

## MÚSICA SINFÔNICA BRASILEIRA

---

Maestro Lutero Rodrigues

O assunto desta palestra, *Música Sinfônica Brasileira*, é muito amplo, e talvez nem tenhamos no Brasil idéia da sua real dimensão. Minha atividade e formação são de um músico prático, sem trajetória acadêmica extensa. Tenho feito um grande número de execuções de obras de compositores brasileiros e provavelmente eu teria mais a dizer sobre enfoques práticos do repertório sinfônico brasileiro, do que o que vou falar para vocês hoje, tratando o assunto de forma mais geral. O que pretendo colocar são algumas constatações quanto à música sinfônica brasileira, tecendo comparações quanto à representatividade deste repertório em relação ao de outros países das Américas e do resto do mundo, em diversos momentos históricos da nossa trajetória. Pela limitação de tempo que temos, não entrarei em detalhes das várias obras e compositores a serem citados.

Começemos por delimitar a música sinfônica da qual vamos tratar. Se entendermos o termo “orquestra sinfônica” no seu sentido mais puro, ficaremos limitados a obras que façam uso de apenas um determinado tipo de orquestra e com um determinado número de instrumentos. Vamos também incluir aqui como música sinfônica as obras concertantes – aquelas com solistas acompanhados de orquestra sinfônica – e as obras que incluem coro ou voz humana acompanhado de orquestra. Não trataremos das óperas brasileiras, somente eventualmente iremos nos referir a elas – este assunto é em si um capítulo à parte.

Podemos traçar como ponto de partida da nossa história musical a vinda de D. João VI para o Brasil em 1808. Não sabemos exatamente quão intensa era a atividade musical nessa época em nosso país, mas sabemos hoje ser muito maior do que imaginávamos há tempos. As atividades eram descentralizadas, acontecendo em alguns centros do Nordeste, no Centro-sul do Brasil, e, em maior concentração, em Minas Gerais. Até então, a produção era, quase exclusivamente, da chamada música sacra. Por opção de terminologia, não classificaremos este repertório como música sinfônica, pois os agrupamentos orquestrais eram sempre reduzidos. Mas, na minha opinião, o que conhecemos hoje da nossa música sacra é apenas “a ponta do iceberg”.

O que chamamos de música colonial e música sacra, que tivemos em larga escala, não foi exclusividade brasileira. Sabemos que principalmente na América espanhola, a música já era bastante desenvolvida bem antes do que aqui no Brasil. A maneira como os espanhóis tratavam as suas colônias era muito diferente da maneira como os portugueses o faziam. Já temos no século XVI universidades e imprensa em colônias espanholas, enquanto no Brasil essas instituições só iriam aparecer muito depois. Na Guatemala, México e Peru, há manifestações musicais altamente desenvolvidas nos primeiros séculos após o descobrimento. Por mais que nossa produção musical fosse numerosa e importante, não sobressaía nesse contexto.

Com a vinda de D. João VI ao Brasil, criou-se uma nova situação e muito especial. A transferência da sede do reinado português trouxe para cá toda uma *entourage*, além de uma prática cultural muito significativa. E repentinamente passamos a ser o ponto de maior interesse cultural de todas as Américas, pois nesse momento, em nenhum outro lugar do continente, chegava-se a ter algo condizente material e culturalmente com a corte de um reinado europeu. Se já tínhamos o domínio da música sacra, com a vinda de D. João VI esta prática viria a se sofisticar com os novos recursos, sendo trazida para cá uma orquestra e cantores virtuosos, grande parte deles músicos italianos gabaritados. Além disso, como o próprio monarca português tinha um interesse acentuado pela música sacra, esta continuaria a ser o fio condutor da atividade musical no país. Desde o século XVIII temos notícia da existência de várias casas de ópera, mas ainda pouco sabemos sobre o assunto.

Com essa bagagem cultural transplantada da Europa para cá, os portugueses se surpreenderam ao descobrir no Rio de Janeiro um compositor mulato que não tinha nenhuma relação com a Europa, a não ser seu próprio interesse de formação: Padre José Maurício. Considero sua *Sinfonia Fúnebre*, composta em 1790, a obra inaugural da música sinfônica brasileira. Padre José Maurício é autor de pelo menos mais duas aberturas que podem ser consideradas música sinfônica, apesar de serem compostas para uma orquestra reduzida: *Abertura Zemira* e *Abertura em Ré Maior*. (Estas três obras podem ter sido vinculadas a obras vocais, mas estamos aqui utilizando-as como exemplos de música sinfônica.) Na versão primeira da *Sinfonia Fúnebre*, além de cordas, eram utilizados apenas flautas, trompas e fagotes; mais tarde encontramos trompetes e, numa terceira versão, também oboés. Já era, portanto, uma conformação sinfônica. Era muito comum, nesse período, que as aberturas fizessem parte de qualquer manifestação, que poderia ser até mesmo um evento teatral. Durante um bom tempo essas aberturas seriam as únicas manifestações musicais verdadeiramente sinfônicas, sem a adesão da voz humana, encontradas no Brasil.

Em 1816 chegava ao Brasil o compositor austríaco Sigismund Neukomm, um seguidor e representante da tradição européia. Durante sua permanência aqui, que se estendeu até 1821, compôs cerca de 50 obras, algumas das quais dedicadas ao que ele chamava de “grande orquestra”. Esta formação era algo além da anteriormente usada pelo Padre José Maurício. Neukomm utilizava, por exemplo, trombones e todas as madeiras “a dois”. Não podemos esquecer de que um ano antes de vir ao Brasil, em 1815, Neukomm teve uma das maiores glórias que um compositor poderia alcançar na Europa: foi o autor de uma Missa de Réquiem em memória de Luís XVI, da França, executada no Congresso de Viena. Este evento era uma tentativa de reafirmação da nobreza européia, portanto algo de importância no cenário daquele continente. Aqui estando, Neukomm relatou em documentos algumas das nossas atividades, entre elas uma famosa execução do *Réquiem*, de Mozart, regida pelo Padre José Maurício, segundo ele, “com uma orquestra numerosa”.

Há também muitas referências a um grupo de músicos e cantores da Capela Real, com controvérsias quanto ao tamanho exato do grupo, mas o que se lê nas várias fontes bibliográficas faz menção a um grupo que chegava à centena. Com a independência do Brasil, houve pouco a pouco uma deterioração da situação política do país e também da situação dos músicos que faziam parte da Capela Real – depois Capela Imperial. Temos o testemunho de cartas de músicos pedindo ao Imperador melhores condições de trabalho, até que, em 1831, há um corte sumário da orquestra. Segundo Ayres de Andrade, para fazer o baixo, ficaram apenas quatro instrumentistas, isto é, dois fagotes e dois contrabaixos. Isso é uma característica típica da música dessa época e, talvez, a gradativa perda de importância do baixo possa ter sido uma das razões para que mais tarde a harmonia tenha saído do controle. Comparando com um exemplo de data anterior: em um dos manuscritos da *Sinfonia Fúnebre* existe uma relação dos instrumentos que fizeram parte de uma das execuções, e o curioso é que tínhamos ali quatro primeiros violinos, quatro segundos violinos, porém, nove baixos, ou seja, uma prática musical muito diferente da que temos hoje.

Por volta de 1830, começamos a ter uma mudança do gosto musical no Brasil. A música de Rossini, já difundida na Europa, tomou conta do Brasil, assim como a ópera dos compositores, principalmente italianos, substituiu o gosto pela música sacra. A música sinfônica, que antes se reduzia a algumas participações acompanhando a música sacra, continuava em segundo plano, porque agora se reduzia a aberturas de ópera.

Nesse período, a Orquestra da Capela Imperial (extinta em 1831 e reativada em 1843) tinha a incumbência de fazer música sacra e atividades ligadas ao

Imperador. Porém, era preciso mais do que esta orquestra para suprir as necessidades da sociedade por eventos musicais, o que era satisfeito por sociedades de concertos. Estas começaram a surgir por volta de 1840, sobretudo no Rio de Janeiro, e passaram a ser as principais responsáveis pela existência de concertos públicos. Eram eles uma mistura de tudo: desde participações literárias, trechos de óperas de vários tipos, até, esporadicamente, peças orquestrais. As orquestras tocavam uma ou mais aberturas, e os programas duravam horas.

Fiz um levantamento das sociedades em São Paulo e no Rio de Janeiro, mas estando no Rio, vou dar exemplos de algumas sociedades que existiram nesta cidade. A primeira sociedade carioca foi a Sociedade Filarmônica Fluminense, fundada por volta de 1834 e dirigida por Francisco Manuel da Silva, que também atuou como regente da orquestra desta sociedade. Quão precárias eram as atividades sinfônicas não sabemos, mas efetivamente não se tocava com todo o instrumental requerido pelas partituras. Aliás, esta prática era comum até há muito pouco tempo no interior do Brasil, com orquestras que usavam edições italianas para “piccola orquestra”, ou seja, um instrumental reduzido para algumas cordas, um piano condutor, e os sopros disponíveis. Provavelmente algo semelhante acontecia na rotina das orquestras naquela época.

Segundo Ayres de Andrade, uma dessas sociedades, chamada Assembléia Estrangeira, promoveu, em 1839, a primeira execução da *Sinfonia No. 1*, de Beethoven, no Rio de Janeiro. Cernichiaro registra que em 1848 foi executada a *Sinfonia Pastoral*, de Beethoven, sem informações quanto à entidade promotora. Esses testemunhos são confirmados em notícias de periódicos da época.

O ano de 1850 pode ser tomado como um marco na trajetória da música sinfônica brasileira, quando passa a ter mais importância a chamada “música de concerto” propriamente dita, já não uma música exclusiva de ópera, nem sacra. Há uma geração de compositores brasileiros que está nascendo por esse momento e que vai começar a produzir a partir de 1870, mudando o quadro musical de nosso país.

Em 1867 temos o início das atividades do Clube Mozart e, em 1882, do Clube Beethoven, este, de importância maior, chegando até a República. Cernichiaro cita uma lista de 53 músicos que faziam parte da orquestra do Clube Beethoven, o que já é uma orquestra considerável. Entre eles temos a citação de vinte e três violinos e apenas três violas. Como podemos constatar, a carência de violas já era uma realidade nessa época. Provavelmente as orquestras eram totalmente desiguais e heterogêneas.

Em 1883 foi fundada a Sociedade de Concertos Clássicos por José White, um violinista mulato cubano que esteve no Brasil por dez anos, e muito contribuiu para a vida musical brasileira. Sua sociedade teve grande apoio da Princesa Isabel e a colaboração do importantíssimo pianista português Arthur Napoleão, radicado no Brasil. E então começamos a ter as chamadas Sociedades de Concertos Populares, como a dirigida por Carlos de Mesquita, fundada em 1887. Essas várias sociedades se sucederam, cada uma com uma vida útil em torno de dois anos ou menos. Mas os concertos sinfônicos eram somente uma parte dos concertos promovidos pelas diversas sociedades, pois sua realização era mais cara: por exemplo, para 136 concertos de música de câmara realizados pelo Clube Beethoven, há apenas quatro concertos sinfônicos.

Em 1908, com a orquestra criada por Nepomuceno para fazer concertos na Exposição Nacional, temos uma nova situação. Essa orquestra fez, durante três meses, vinte e oito concertos sinfônicos com programas diferentes, quase um concerto a cada três dias. Em seguida tivemos uma entidade já mais duradoura que se chamava Sociedade de Concertos Sinfônicos do Rio de Janeiro, criada, entre outros, por Francisco Braga.

Depois desse período de tentativas de formação de orquestras, em 1932 vamos chegar finalmente a um ponto de equilíbrio com a criação da Orquestra do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, a primeira orquestra brasileira subvencionada pelo governo. Em São Paulo ocorre um processo semelhante desde 1870, e, em 1939, surge a Orquestra do Teatro Municipal de São Paulo. Em 1940 é criada, no Rio de Janeiro, a Orquestra Sinfônica Brasileira. Passamos então a ter organismos sinfônicos trabalhando e ensaiando regularmente.

Nos Estados Unidos, a Filarmônica de Nova York é fundada em 1842, ou seja, no mesmo ano da criação da Filarmônica de Viena; já a Filarmônica de Boston é de 1881. Com orquestras constituídas e institucionalizadas muito antes das nossas, vamos encontrar curiosamente um número bastante reduzido de compositores nos Estados Unidos que escreveram para orquestra sinfônica, ou mesmo para qualquer outra formação musical, até o final do século XIX. MacDowell, o principal nome dessa época, nascido em 1861, não tem uma produção muito numerosa, sendo a maior parte de suas obras para piano. Com toda a nossa precariedade, no mesmo período poderíamos listar um número grande de compositores brasileiros de bastante interesse. Cito, como principais, cinco nomes: Henrique Oswald, Leopoldo Miguez, Alberto Nepomuceno, Alexandre Levy e Francisco Braga. Isso sem contar Carlos Gomes, que se dedicou mais à ópera. É um fato curioso que o Brasil, embora sem as instituições que pudessem permitir que os compositores tivessem suas obras executadas

regularmente, tinha compositores produzindo em grande quantidade, todos com formação européia, que era mesmo a única saída naquela época, com exceção de Alexandre Levy, que lá ficou apenas alguns meses.

Além desses cinco grandes nomes, vamos encontrar muitos outros compositores brasileiros com produção sinfônica numerosa nessa mesma época, como João Gomes de Araújo, nascido em 1846, apenas dez anos depois de Carlos Gomes e citado nos livros como compositor de óperas, compositor que escreveu seis sinfonias de qualidade bastante apreciável – eu mesmo fiz a edição de uma delas; Manoel Joaquim de Macedo, que, segundo diz a tradição, teria composto cerca de sete concertos para violino e orquestra supostamente editados na Europa, mas que estão perdidos; Carlos de Mesquita; Deolindo Fróes, compositor baiano, com algumas obras de bastante qualidade; Francisco Vale; Euclídio Pereira, do Maranhão; e Meneleu Campos, do Pará.

As nossas orquestras, depois que se tornaram oficiais, passaram a tocar menos música brasileira do que aquelas anteriores formadas pelas sociedades de concertos. A Orquestra da Sociedade de Concertos Sinfônicos de São Paulo, por exemplo, estreou todas as principais obras sinfônicas de Francisco Mignone da década de 1920. Francisco Braga, com sua orquestra da sociedade homônima do Rio de Janeiro, executou também muita música brasileira. Porém, nem sempre os compositores chegavam a ouvir suas obras: em São Paulo não havia orquestra no século XIX. Alexandre Levy ouviu apenas um movimento de uma suíte sinfônica sua quando foi tocada no Rio de Janeiro, e, no entanto, ele escreveu pelo menos duas outras obras sinfônicas de dimensões consideráveis e uma sinfonia.

Chegamos então ao que consideramos o apogeu da nossa criação sinfônica, com a geração de compositores nascidos a partir de 1880, e que entraram século XX afora. Nesse momento, podemos traçar um novo paralelismo com a atividade composicional nos Estados Unidos. No mesmo período nascia, neste país, uma primeira geração importante de compositores americanos, e a partir daí os Estados Unidos tomariam a dianteira da atividade musical nas Américas. A maioria desses compositores estudou na Europa, e boa parte deles com Nadia Boulanger; tiveram, portanto, uma orientação dirigida para a música contemporânea segundo os padrões europeus.

No Brasil a situação é outra: se os compositores brasileiros das gerações anteriores estudaram na Europa, os dessa nova geração quase não o fizeram, tendo, portanto, maior independência da influência musical européia. Por exemplo, Villa-Lobos nunca estudou com algum compositor europeu; Guarnieri esteve muito pouco tempo na Europa e isso não alterou em nada sua música;

tampouco Cláudio Santoro ou Guerra-Peixe estudaram lá. Podemos citar apenas Mignone com formação européia mais sólida.

Desses compositores nascidos a partir das últimas décadas do século XIX e primeiras do século XX, aqueles que tiveram maior interesse pela música sinfônica foram Villa-Lobos, Camargo Guarnieri, Francisco Mignone, Cláudio Santoro, César Guerra-Peixe, Radamés Gnattali, Lorenzo Fernandez e José Siqueira. Dos que nasceram até 1920, há ainda Alceo Bochino (1918), também um compositor sinfônico importante; Assis Republicanos, considerado o grande mestre da orquestração na década de 1920 no Rio de Janeiro, embora não se conheça hoje a sua produção – eu mesmo nunca escutei uma obra sua nem tive alguma partitura em mãos; e outros, como Souza Lima, Luís Cosme, Ascendino Theodoro Nogueira, João Otaviano e Dinorah de Carvalho.

Agora vamos comparar, em termos numéricos, a produção musical brasileira com os padrões internacionais. Stravinsky e Bartók, compositores mais conhecidos do século XX, coincidentemente compuseram cada um 109 obras, e Shostakovich pouco mais de 160. Já no caso de Villa-Lobos, Guarnieri, Mignone e Santoro, eles compuseram acima de 300 obras cada um! Stravinsky talvez seja o compositor do século XX que mais compôs para orquestra, em termos proporcionais ao tamanho de sua obra: de 109, quase a metade foi composta para orquestra, ou seja, em torno de 55. Bartók compôs um pouco menos, cerca de 30 peças, contando obras com coro. Tomemos agora como referência um compositor do final do século anterior: Brahms compôs aproximadamente 25 obras sinfônicas durante toda a sua vida, das quais 12 eram para coro e orquestra e apenas 14 puramente sinfônicas (esses dados não são exatos, mas têm uma boa aproximação).

Examinando a produção sinfônica dos quatro compositores brasileiros citados (Villa-Lobos, Guarnieri, Mignone e Santoro), deparamo-nos com números assustadores. Villa-Lobos é o que mais produziu para orquestra sinfônica: sem contar peças curtas com menos de cinco minutos de duração, nem as muitas peças que no catálogo constam como extraviadas, e nem obras que incluem a voz humana (que são em torno de 20), temos 83 obras sinfônicas. É um número bastante considerável, embora não tão significativo em relação ao total da sua produção, como é o caso de Stravinsky. Francisco Mignone, o segundo desta geração que mais compôs para orquestra e mencionado sempre como um grande orquestrador, escreveu 70 peças para orquestra e 11 com coro e orquestra, além de 12 transcrições de peças curtas para orquestra de cordas. Camargo Guarnieri chega a ter cerca de 60 obras, contando aquelas que envolvem coro. Incentivado pela orquestra de câmara que tinha em São Paulo, Guarnieri transcreveu também cerca de 50 peças curtas originais para piano ou canto para

orquestra de câmara. Cláudio Santoro, que teve uma vida mais atribulada, às voltas até com a polfícia por causa de seus ideais de esquerda, compôs só para orquestra pelo menos 47 obras e mais 16 envolvendo orquestra de cordas, ou coro e orquestra.

Por ser a regência minha atividade principal, a música sinfônica brasileira sempre me interessou, e pouco a pouco fui constatando a existência dessa produção imensa. Na busca desse repertório, encontrei grande parte das partituras muito mal conservadas, não editadas, geralmente ainda em manuscritos em condições muito desfavoráveis. Por exemplo, quando se utiliza o material de Villa-Lobos existente no Brasil, é preciso estar preparado para desentendimentos com a orquestra, porque são manuscritos com uma grande quantidade de erros. Esse tipo de dificuldade encontramos de maneira geral no material da música sinfônica brasileira.

O México, que tem certas semelhanças históricas e culturais com o Brasil, possui um órgão chamado Edições Mexicanas de Música, que cuida bastante bem da música de seus compositores. A dimensão da produção musical é muito menor do que a que temos aqui, e seria muito difícil uma iniciativa como a do México ser feita no Brasil com a mesma eficiência. Mas essa organização básica que um país precisaria ter em relação à sua própria cultura é algo de que temos carência. O que se editou no Brasil resume-se, em geral, à produção para piano ou para canto e piano, pois era o que mais vendia. Editoras como a Ricordi, em São Paulo, a principal representante desses compositores brasileiros, tem obras em seu poder por mais de 50 anos, sem serem editadas e num estado muito precário.

As óperas de Carlos Gomes, por exemplo, encontram-se em manuscritos a lápis, com adendos de muitos regentes. Geralmente são as famílias que cuidam do acervo depois do falecimento do compositor, e nem sempre ela tem interesse ou conhecimento para poder cuidar devidamente do material. De João Gomes de Araújo, por exemplo, descobriu-se recentemente a existência de suas 6 sinfonias em manuscrito no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, em estado precário de preservação. Há outras obras em poder da família; eu mesmo fiz tentativas de me aproximar para conseguir este material, mas sem sucesso. E há ainda outros nomes menos conhecidos dos quais não sabemos onde estão as partituras de suas obras, como, por exemplo, de Paulo Florence, do qual já se tem resgatado algumas peças de música de câmara, mas não sinfônicas.

Gostaria de reafirmar que temos realmente uma produção musical brasileira imensa, e não somente sinfônica. Não sei se tudo isso tem qualidade, mas também nem toda a produção de todos os compositores europeus tem qualidade. Muita



coisa os próprios compositores queimaram, quando tinham autocrítica. Como intérprete, adoto o seguinte princípio: não serei aquele que vai julgar se a música deve ou não ser ouvida pelo público, selecionando algum repertório por que gosto deste ou daquele compositor. Meu dever é trazer à tona tudo o que puder. Posso ter idéia do que tem valor maior ou menor, mas não me compete julgar. As pessoas que venham ouvir essa música. A posteridade é que vai julgar.