferença com que Lopes-Graça tratou as apropriações textuais de Koellreutter, deslocando sua atenção para aquilo que, a seu ver, constituía a mola propulsora do artigo de Guerra-Peixe – o debate entre dodecafonismo e nacionalismo –, contribui para nossa análise, na medida em que nos ajuda a colocar em perspectiva o sentimento do compositor brasileiro. Não se tratou unicamente de uma denúncia pública por parte de Guerra-Peixe em "defesa do nosso patrimônio cultural", mas, também, de uma manifestação do seu ressentimento e frustração com a própria trajetória dodecafônica. Devemos lembrar que o seu projeto da cor nacional, baseado na conciliação da música popular com a técnica dodecafônica, não alcançou o resultado que ele tanto almejava, o qual consistia em garantir a comunicabilidade com o público. Ele mesmo, por diversas vezes, iria se manifestar a este respeito: "Vejo que preciso começar de novo e deixar de lado estas ideias de cor nacional, assim como a tal de simplificação" (GUERRA-PEIXE, 1947: 2).

CARTA ABERTA DE FERNANDO LOPES GRAÇA AO COMPOSITOR BRASILEIRO GUERRA PEIXE

Meu caro amigo:

Permita-me que a presente siga por vias não costumadas e que desta feita o nosso diálogo epistolar continue em público, não por amor das nossas pessoas (da minha, pelo menos), mas porque talvez as ideias que trocamos sejam susceptíveis de interessar esse público ou aquela parte desse público que, não conquistado inteiramente pelas futilidades que hoje em dia lhe distraem a atenção, ainda é capaz de reparar numa troca de ideias

Chegou-me às mãos o seu artigo «Que *ismo* é esse, Koellreutter?», publicado numa revista paulistana e que a *Gazeta Musical*, de Lisboa, achou útil transcrever no seu número de Abril passado. Confesso-lhe que, mais do que aquilo que a mim pessoalmente toca nesse artigo — as apropriações textuais não declaradas, e por si denunciadas, do Koellreutter de passos de escritos meus aplicados a casos e personalidades a que eles inicialmente não diziam respeito —, confesso-lhe, repito, que, mais do que isso, me interessa a questão de que ele, o artigo, me traz novo eco: o vivo debate que vocês, os compositores, aí estão travando no Brasil sobre o problema da música nacional, defendida por si e pelos seus colegas de tendências estéticas e ideológicas comuns ou afins contra aquilo que supõem opor-se à afirmação de uma música autênticamente brasileira, isto é, o dodecafonismo propugnado por Hans Koellreutter e de que você próprio foi em tempos convicto sequaz.

Na verdade, nunca eu poderia imaginar que esses meus pobres escritos pudessem um dia servir de alguma coisa a Koellreutter — ou a quem quer que seja — e muito menos servir ao reforçamento de posições e pontos de vista com que, afinal de contas, jamais me identifiquei.

Com efeito, não só nunca eu pratiquei o dodecafonismo, como raros dos meus artigos ou críticas (e mormente os da época que Koellreutter utiliza) a ele se referem — e isto não por alheamento deliberado, mas por deficiente conhecimento e contacto com a matéria. De resto, quando em tempos mais próximos se me proporcionou aflorar o assunto, não escondi o que no sistema se me antolha vulnerável, muito embora reconhecendo o que nele haja de aproveitável sob o ponto de vista técnico, que não estético, pois que, neste particular, o dodecafonismo, tal como ele se revela na maioria dos compositores que hoje o seguem, me parece irremediàvelmente ligado a uma arte passada — o expressionismo —, a uma arte sem relação com as realidades substanciais actuais (sem contar com o que nele, como sistema, releva de uma espécie de escolástica musical, de cômodo receituário que uniformiza e, na verdade, «cosmopoliniza» de confrangedora maneira tudo o que, com raras e aliás pouco ortodoxas excepções, por ele é enformado).

Mas, como acima lhe disse, não é o meu caso pessoal, não é o eu ser ou não dodecafonista, nem o escrever pró ou contra o dodecafonismo, que interessa, que pode interessar o público. O que interessa, o que me interessa a mim como pode interessar o público que acaso nos leia, é, na verdade, o problema geral que o seu artigo levanta na referida revista e que me leva a dirigir-lhe pùblicamente estas palavras.

Eu acho justo que vocês aí no Brasil lutem por uma arte musical que traduza a vossa própria maneira de ser, de sentir e de pensar, que vos exprima psicológica e étnicamente, e dêem combate a quanto se vos afigura contrariar ou empecer a vossa própria individualidade, a vossa própria cultura, a individualidade e a cultura do vosso próprio país, o vosso brasileirismo, em suma. Já tive ocasião de exprimir este mesmo parecer a propósito da «Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil», de Camargo Guarnieri, quando sobre esta interrogado por Mozart de Araújo, na entrevista que teve a amabilidade de me pedir para o *Jornal de Letras* do Rio de Janeiro. Como não houvera de ser assim, se tem sido também isto um pouco da minha batalha aqui em Portugal? Simplesmente, as coisas aqui passam-se diferentemente, em ponto mais pequeno e quase em silêncio, sem controvérsias que agitem grandemente a opinião pública, pois que, forçoso é reconhecê-lo, a opinião pública entre nós pouco ou nada se comove com estes problemas, que mal se chegam a formular por a nossa vida musical ser quanto há de mais pacato, morno e triste.

Por exemplo: a questão do dodecafonismo *versus* nacionalismo nunca aqui foi levantada, pela simples razão de que, se o nosso nacionalismo musical é coisa contro-versa (para não dizer errada e inconsequente em tantos dos seus aspectos), o dodecafonismo, esse nem sequer controverso, errado ou inconsequente é, porque nunca em Portugal fez a sua aparição. É isto um bem? É isto um mal? Eu, apesar de tudo, tenho-o como um mal, não porque deseje que os compositores meus compatriotas acordassem dodecafonistas de um dia para o outro, mas porque — coa breca! — mesmo para o combater e pôr os problemas que a sua incondicional aceitação implica valia a pena sofrer a invasão do dodecafonismo. Alguns destes compositores portugueses haviam, não obstante, de conservar o sentido das realidades (como o conservaram alguns dos vossos entre os mais velhos e como está sucedendo com outros dentre os mais novos — você, o Santoro, a Eunice Catunda —, que, numa tomada de consciência verdadeiramente corajosa, viram os inconvenientes do dodecafonismo sob o ponto de vista nacional e o abandonaram) — e é com a oposição às realidades que estas mais se afirmam e consolidam, tal como a beleza mais resplandece em face da fealdade, ou o bem mais se fortalece em confronto com o mal.

Sem problemas, sem entrechoque de ideias, sem oposição de teses, não há vida, não há progresso na arte e no pensamento — e é por isso que a criação musical arrasta aqui em Portugal uma «apagada e vil tristeza», sem embargo de um que outro artista que lá continua impenitentemente sonhando os seus sonhos, por que ninguém dá ou, se dá, lhes responde com céptico encolher de ombros.

Eu não posso deixar de admirar o vosso esforço no sentido de dar à música brasileira uma altura e uma significação que a emparelhem com a vossa alta e significativa literatura — e creio que estais em vias de o conseguir. Não estranhe o reticente da expressão, que se explica pelo facto de, na realidade, nós aqui em Portugal conhecermos incomparàvelmente menos da vossa música do que da vossa literatura. Os vossos romancistas, os vossos poetas, os vossos ensaístas — um Graciliano, um Manuel Bandeira, uma Cecília Meireles, um Mário de Andrade, um Gilberto Freyre, para não citar tantos outros —, são-nos familiares; dos vossos músicos, só Vila-Lobos se tornou últimamente mais conhecido do público, graças às suas frequentes passagens por Lisboa e aos seus concertos sinfónicos, onde aliás nem sempre revelou o melhor de si.

O pior é que, no fundo, o grande público português segue julgando que a música brasileira é o samba e a modinha, como o grande público brasileiro segue naturalmente julgando que a música portuguesa é o fado e a canção revisteira...

Que haveria a fazer para acabar com este deplorável equívoco? Por certo, organizar um intercâmbio efectivo e liberto de compromissos que não fossem os da verdadeira cultura, a fim de dar a conhecer a portugueses a produção séria brasileira e a brasileiros a produção séria portuguesa — em ambos os casos o que de melhor e mais definidor temos, coisa que quanto a vós se me afigura fácil e quanto a nós um tanto mais problemática, mas não irremediàvelmente desesperadora.

Aqui tem, meu caro Guerra Peixe, o que se me oferece dizer-lhe a propósito do seu simpático e corajoso artigo. A questão das apropriações literárias do Koellreutter é secundária. O que mais importa é a vossa denonada luta por uma música verdadeiramente brasileira, uma música que vos identifique artisticamente com o vosso povo e com as coordenadas vivas da vossa cultura; e o que importaria era nós, portugueses e brasileiros, com os nossos traços étnicos e culturais comuns, conhecermo-nos melhor musicalmente.

Muito cordialmente seu

Fernando Lopes Graça

Transcrito do número de Maio último do jornal Ler

CURSO DE FÉRIAS DE DARMSTADT

Este curso de férias realiza-se de 16 a 30 de Julho, regido por eminentes personalidades internacionais e administrado em várias línguas. Durante o curso terão lugar concertos com obras de Bartok, Schoenberg, Webern, Messiaen, Milhaud, entre outros. Será particularmente estudada a obra pianística de Bartok. As inscrições encontram-se abertas até ao dia 1 de Julho.

EDIÇÃO COMPLETA DAS OBRAS DE LECLAIR

A Casa Heugel & C.ª, de Paris, está a preparar a edição completa da obra do grande compositor francês Jean-Marie Leclair, da qual não existiam senão as edições originais aparecidas em vida do autor, na primeira metade do século XVIII. O texto estabelecer-se-á segundo essas edições originais e será escrupulosamente reproduzido. No entanto, como se trata de uma edição prática, acrescentar-se-ão indicações várias e os baixos contínuos serão realizados. Cada recolha será ainda acompanhada de uma notícia da autoria de Marc Pincherle e redigida em francês, inglês e alemão. A edição completa compreenderá 16 volumes e as inscrições beneficiarão de reduções de preço.

junho / 1953

Fig. 5: *Carta aberta ao compositor brasileiro Guerra-Peixe*, escrita por Lopes-Graça. (GAZETA MUSICAL, 1953: 107).

A frustração de Guerra-Peixe passou a ganhar força ainda maior quando se viu convencido, em 1953, que as palavras de Koellreutter, dirigidas aos compositores brasileiros e suas obras, não se configuravam como o resultado de uma avaliação própria e original, mas como "plágios para ocultar o vazio de sua cabeça" (GUERRA-PEIXE, 1953: 81). Neste sentido, tudo aquilo que se apresentou nos manifestos, nos programas de rádio, na *Revista* e nos *Boletins Música Viva*, além, é claro, das próprias obras musicais, era passível de questionamento quanto à sua legitimidade e autenticidade[18].

Além disso, ao eleger Lopes-Graça para o papel de intelectual usurpado e a quem se deveria fazer justiça (lembrando que o compositor português era uma espécie de "Mário das bandas de lá"), Guerra-Peixe assumia, naquele momento, um duplo vínculo: o primeiro, com o próprio Lopes-Graça ao demonstrar publicamente o valor de suas ideias e, com isso, declarar sua cumplicidade estética ao colega português; o segundo, de forma um pouco mais indireta, foi com o próprio movimento nacionalista, muito embora não se abstendo das constantes críticas à "incapacidade" dos compositores brasileiros de transcenderem o folclorismo (como vimos na crítica a Francisco Mignone). Assim, acusar publicamente Koellreutter de cometer plágio nos parece ter sido a forma encontrada por Guerra-Peixe para fazer justiça consigo mesmo e com seu passado dodecafônico, para selar uma nova aliança com aquele que representava um futuro em termos de referencial intelectual e estético, e, ainda, demarcar sua nova posição diante da música brasileira e da sociedade de seu tempo.

Contudo, não podemos deixar de nos interrogar se o significado dos trechos apropriados por Koellreutter não seriam, de fato, diagnósticos legítimos a respeito das obras e dos compositores aos quais ele se referiu. Se, como mencionamos anteriormente, os excertos "não declarados" aqui analisados possuem um tom generalizante e, por isso, passíveis de adaptação a contextos musicais semelhantes, não podemos deixar de considerar que Koellreutter os teria utilizado por considerá-los formulações mais adequadas na tradução daquilo que ele próprio tinha diante de si[19].

Cerrando as tramas

Dentre os nossos pressupostos, trabalhamos com a premissa de que o contato com a obra literária de Lopes-Graça e o trânsito cultural que se estabeleceu nos anos 1950, impulsionado inicialmente pelos concertos *Sonata*, foi fundamental para que muitos

[18] Não é sem razão que, durante muito tempo, Guerra-Peixe afirmou ter destruído todas as suas obras compostas durante a fase dodecafônica.
[19] Agradeço a Frederico Barros a elaboração desta indagação.

compositores brasileiros, sobretudo Guerra-Peixe, passassem a ter no compositor português uma referência intelectual importante. Sua literatura emergiu, no contexto brasileiro, quase como uma expansão das ideias de Mário de Andrade: se Mário foi o teórico do nacionalismo modernista dos anos 1920-1930, Lopes-Graça seria aquele que, nos anos 1940-1950, problematizaria o nacionalismo não apenas em sua obra literária mas, principalmente, em sua obra musical, unindo assim dois campos caros à criação artística, o teórico e o prático em permanente tensão. Se, por um lado, Lopes-Graça se aproximava das ideias andradianas na realização de um "nacionalismo essencial" (termo cunhado por ele), constituído por meio da pesquisa sistemática e crítica das práticas populares portuguesas (LOPES-GRAÇA, 1947), por outro, ele ia além do projeto de Mário de Andrade ao propor um tipo de nacionalismo baseado não apenas na "energia expressiva" das práticas populares, mas, sobretudo, na "energia transgressiva" (CARVALHO, 2006: 120) destas mesmas práticas. Ao realizar esta operação – expressão e transgressão –, o compositor assumia seu compromisso com o despertar de uma nova sensibilidade musical no público de sua época, como nos deixa constatar este excerto de Mário Vieira de Carvalho:

> […] quando ouvimos Malhão [de Lopes-Graça] percebemos que há ali uma alegria popular que é ameaçadora. Há qualquer coisa de transgressivo nessa alegria, algo que incomoda ou pode incomodar o bom burguês sentado na plateia. Não se trata de explorar efeitos grandiosos, de fazer coisas bonitas ou agradáveis com esse material popular, mas sim de procurar o que nele há de energia expressiva e, muitas vezes, também energia transgressiva (CARVALHO, 2006: 120).

Nesta perspectiva, não é difícil supor que a solução encontrada por Lopes-Graça para a criação de uma música enraizada na sua tradição cultural e, ao mesmo tempo crítica em relação a esta mesma tradição, tenha representado, para Guerra-Peixe, a possibilidade de um novo caminho a ser trilhado. Evidentemente não podemos desconsiderar a relação conflituosa que Lopes-Graça vivenciava entre a liberdade criadora inerente à sua condição de artista e a militância política enquanto membro do Partido Comunista (num país onde ditadura sobreviveu por quase 50 anos)[20]. O resultado de sua obra terá que ser sempre analisado levando em conta a tensão entre estes dois fatores.

Mas o fato é que Guerra-Peixe, ao expor as apropriações de Koellreutter, assumiu publicamente sua ruptura e descontentamento com o antigo mestre e selou uma nova parceria e cumplicidade com aquele que, em nossa perspectiva, sempre esteve

[20] A este respeito, cf. Carvalho (2006).

presente no debate sobre música dodecafônica e música nacional, ainda que de forma velada ou, como vimos, "não declarada". Tal perspectiva encontra acolhida na carta de 1951, enviada a Lopes Graça, onde o compositor brasileiro afirma a importância da obra literária do colega português, em sua trajetória composicional: "[...] muito embora os seus livros, em geral, tenham contribuído para eu me guiar nos difíceis problemas da música contemporânea brasileira" (GUERRA-PEIXE, 1951b: 1). A publicação de *Que "ismo" é esse, Koellreutter?* pode ser vista, ainda, como um marco inaugural da terceira fase composicional de Guerra-Peixe, conhecida como nacionalista pós-dodecafônica. Tal publicação, preludiada por diversos outros artigos aqui mencionados, como o artigo de Rossine Camargo Guarnieri e a entrevista de Lopes-Graça a Mozart de Araújo, ambos de 1952, ou mesmo pelo depoimento do próprio Guerra-Peixe em *O Jornal*, em 1951, foi levada ao público num contexto extremamente favorável sob o ponto de vista da recepção, inclusive por aqueles com os quais Guerra-Peixe havia partilhado sua trajetória dodecafônica, como Cláudio Santoro e Eunice Katunda.

Enfim, aquilo que está em jogo na trama da história não é, definitivamente, o julgamento de valor que por vezes somos levados a atribuir às ações dos sujeitos citados em um determinado documento, mas, sim, como as informações nele contidas contribuem para a análise e interpretação das práticas musicais da época em que foi produzido ou, como no nosso caso, para a compreensão de um período recente da cultura brasileira o qual ainda há muito a ser pesquisado.

Não se trata, portanto, de justificar as atitudes dos personagens aqui envolvidos, mas de indagá-las e compreendê-las à luz de seu próprio tempo...

Referências

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3. ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1972.

ARAUJO, Mozart de. Conversa com Fernando Lopes-Graça. *A gazeta musical* e *de todas as Artes*, Lisboa, abr. 1952, n. 19, p. 6-7.

BARROS, Frederico. César Guerra-Peixe: a modernidade em busca de uma tradição. 2013. 295 pág. Tese (Doutorado em Sociologia), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em: <https://www.academia.edu/6295507/César_Guerra-Peixe_a_Modernidade_em_Busca_de_uma_Tradição>. Acesso em: 4 dez. 2016.

CARVALHO, Mário Vieira de. *Pensar a música, mudar o mundo: Fernando Lopes-Graça*. Lisboa: Campo das Letras, 2006.

CASCUDO, Teresa. *A configuração do modernismo musical em Portugal através da acção de Fernando Lopes-Graça*. La Rioja: Biblioteca Virtual, 2004. Disponível em: <http://campusvirtual.unirioja.es/titulaciones/musica/fotos/TCascudo_ConfiguracModernismo.pdf>. Acesso em: 4 dez. 2016.

_____. *Brasil como tópico, Brasil como espelho, Brasil como argumento: as relações de Fernando Lopes-Graça com a cultura brasileira.* In: CONGRESSO INTERNACIONAL BRASIL-EUROPA 500 ANOS, n. 66, 1999, Köln. Disponível em: <http://www.revista.akademie-brasil-europa.org/CM66-01.htm>. Acesso em: 4 dez. 2016.

GAZETA MUSICAL. Editorial, Lisboa, 15 out. 1950, p.1.

GUERRA-PEIXE, César. Que "ismo" é esse, Koellreutter?. *A gazeta musical e de todas as artes*, Lisboa, abr. 1953, p. 81-87.

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

LOPES-GRAÇA, Fernando. Apontamento sobre a canção popular da Beira-Baixa. *Seara Nova*, Lisboa, ano XXVI, p. 51-54, 1947.

_____. Carta aberta de Fernando Lopes-Graça ao compositor brasileiro Guerra-Peixe. *A gazeta musical e de todas as artes*, Lisboa, jun. 1953, p. 107.

_____. Continua o inquérito aos compositores brasileiros. *A gazeta musical e de todas as artes*, Lisboa, dez. 1958, n. 93, p. 184-187.

_____. Programa de concerto da Sociedade de Concertos Sonata. Lisboa, 9 abr. 1957.

MARIZ, Vasco. César Guerra-Peixe. *O Jornal,* Rio de Janeiro. 1951. Sem paginação.

MIRANDA, Haroldo. É dolorosa a condição do músico nacional e do ambiente artístico da América Latina. Jornal do comércio de Recife, Recife, 1950, Série Guerra-Peixe, sua vida e sua música, Suplemento Literário, pág 9.

SILVA, Flávio (Org.). *Camargo Guarnieri.* o tempo e a música. Rio de Janeiro, Imprensa Oficial, 2001.

TACUCHIAN, Ricardo. Relações da música brasileira com Lopes-Graça. *Brasiliana*, Rio de Janeiro, n. 17, p. 12-20, 2004.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

Manuscritos

ARAUJO, Mozart de. [Carta para Lopes-Graça]. 25 abr. 1951. Original no Espólio Lopes-Graça. 2 f.

_____. [Carta para Lopes-Graça]. 20 ago. 1952. Original no Espólio Lopes-Graça. 2 f.

GUERRA-PEIXE, César. [Carta para Curt Lange]. 26 ago. 1947. Original no Acervo Curt Lange. 2 f.

_____. [Carta para Curt Lange]. 14 jul. 1948. Original no Acervo Curt Lange. 2 f.

_____. [Carta para Curt Lange]. 12 mar. 1950b. Original no Acervo Curt Lange. 2 f.

_____. [Carta para Curt Lange]. 5 nov. 1951a. Original no Acervo Curt Lange. 2 f.

_____. [Carta para Curt Lange]. 11 ago. 1954. Original no Acervo Curt Lange. 2 f.

_____. [Carta para Lopes-Graça]. 9 out. 1951b. Original no Acervo Curt Lange. 2 f.

_____. [Carta para Mozart de Araújo] 8 mar. 1950a. Original no Acervo Mozart de Araújo. 2 f.

SANTORO, Cláudio. [Carta para Lopes-Graça]. 2 ago. 1948. Original no Espólio Lopes-Graça. 1 f.

Ana Cláudia de Assis é professora da Escola de Música da UFMG, onde desenvolve projetos de pesquisa/artísticos sobre a música dos séculos XX e XXI. Doutora em História pela UFMG/Université de Toulouse, Mestre em Práticas Interpretativas da Música Brasileira pela UNIRIO, publicou, em 2014, o livro *Os Doze Sons e a Cor Nacional: Conciliações estéticas e culturais na produção musical de César Guerra-Peixe*. Em 2010 desenvolveu investigação de Pós-Doutoramento sobre o compositor Fernando Lopes-Graça e a música brasileira dos anos 1940 no CESEM/Universidade Nova de Lisboa, com apoio da FCT e sob a supervisão de Mário Vieira de Carvalho. Como pianista tem participado em importantes festivais, dentre eles os Festivais de Outono (Portugal), *Monaco Electroacoustique* (Monaco) e *Visiones Sonoras* (México). Lançou, em 2016, o Cd *Sonoridades - Peças contemporâneas para piano*. www.anaclaudiaassis.com; cassis.ana@gmail.com.