

## A vanguarda musical no Rio Grande do Sul (1920-1950)

Gustavo Frosi Benetti\*

### Resumo

O início do século XX, nas artes, foi marcado por muitas inovações. Surgiram diversas tendências vanguardistas, cada uma com as suas particularidades, mas todas elas se direcionaram para um fim em comum – o questionamento dos modelos anteriores. No Rio Grande do Sul as mudanças na concepção da arte ocorreram alguns anos depois em relação aos principais centros culturais do país. O presente artigo buscará averiguar como ocorre esse processo de mudanças especificamente em relação à música produzida no estado no período compreendido entre a década de 1920 até a metade do século XX.

**Palavras-chave:** música sul-rio-grandense; modernismo; arte moderna.

### Abstract

The early 20th century, in arts, was marked by many innovations. Several avant-garde tendencies emerged, each one with its peculiarities, but all of them are targeted for a common purpose – the questioning of previous models. In Rio Grande do Sul the changes in art concepts occurred some years later than the main cultural centers of the country. This paper will examine how this process of change occurs specifically in the music produced in Rio Grande do Sul State from the 1920s until the half of the 20th century.

**Key words:** Rio Grande do Sul music; modernism; modern art.



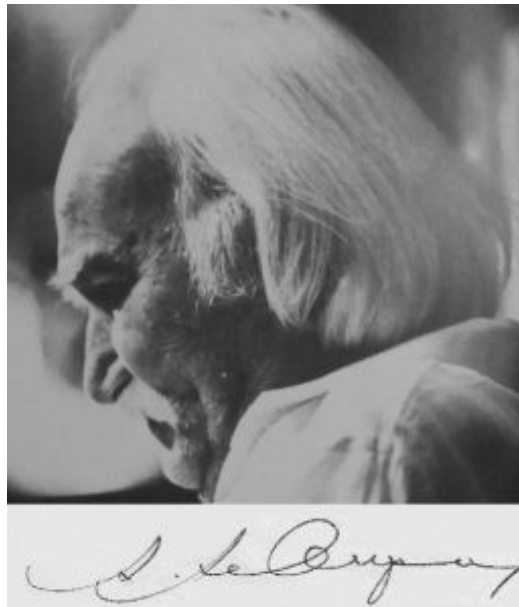
\* **GUSTAVO FROSI BENETTI** é Professor no curso de Música da UFMA, Bacharel em Canto e Mestre em História pela UPF.

A composição musical no Rio Grande do Sul na primeira metade do século XX é um tema que ainda apresenta diversas lacunas. O período descrito, para a música erudita, compreende compositores representativos do estado, como Radamés Gnattali, Luiz Cosme e Armando Albuquerque. Esses três músicos deixaram contribuição significativa para o cenário musical rio-grandense e brasileiro. Uma das questões centrais da música modernista sul-rio-grandense concentra-se na incorporação de elementos regionais à arte moderna. O folclore – de identificação popular – ao ser assimilado nas novas tendências da música erudita configuraria a essência da música composta no Brasil entre os anos delimitados neste artigo.

A música no Brasil caracteriza-se por uma fusão de culturas distintas: populações nativas, negros e europeus. Notadamente a grande influência é a europeia.

Logicamente existem elementos marcantes das outras culturas e não há como diminuir, principalmente, a intensa contribuição rítmica dos africanos. Entretanto, o sistema no qual se desenvolveu a música é o europeu. Para Mário de Andrade, a “[...] música erudita no Brasil foi um fenômeno de transplantação. Por isso, até na primeira década do séc. XX, ela mostrou sobre tudo um espírito subserviente de colônia” (1980, p. 163). As técnicas composicionais foram todas herdadas da música europeia e estilisticamente a

música não trazia novidades, não apresentava identidade e nem características que a definissem como brasileira. É possível demonstrar essas questões a partir das obras de um grande compositor brasileiro do século XIX, Carlos Gomes (1836-1896). Ele compôs óperas, algumas com temas brasileiros, e teve considerável projeção internacional ao participar do meio musical na Itália. De certo modo, em algumas obras de Carlos Gomes “encontram-se os primeiros anseios por uma música brasileira. Embora compondo dentro dos moldes italianos, surgem de quando em vez acentos perfeitamente nacionais nas suas óperas” (ALMEIDA, 1958, p. 102). Apesar das temáticas se referirem a temas locais e de por vezes apresentar características brasileiras, a música era estilisticamente italiana. Até a parte vocal era cantada em italiano – idioma predominante na linguagem operística romântica.



No Rio Grande do Sul o cenário musical do século XIX era bem modesto. Não havia compositor de renome e a produção do estado era de pouca projeção. O que estava ocorrendo nos principais centros urbanos do país ainda chegava com algum atraso.

Entre as Belas-Artes cultivadas no Rio Grande do Sul, a música, como composição, sem dúvida alguma é a arte que se nos apresenta, no seu envolver com aspecto ou fisionomia menos definido. Falta-lhe uma seqüência gradativa normal, ligada aos fatos vividos, que a identifique,

de modo mais ou menos preciso, com o quadro histórico-social do aludido Estado, como sucede, por exemplo, com a sua literatura (CORTE REAL, 1984, p. 15).

O fluxo migratório no país no final daquele século contribuiu para a organização cultural e “a presença preponderante de imigrantes italianos e alemães influenciou a organização, expansão e disseminação musical através da formação de sociedades de concerto” (WINTER et al., 2008, p. 197). As sociedades de concerto possibilitaram um aumento na atividade musical na capital e os músicos que tinham interesse em se aperfeiçoar eram forçados a buscar instrução no Rio de Janeiro ou em instituições europeias. A partir dessa demanda, em 1908 surge o Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul. Em 1909 foi inaugurada a primeira instituição de ensino superior de música do estado, o Conservatório de Música do Instituto de Belas Artes, dirigido no ano de 1910 por Araújo Vianna (1871-1916), que viria a licenciar-se no mesmo ano por problemas de saúde. Em 1916 Guilherme Fontainha (1887-1970) assumiu o cargo de diretor. Guilherme Fontainha foi um dos responsáveis pela abertura de outros conservatórios pelo interior do estado.

A partir de Porto Alegre, capital do estado, Guilherme Fontainha idealiza este processo de interiorização da cultura artística, com o objetivo de criar na província do Rio Grande do Sul um movimento musical autônomo, independente do Rio de Janeiro. As cidades gaúchas incluídas no plano original de Guilherme Fontainha eram, entre outras, Pelotas, Rio Grande, Santana do Livramento, Bagé e Cachoeira do Sul (NOGUEIRA, 2005, p. 813).

O Conservatório de Música de Pelotas foi fundado em 1918. Seu primeiro diretor foi Sá Pereira (1888-1966), renomado professor de piano com formação na Europa. Sá Pereira ficou no cargo até 1923, quando se mudou para São Paulo. Lá viria a ser diretor de uma das revistas modernistas com enfoque na música, a *Revista Ariel*, que também contava com a participação de Mário de Andrade (1893-1945). A partir da criação dos conservatórios de música abre-se espaço para uma formalização consistente da atividade musical no estado. Dessa forma as décadas iniciais do século XX foram indispensáveis para preparar o que viria a ser o cenário modernista rio-grandense.

### **Discussão em torno da Semana de Arte Moderna**

Em 1915 Villa-Lobos (1887-1959) iniciou uma série de concertos com as suas obras na cidade do Rio de Janeiro. O compositor ainda não conhecia Schoenberg ou Stravinsky, mas os “seus trabalhos primavam por um tratamento harmônico desusado e audacioso” (MARIZ, 2005, p.142). Villa-Lobos já estava utilizando alguns dos elementos característicos do movimento modernista.

Deve-se levar em consideração que o Modernismo não nasceu com a Semana de Arte Moderna, esta foi somente uma apresentação oficial do movimento em São Paulo e que propagou seus efeitos por outros estados brasileiros. As propostas dos modernistas vinham acontecendo gradativamente, e consistiam em “o direito permanente à pesquisa estética, a atualização da inteligência artística brasileira e a estabilização de uma consciência criadora nacional” (MARIZ, 2005, p. 145). No que diz respeito à música, Villa-Lobos foi o único representante na Semana de 1922, e as obras

apresentadas durante o evento não eram tão impactantes. Além das composições de Villa-Lobos também foram executadas obras dos franceses Debussy e Satie (MARIZ, 2005, p. 146).

Se analisarmos estilisticamente as obras de Villa-Lobos executadas durante a Semana de Arte Moderna, seremos forçados a concluir que a grande maioria pertence, senão totalmente, pelo menos em grau apreciável, à música francesa. Isto significa aqui: Pós-Romantismo e/ou Impressionismo (KIEFER, 1986, p. 93).

As obras apresentadas não tinham uma linguagem tão desconhecida para o público com experiência em música, todavia existia uma “quantidade apreciável de pessoas que assistiam aos festivais, movidos por interesses literários, plásticos ou de cultura geral e que [...] não têm a mínima noção de música erudita, nem da européia nem da brasileira” (KIEFER, 1986, p. 95). Por esses fatores a Semana intensificou o conflito entre o antigo e o novo e, de certa forma, perturbou os ouvintes tradicionais.

No Rio Grande do Sul, o movimento modernista, pelo menos no âmbito literário, consolidou-se no fim da década de 1920. Na literatura buscava-se originalidade através das mais variadas influências (SCHÜLER, 1987, p. 143).

O espírito crítico do Movimento Gaúcho foi o seu caráter fundamental. Seus autores não só baniram temas (como o tema do amor) de suas obras, como seguiram aceitando as formas tradicionais, se recriadas por uma nova função, dentro de um contexto original. Seu senso crítico agiu também no sentido de não serem meramente cópias dos modernistas de outros estados, não só nas obras

mas nas posições teóricas. Não houve atitudes carnavalescas ou manifestos pregando ou negando o Modernismo, como houve em Recife, com Inojosa de um lado e Gilberto Freyre de outro. Os gaúchos foram mais discretos, mais adultos, temeram o ridículo, o papagaismo. Os manifestos que houve foram paródias de manifestos (tanto o de 26 como o de 30) que não traçaram programas, derrubando dogmas antigos, para criar outros. A maioria dos artigos sobre Modernismo são análises lúcidas dos problemas e princípios levantados pelo Movimento (LEITE, 1972, p. 349).

Ao mesmo tempo em que não se mantinham alheios às vanguardas do país, os poetas do Rio Grande do Sul ficavam atentos ao que se passava na Europa. O movimento iniciado em São Paulo influenciou a poesia rio-grandense, nos anos 20, porém, utilizando-se de soluções novas, não os levou à subordinação a preceitos poéticos não originais. Entraram em processo de renovação sem descartar o que já estava desenvolvido (SCHÜLER, 1987, p. 144).

A partir do movimento modernista iniciou-se o processo da produção artística verdadeiramente autêntica, no estado. “Na música, o modernismo se apresenta essencialmente como um movimento romântico, com as exigências expressionistas de mais liberdade no tocante aos meios de expressão” (KIEFER, 1970, p. 87).

Na década de 1920 já havia dois conservatórios em funcionamento, em Porto Alegre e em Pelotas, bem como outros vieram a ser implantados. A atividade acadêmico-musical era uma realidade, porém, as novas linguagens não tinham projeção considerável. Ao realizarmos uma busca por programas

de concertos desta época pode-se verificar que a atividade musical era intensa e com variado repertório, mas preferencialmente de compositores europeus clássicos e românticos.

Apesar de ter uma curta duração, somente cinco publicações – todas no ano de 1926 – um dos veículos mais importantes do Modernismo rio-grandense, na década de 1920, foi a revista *Madrugada*. Os exemplares eram constituídos principalmente por seções de literatura e de artes. Ao analisarmos as cinco revistas com o foco nos textos sobre música foi possível observar uma tendência de caráter romântico. As referências a compositores existentes na revista são essencialmente de nomes europeus do século XIX, bem como todas as obras contidas nos programas dos concertos anunciados. As outras indicações relativas à música eram de venda de pianos e de professores de piano, instrumento mais característico da música romântica. Além da revista, os relatos de autores que buscam retratar a música do estado também contribuem para que se possa considerar predominante a estética do século XIX no cenário musical do estado.

### Compositores representativos

A partir das pesquisas realizadas até o momento pode-se dizer que os compositores representativos no Rio Grande do Sul durante a primeira metade do século XX, no que diz respeito às linguagens musicais modernas foram Armando Albuquerque, Radamés Gnattali e Luiz Cosme.

A obra de Armando Albuquerque (Porto Alegre, 1901 – 1986) é numerosa e expressiva. Além de música orquestral,

compôs música de câmara<sup>1</sup>, vocal e para piano. As suas primeiras composições – mesmo sendo instrumentais – já sofriam forte influência da poesia modernista do estado. A música de Armando é caracterizada pelo *atonalismo livre*<sup>2</sup>. Ao contrário da maioria de seus contemporâneos, não possui referências explícitas ao folclore brasileiro (CHAVES, 2001, p. 327). Nos grandes centros brasileiros, o reconhecimento da importância da sua obra somente foi obtido a partir do ano de 1975: “o relativo isolamento no estado sulino e seu retraimento natural, foram, em parte, responsáveis pelo desconhecimento de sua obra” (MARIZ, 2005, p. 219). Antes daquela data não era muito conhecido nem mesmo no Rio Grande do Sul e a sua aceitação fora do estado possibilitou que as suas obras fossem mais executadas também nos concertos gaúchos. Algumas das peças escritas entre 1925 e 1928 tiveram a sua primeira audição mundial em Santos, no *XII Festival de Música Nova*, no ano de 1976. A música vocal entrou em cena na década de 1940, pelo contato com as obras *Giraluz*, de Augusto Meyer (1902-1970), e *Poemas da minha cidade*, de Athos Damasceno Ferreira (1902-1975). A influência da literatura modernista rio-grandense que sempre existiu na obra de Albuquerque passou a ser explícita naquele momento. Além destes dois poetas, Armando também musicou poesias de Mário Quintana (1906-1994) e de Ruy Cirne Lima (1908-1984).

O principal registro fonográfico oficial encontrado para esta pesquisa foi o LP

<sup>1</sup> Música composta para um pequeno número de instrumentos

<sup>2</sup> Sistema desenvolvido no início do século XX, que consiste na utilização de harmonia sem as funções tradicionais, muitas vezes buscando afastamento de um centro tonal.



intitulado *Mosso* (nome de uma das composições para piano, do ano de 1929). Produzido por Celso Loureiro Chaves em 1985, com o selo *Som Livre* em parceria com *RBS/Zero Hora*, este LP apresenta-se como uma amostra dos diversos estilos utilizados na composição de Albuquerque: a música de câmara, as canções e a música para piano. Além de outros intérpretes, o próprio compositor participou da gravação.

Radamés Gnattali (Porto Alegre, 1906 – Rio de Janeiro, 1988) possui um catálogo de obras numeroso, não só de música de concerto como também de música popular, além de trilhas para cinema e teatro. Iniciou os estudos de piano aos seis anos de idade, e ingressou no Conservatório de Música aos 14 anos. Em 1924 graduou-se, e ainda nesse ano “concorreu ao Prêmio Araújo Viana [sic] e mereceu o grau máximo, pela primeira vez alcançado no Instituto de Belas-Artes do Rio Grande do Sul” (MARIZ, 2005, p. 264). Entre 1924 e 1926 realizou concertos em Porto Alegre, no Rio de Janeiro e em São Paulo. A partir daí mudou-se definitivamente para o Rio.

Nas composições cultas da década de 1930, Radamés apresentava influências jazzísticas e também recursos de folclore diretamente - característica do nacionalismo - mas não exclusivamente do folclore rio-grandense como o fez Luiz Cosme. A partir da década seguinte pode-se perceber um amadurecimento do estilo. As referências ao folclore e ao jazz não eram mais diretas, a composição menos virtuosística e cada vez mais refinada (MARIZ, 2005, p. 265). Radamés ainda hoje é um compositor muito conhecido, e bastante presente nos programas de concertos. Foi largamente estudado, existem muitas gravações, e toda a sua

obra está catalogada no site [www.radamesgnattali.com.br](http://www.radamesgnattali.com.br). Além da obra também está disponível para consulta a sua autobiografia, recortes de jornais, depoimentos, discografia, entre outras informações.

Luiz Cosme (Porto Alegre, 1908 – Rio de Janeiro, 1965) estudou no Conservatório de Porto Alegre e em 1927 recebeu uma bolsa para estudar nos Estados Unidos por dois anos. Era um grande violinista e chegou a ser *spalla* da orquestra de Cincinnati (MATTOS, 2005, p. 2). As suas primeiras composições são do início dos anos 1930 com referências consistentes da música folclórica do Rio Grande do Sul, período este em que havia retornado ao estado. Em 1932 foi morar no Rio de Janeiro e lá trabalhou como violinista da Orquestra da Rádio Nacional e na Orquestra do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Cosme ocupou a cadeira nº 9 da Academia Brasileira de Música, da qual foi membro fundador.

Seu catálogo de obras não é muito extenso. Luiz Cosme compôs somente durante 20 anos, pois no final da década de 1940 foi atingido por uma doença que o prejudicou nas funções motoras. Além disso, era muito criterioso com a sua produção e chegou a rasgar partituras de obras que inclusive já haviam sido estreadas.

#### Referências

- ALMEIDA, R. **Compêndio de história da música brasileira**. 2. ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1958.
- ANDRADE, M. **Pequena história da música**. 8. ed. São Paulo: Martins, 1980.
- CHAVES, Celso Loureiro. **Albuquerque, Armando (Amorim de)**. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. London: MacMillan, v.1, p.327, 2001.

CORTE REAL, A. **Subsídios para a história da música no Rio Grande do Sul**. 2. ed. Porto Alegre: Movimento, 1984.

KIEFER, B. Mário de Andrade e o Modernismo na Música Brasileira. In: CHAVES, Flávio Loureiro et al. **Aspectos do modernismo brasileiro**. Porto Alegre: UFRGS, 1970. p. 75-103.

KIEFER, B. **Villa-Lobos e o modernismo na música brasileira**. 2. ed. Porto Alegre: Movimento; Brasília: Fundação Nacional Pró-Memória, 1986.

LEITE, L. C. M. **Modernismo no Rio Grande do Sul**. São Paulo: USP, 1972.

MARIZ, V. **História da música no Brasil**. 6. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

MATTOS, F. L. **Estética e Música na obra de Luiz Cosme**. 2005. 353f. Tese (Doutorado)-Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

NOGUEIRA, Isabel Porto. Antonio Leal de Sá Pereira: Um modernista em terras gaúchas. **Anais do XV Encontro Nacional da ANPPOM**. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2005. p.811-818.

SCHÜLER, D. **A poesia no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

WINTER, L. L.; BARBOSA Jr, L. F.; MÂNICA, S. S. O Conservatório de Música do Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul: Fundação, Formação e Primeiros Anos (1908-1912). **Revista do Conservatório de Música da UFPEL**, n. 1, p. 195-219, 2008.