

A apropriação do folclore musical pela música erudita brasileira e argentina no século XX.

MÁRIO ANDRÉ ORNAGHI.¹

Este trabalho, direcionado ao XXVI Simpósio Nacional de História da ANPUH, a ser realizado na Universidade de São Paulo entre os dias 17 e 21 de julho de 2011, tem por objetivo refletir sobre a apropriação do folclore musical popular por músicos eruditos, particularmente no século XX, na Argentina e no Brasil. No entanto, faremos também um breve esboço de outros momentos anteriores e igualmente importantes sobre esse diálogo musical estabelecido. Acreditamos que esses diversos momentos estão interligados e merecem ser estudados como parte de um movimento de idéias mais amplo - o nacionalismo e a criação de uma identidade nacional - que caracterizou uma das vertentes mais destacadas da música erudita do século XIX e XX, sem negligenciar, entretanto, as peculiaridades locais de apropriação dessa idéia.

Selecionamos três fontes para serem apresentadas no evento. Trata-se de três músicas, que foram analisadas no texto que segue. São elas: “Choros nº1” – para violão -, de Heitor Villa-Lobos; o movimento nº 3, “Jocoso”, do “Concerto nº5” - para piano e orquestra -, de Camargo Guarnieri; e o movimento “Pequeña Danza”, do balé Estância, de Alberto Ginastera.

Considerações preliminares:

A apropriação do folclore popular pelos músicos eruditos se deu quando da passagem do neoclassicismo europeu e seus ideais universalistas para o romantismo, caracterizado, dentre outras temáticas, pela busca por uma identidade nacional que viria a alastrar-se também ao ambiente musical erudito. Tal busca remete aos séculos XVIII e

¹ Mestrando em História Social pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” campus de Franca.

XIX na Europa e, destacam-se, sem dúvida, Richard Wagner, na Alemanha e Friedrich Chopin, na Polônia.

Richard Wagner foi o maior representante musical do romantismo alemão, que teve início na década de 1760 com o nome de “Tempestade e Ímpeto” (Sturm und Drang), exemplificando muito bem sua proposta sentimentalista em face ao racionalismo bem comportado do neoclassicismo anterior. A Alemanha, na verdade, era um território absolutamente fragmentado até a unificação em 1871 e pode-se dizer que o nacionalismo artístico foi um dos fatores que possibilitou a unificação no plano cultural. Wagner, que nasceu em 1813, em meio a essa efervescência do nacionalismo alemão, utilizou-se, a exemplo de outros artistas, de temáticas mitológicas e medievais nórdicas, como “O anel de Nibelungo”, “Fausto” e “Tristão e Isolda”, título de três de suas obras. A apropriação de tais temáticas no campo das artes era muito recorrente desde os primeiros tempos do romantismo alemão, e vale lembrar aqui outro destacado artista da época, Goethe, que reescreveu brilhantemente o mito medieval de Fausto.

Friedrich Chopin destaca-se como nacionalista pelas suas “polonesas” e “mazurcas”, onde faz uma homenagem à Polônia, seu país de origem, através do uso de melodias com construções melódicas populares eslavas e o ímpeto avassalador de que necessitava seu povo para se reconstruir após a ocupação russa. Nascido em 1810, Chopin passava as férias de verão de sua adolescência no interior, onde entrou em contato e se deixou contaminar pela riqueza e o exotismo da tradição folclórica de seu país. Foi essa influência que marcou toda a sua obra e que o fez ganhar a aristocracia e a burguesia francesa a partir de setembro de 1831, quando mudou-se para Paris e divulgou seus trabalhos de forma mais ampla para o mundo Ocidental.

No Brasil, o grande momento da música erudita romântica e nacionalista se deu em 1870, quando da escrita de O Guarani, de Carlos Gomes. No entanto, a obra é de um nacionalismo ainda tímido e permeado pelos valores europeus dominantes naquela sociedade. Para tal, basta lembrarmos que essa ópera foi composta quando Carlos Gomes estudava na Itália, onde só lá, a partir de uma tradução para o italiano da obra homônima de José de Alencar, compôs a sua ópera.

Em linhas gerais e resumidas, esse foi o primeiro período nacionalista na música erudita e esteve relacionado ao romantismo europeu, às especificidades políticas de seus países e norteado pela construção de uma identidade nacional. No segundo

período de apropriação do folclore pela música erudita, cujo início data dos anos 1910, esta tomou uma feição vanguardista e, através de uma musicalidade moderna, buscava suprimir o atraso identitário das nações que a representavam. Devido a isso, os mais importantes nomes desse segundo momento surgem de países periféricos do capitalismo, cuja construção da identidade nacional ainda estava em estágio embrionário: Bela Bartók, na Hungria, e Heitor Villa-Lobos, no Brasil.

Villa-Lobos e Bartók têm trajetórias artísticas parecidas. Ambos os compositores saíram em defesa da cultura autêntica de seus países e percorreram cidades do interior em busca de composições folclóricas oriundas diretamente do povo e sem influências externas, visto que nos anos 1910, o rádio, grande difusor da cultura de outros países, ainda não tinha presença no campo. Essa segunda geração de compositores nacionalistas caracterizou-se pela utilização de melodias folclóricas em suas composições e pelo uso de técnicas de composição de vanguarda, tais como as dissonâncias.

É a partir de então que seguiremos mais detidamente em nossa análise.

A música erudita brasileira: compositores e críticos.

É opinião geral que o mais destacado compositor brasileiro que utilizou do folclore nacional foi Heitor Villa-Lobos, que percorreu todo o sertão brasileiro em busca de musicalidades, escalas e cantos do interior, chegando até mesmo à floresta amazônica, onde anotou cantos de pássaros e sons diversos da natureza. Uma parte do sucesso do compositor se deu pelo interesse que o primitivismo do folclore brasileiro despertava nos círculos intelectuais franceses em fins da década de 1920; a outra parte, sem dúvida, se deu pelo seu brilhantismo como compositor e por sua ousadia técnica em tempos de agitações modernistas.

Villa-Lobos, grande admirador de J. S. Bach e da música popular brasileira foi o grande responsável pela junção da música erudita com a música popular através de um talento reconhecido mundialmente. A partir dessa síntese que compôs, em 1920, a obra “Chôro número 1 - para violão”; não se trata de sua primeira obra nesse rumo, mas pode-se dizer que foi a mais emblemática. A partir daí o nacionalismo na música erudita aflorou de maneira integral.

Conhecido mundialmente por sua rítmica complexa inspirada no samba e por sua beleza melódica, o Chôro Nº1 para violão foi executado por grandes nomes do instrumento, como Julian Bream, David Russel, Turíbio Santos e Alírio Diaz. Vale lembrar que, na época, o violão era um instrumento vulgarizado na visão da elite que desfrutava de música erudita. Entretanto, a obra é, hoje em dia, uma das obras fundamentais no repertório de todo estudante do instrumento por sua qualidade técnica e coloração tipicamente brasileira. Facilmente cantante, Choros Nº 1 agrada ao ouvinte logo nos primeiros compassos: inicia-se com três notas - Si, Fá# e Sol, nessa respectiva ordem – que dão espaço solenemente aos trechos que caracterizam essa canção. O restante exemplifica uma das grandes contribuições de Villa-Lobos à música erudita do século XX: a diminuição da barreira entre a música erudita e a popular. Uma obra ousada e sem par em sua época.

Se Villa-Lobos, ao lado de Lorenzo Fernandes e Francisco Mignone, deram os exemplos empíricos de como deveria ser criada a música nacional brasileira tendo como base o folclore popular, foi um crítico paulistano quem se encarregou de teorizar o movimento. Mário de Andrade publicou, em 1928, um livro chamado “Ensaio sobre a música brasileira”. Esse ensaio era, na verdade, um verdadeiro manual para o músico erudito que tinha por interesse a construção de uma identidade nacional musical.

Nessa obra, Mário de Andrade tentou estabelecer os critérios para a criação artística, como: a fundamentação das obras musicais no folclore nacional, seja empregando integralmente, modificando, ou até mesmo inventando melodias folclóricas. O compositor deveria empregar a técnica contrapontística de composição - universalmente aceita após J. S. Bach utilizá-la com maestria -, assim como deveria fazer uso de instrumentos populares em suas peças, tais como o ganzá, chocalho e urucungo. Por fim, deveria substituir, por exemplo, o vocábulo “prelúdio” por “ponteio”, mudança esta de caráter ideológico e sem efeito prático.

A musicóloga estadunidense Marion Verhaalen afirma que, ao se estudar a obra de Mário de Andrade, é possível intuir que o crítico pensava o desenvolvimento da música nacional nos seguintes estágios:

- “1 – Internacional: Uso tradicional das técnicas musicais utilizadas na Europa;
- 2 – Nacional Incipiente: Evidente consciência de tópicos brasileiros, porém expressos através da utilização de formas e harmonias tradicionais (Carlos Gomes)
- 3 – Nacionalista: Predomínio de linguagem musical e assuntos brasileiros inspirados em fontes étnicas e folclóricas (Villa-Lobos). Mário de Andrade assinala o perigo de se cair no exótico.
- 4 – Nacional: Absorção inconsciente de elementos folclóricos. A música absorve o espírito da música folclórica sem citá-la diretamente (Primeiras obras de Guarnieri)
- 5 – Universal: Retorno à preocupação mais internacional, empregando quaisquer materiais de vanguarda ou os métodos mais modernos em voga.”(VERHAALEN, 2001:70)

Dentre os feitos da engajada carreira de Mário de Andrade, um dos mais destacados e importantes é o da influência exercida sobre o seu aluno Camargo Guarnieri.

O compositor Camargo Guarnieri nasceu em 1907 na cidade de Tietê, no Estado de São Paulo. Aos quinze anos de idade, mudou-se com sua família para a capital devido ao intuito de seu pai de encontrar melhores professores para o jovem compositor da família.

Guarnieri, que já vinha demonstrando um grande talento musical, estudou em meio a esse ambiente nacionalista da década de 1920. Em 1928 ocorrera um acontecimento que seria decisivo em sua trajetória artística: o encontro com Mário de Andrade. Até aquele ano, Guarnieri já havia composto, sob a orientação de seu professor Lamberto Baldi, algumas obras de destaque, como: Dança Brasileira, a Primeira Sonatina para piano, e algumas canções. “Mário de Andrade ficou verdadeiramente atônito com o grau de consciência nacional revelado por essas obras” (VERHAALEN, 2001:23) provenientes de um compositor de apenas 21 anos de idade. A musicóloga Marion Verhaalen afirmou que

Logo depois do primeiro encontro, Mário procurou Baldi para fazerem um pacto: Baldi continuara a guiar a formação técnica do jovem enquanto ele orientaria em estética e cultura geral. Esse acordo iniciou uma nova era

para Guarnieri que naquela época não possuía formação acadêmica além dos dois primeiros anos da escola primária do Tietê. (VERHAALEN, 2001:23)

A influência de Mário de Andrade perpassou toda a trajetória artística de Camargo Guanieri. Mário ensinou a seu aluno – assim como a toda uma geração de compositores - que ser nacional, brasileiro, era a única forma de ser universal. A cultura brasileira necessitava ser trabalhada em todo o seu “manancial folclórico ainda inexplorado” de forma a trazer assim a sua grande contribuição para a música universal. Entretanto, o crítico paulistano “não defendia o exótico; a nacionalidade deveria estar no subconsciente do compositor” (VERHAALEN, 2001:69) - foi essa a máxima que orientou a carreira de Guarnieri.

Em 1950, Guarnieri publicou a polêmica “Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil”, um importante documento que viria a representar o auge das hostilidades contra a música de vanguarda no Brasil, onde combateu fortemente a influência que esta, representada pela figura de H. J. Koellreutter e seu grupo Música Viva, tinha sobre os jovens compositores. No clímax da bipolarização mundial entre capitalistas e socialistas, vanguardistas e nacionalistas, Guarnieri acreditava que a influência do dodecafonismo² sobre os jovens compositores era perniciosa por ser fonte de “sucesso fácil” (GUARNIERI, 1950) e por restringir o leque de técnicas composicionais a serem transmitidas aos estudantes. Porém, não assumiu a postura dogmática exigida pelos músicos engajados politicamente³, e dizia que “nas mãos de um compositor maduro essa técnica pode resultar em música que é muito mais que simples manipulação de notas” (VERHAALEN, 2001:48). Isso se demonstrou em seu 5º Concerto para piano e

² O dodecafonismo é uma técnica de vanguarda criada no início da década de 1920 pelo compositor austríaco Arnold Schoenberg. A partir dessa técnica, o compositor pode organizar todas as 12 notas da escala musical de modo que nenhuma orbite em torno da outra, alcançando, assim, o atonalismo. Segundo os preceitos da técnica, as notas não poderiam ser repetidas até que se fechasse um ciclo utilizando todas elas e o ritmo não poderia ser constante, mas sempre recortado.

³ Dentre esses compositores cito Cláudio Santoro e Eunice Catunda, que utilizaram, não raras vezes, a imprensa comunista para atacar diretamente a música de vanguarda. Tais compositores agiam orientados pelo movimento comunista internacional que recomendava a busca pela nacionalidade - até aqui à semelhança do movimento nacionalista - de modo que essa supostamente favoreceria o surgimento de uma sociedade socialista. Eram radicalmente contra toda e qualquer expressão de vanguarda, associada à suposta decadência da burguesia. Cf. ORNAGHI, Mário André. **Cláudio Santoro: uma trajetória estético-política (1940-1960)**. 2010. 106 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharel e Licenciado em História) – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Franca, 2010.

orquestra, de 1970, tipicamente dodecafonista, mas ainda assim visto como uma obra nacionalista pelo próprio Camargo Guarnieri: “Não estou mudando de idéia. Vivo no presente, assim como a minha música; a personalidade dela é atual” (VERHAALEN, 2001:47). Essa idéia encaixa-se, perfeitamente ao nosso ver, principalmente com o terceiro movimento, “Jocoso”, repleto de ritmos nordestinos e instrumentos de percussão populares. Destacam-se o agogô, o pandeiro e a caixa clara, responsáveis pelo colorido que contrasta com o formalismo de uma composição serial⁴.

À título de conclusão, parece-nos que o movimento nacionalista se alastrou com muito impacto na música erudita brasileira, sendo que grande parte desse sucesso se deu por Heitor Villa-Lobos, ao levar sua genialidade nacionalista à Europa; Mário de Andrade, por teorizar o movimento e orientar jovens compositores; e Camargo Guarnieri, fiel aluno de Mário que levou a cabo a tarefa de atingir o último patamar do desenvolvimento da música nacionalista, que era a interiorização do caráter nacional e possível preocupação internacional, através do uso de técnicas de vanguarda.

A música erudita argentina: breve nacionalismo e cosmopolitismo.

Tratar da música erudita argentina e sua relação com o folclore é uma tarefa que necessita de um cuidado especial com a história social e política do país desde fins do século XIX para entendermos como o cosmopolitismo resultante da forte imigração acabou por influenciar a produção musical erudita.

Na década de 1880, a Argentina era ainda um país caracteristicamente provinciano, predominantemente rural e com muitos espaços inabitados. A partir dessa década, o país sofreu um forte processo de modernização, que se deu principalmente através de políticas imigratórias e de povoamento, expressas pelo lema “governar é povoar”⁵. Acredita-se que em 1914 a porcentagem de estrangeiros na Argentina variava de 43% a 62% em diferentes províncias (BETHELL, 2008:483). Essa característica transformou a Argentina no mais cosmopolita dos países da América Latina:

⁴ O serialismo surgiu como um desdobramento do dodecafonismo e é basicamente é um método de ordenação de todos os sons da escala cromática de modo que nenhuma nota tenha supremacia sobre as outras.

⁵ Termo do intelectual liberal Juan Bautista Alberdi (1810-1884).

Os costumes e modas da Europa eram transplantados para a região platina a uma velocidade incomum, não só porque eram trazidos pelos imigrantes, mas também porque era muito maior o número de argentinos que cruzavam o Atlântico em ambas as direções. (BETHELL, 2008:483)

Os costumes europeus foram transplantados também para o ambiente musical erudito, e o famoso Teatro Colón, criado em 1857, foi o maior reflexo da importância da música erudita para Buenos Aires. Estava ao nível dos grandes teatros europeus, proporcionava grandes temporadas e trazia artistas de renome internacional. O que sustentava essa opulência sem par na América Latina eram sem dúvida o público exigente, a capacidade empresarial e a grandeza econômica de Buenos Aires (STORNI, 1984:40-42).

Porém, na virada para o século XX, a ideia de que “a imigração era a chave para o futuro da nação” (SCHWARTZ-KATES, 2002:252) passou a ser reconsiderada devido aos problemas sociais decorrentes dela, como crimes, pobreza e desemprego. Outro grande infortúnio que cruzou o Atlântico com os imigrantes foi de ordem cultural: “Agora nós nem mesmo sabemos quem somos – franceses ou espanhóis, italianos ou ingleses”⁶. A partir de então, as elites, tentando solucionar essa crise, criaram um distinto senso de identidade chamado de “argentinidad”, cujo grande símbolo foi a figura do gaúcho (SCHWARTZ-KATES, 2002:252-253), até então vista como a representação da barbárie, devido a dicotomia estabelecida pelo intelectual Domingo F. Sarmiento em seu livro “Civilização e barbárie”, de 1845.

A tradição gauchesca passou a ser imaginativamente recriada como a base da nação, sendo o processo acompanhado também no âmbito musical. A primeira geração de compositores nacionalistas data de 1890 a 1930, e tinha como os maiores membros Alberto Williams e Julián Aguirre, que, quando foram se aperfeiçoar na Europa, entraram em contato com o nacionalismo, fato que os encorajou a procurar sua própria herança cultural como fonte de inspiração (SCHWARTZ-KATES, 2002:253). A segunda geração nacionalista vai de 1910 a 1940 e inclui compositores como Carlos López Buchardo e Constantino Gaito.

⁶ Frase de Julián Martel, encontrada no romance xenofóbico *La Bolsa*, de 1891. Conferir: MARTEL, Julián. *La Bolsa*. Ed: Elaleph, 2000. p. 80.

Como essas duas gerações nacionalistas buscaram na imensa tradição artística gauchesca a fonte de inspiração de suas composições, uma das grandes contribuições do código musical criado por elas foi sobre a questão do ritmo, diretamente inspirado nas canções e danças gaúchas. As outras contribuições diziam respeito ao uso direto de frases melódicas folclóricas em suas composições eruditas e exaltação de temas clássicos da cultura gauchesca, como a celebração de paisagens e histórias mitológicas.

Em 1930, o nacionalismo foi posto em segundo plano por um emergente grupo de compositores eruditos. Com o golpe de general Uriburu, a canção folclórica passou a ser objeto de propaganda política, e músicos como José Maria Castro, Juan José Castro e Juan Carlos Paz, entre outros, “reagiram contra esse ethos populista do período distanciando-se das formas folclóricas associadas com as massas” (SCHWARTZ-KATES, 2002:264). O chamado Grupo Renovación se afirmava no cenário musical argentino com a proposta de assimilar e divulgar tendências internacionais tais como o neoclacissismo e o dodecafonismo, cultivando interesse também pelo jazz, mas sem abandonar por completo a busca pela identidade nacional. Com essa geração de compositores iniciou-se um diálogo mais direto entre a música erudita e a militância política na Argentina.

O mais destacado compositor argentino foi o portenho Alberto Ginastera, que cresceu e completou seus estudos em meio a esse cenário musical. É sobre sua trajetória artística que iremos nos deter mais especificamente. Em sua primeira fase de composição, que data de meados da década de 1930 a 1947, aproximadamente, buscou uma “identificação com a paisagem Argentina, com a literatura gauchesca e com a apropriação direta de materiais nacionalistas em um sistema modal” (SCHWARTZ-KATES, 2002:267). Posteriormente, Ginastera denominou essa fase composicional de “nacionalismo objetivo”. O grande feito desse período foi a estréia de seu opus 1 - a suíte orquestral de Panambí⁷ - no teatro Colón em 1937, sob a direção de Juan José Castro, “evento que assinala o começo da carreira pública do compositor” (STORNI, 1983:78) com muitos elogios da crítica. No ano seguinte graduara-se no Conservatório Nacional com as notas mais altas, prêmios e consagração pública. Dessa primeira fase composicional destacam-se também a Abertura para “Fausto Criollo” (1943), baseado no livro de Estanislao del Campo, Pampeana nº1 (1947) para violino e piano, e

⁷ Panambí baseia-se em uma lenda romântica de Félix L. Errico sobre os índios guaranis.

“Ollantay” (1947), que trata de mitologia pré-colombiana. Repare-se que os temas de suas obras nessa primeira fase musical são evidentemente nacionalistas e remetem, em muitos aspectos, ao romantismo, como dito no início deste texto.

É nessa primeira fase artística que Alberto Ginastera compõe, em 1941, seu segundo e último balé, denominado de “Estancia”. Dessa obra destacamos o movimento “Pequeña Danza”. Trata-se de uma obra de vigor e fôlego e é marcada por um ritmo galopante feito pelos instrumentos de cordas - mais que pelos de percussão. A estrutura musical desse movimento é fortemente dançante e repete-se seguidamente, remetendo à idéia de uma festa popular nos pampas bovinicultores argentinos. No geral, é uma obra relativamente curta, de 3:45 minutos, mas que revela as referências populares e folclóricas que marcaram a primeira fase estética do compositor, com destaque para o ritmo bem característico das danças populares folclóricas argentinas.

No entanto, em toda a carreira de Ginastera, a sua visão de música estava intrinsecamente relacionada com a busca pelo “transcendental” e o “universal”⁸, características que por si só inviabilizariam a consolidação de um projeto temático e estético bem definido, como requeria o nacionalismo musical: “Toda inovação o interessa na medida em que possa enriquecer o vocabulário dessa linguagem concomitante que é a música” (URTUBEY, 1972:12-13). Sem dúvida, o cosmopolitismo argentino também influenciou Ginastera nessa questão. A música moderna já vinha sendo assimilada pelo público argentino desde as décadas de 20 e 30, quando compositores como Igor Stravinsky apresentaram-se em concertos no Teatro Colón. As vanguardas não mais representavam inovação em fins da década de 1940. Já estavam plenamente assimiladas naquela sociedade e eram tratadas de modo muito natural por Ginastera e seu público. Por isso, o compositor acreditava se distanciar das grandes disputas político-ideológicas do período e afirmava:

*Non creio na arte comprometida nem na arte didática ou ideológica. O único compromisso que deve ter a arte é um compromisso estético.[...] Creio que um compositor deva ser absolutamente livre.*⁹

⁸ A busca por valores ditos transcendentais nas artes remete ao pensamento religioso medieval, quando acreditava-se que a “idéia” do belo estava presente em Deus e o artista seria o artesão dessa estética divina. Conferir: PANOFSKY, Erwin. *Idea: A evolução do conceito de belo*. WMF Martins Fontes, 1994.

⁹ Entrevista de Andrés Ruiz Tarazona com Alberto Ginastera. Apud: STORNI, Eduardo. *Ginastera*. Madrid: Espasa-Calpe, S.A., 1983. p. 134-136.

Sendo assim, Ginastera foi aos poucos abandonando o nacionalismo em sua trajetória artística a partir do ano de 1947, em grande parte também após sua estada nos Estados Unidos, onde entrou em contato com diversas tendências musicais modernas. Outra das razões para tal é a falta de coesão interna no movimento, que não possuía marcos paradigmáticos sólidos estabelecidos por musicólogos engajados com o movimento, como foi o caso de Mário de Andrade no Brasil. Vasco Mariz já apontava para essa deficiência do nacionalismo musical argentino na década de 1950: “A atividade musicológica na Argentina é muito reduzida e muito preocupante embora não quero ofender a ninguém.” (MARIZ, 1954:6) A falta de musicólogos de destaque na Argentina fez com que o movimento nacionalista se orientasse pela práxis e pela grande possibilidade de iniciativa estético-ideológica¹⁰, o que resultou também na perda de força do movimento.

O segundo período composicional de Ginastera ficou conhecido como “nacionalismo subjetivo” caracterizado pela busca de elementos musicais argentinos atrelados com a música de vanguarda. A partir de então, seguiria uma tendência estética que se tornaria cada vez mais voltada para a música contemporânea. Destacam-se nesse período o Primer Cuarteto de Cuerdas, a Sonata para piano, as variaciones concertantes e as Pampeanas 2 e 3. Temos de lembrar que essa é uma fase transitória entre o nacionalismo inicial e a posterior fase dodecafonista. Ainda nessa fase há temáticas argentinas em suas obras, como as conhecidas Pampeanas 2 e 3.

O último período composicional de Ginastera se deu no ano de 1958 e foi denominada “neo-expressionista”. Apesar de ser propriamente vanguardista e também caracterizada pela busca de uma musicalidade dita “universal”, o compositor manteve elementos musicais tipicamente argentinos, por exemplo, “os ritmos fortes e obsessivos, que recordam as danças masculinas, e a qualidade contemplativa de certos adágios que sugerem a tranquilidade pampeana” (URTUBEY, 1972:26-27). Destacam-se, sem dúvida, nesse período, suas óperas Don Rodrigo (1964), Bomarzo (1967) e Beatrix Conci (1971), que chamaram muito a atenção da imprensa por “ferir a moralidade pública”, o que rendeu até mesmo uma censura à ópera Bomarzo.

¹⁰ A fim de exemplificar tal afirmação, destacamos as figuras de Gustavo Gustavino, nacionalista influenciado pelo romantismo do século XIX, e pelo próprio Ginastera que foi aos poucos se inclinando para o uso de estéticas de vanguarda, enquanto abandonava o nacionalismo.

Ginastera foi aos poucos abandonando a busca pela identidade nacional em suas obras. O compositor não acreditava em arte compromissada e dizia que o artista deveria ser absolutamente livre. No entanto, mesmo nas obras da última fase estética de Ginastera é possível perceber elementos nacionais, como a tranquilidade de certos adágios que remetem à paisagem dos pampas argentinos, conforme dito acima por Póla Suarez Urtubey. Mais que nacionalista, Alberto Ginastera fora um compositor nacional, um argentino que mesmo sem expressar diretamente elementos folclóricos, não podia evitar de deixar um símbolo de seu país nas entrelinhas de suas partituras.

Referências:

BETHELL, Leslie (org). História da América Latina: de 1870 a 1930, vol IV. 1 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão, 2008.

GUARNIERI, Camargo. “Carta aberta aos músicos e críticos do Brasil”. *Revista Fundamentos*, São Paulo, 1950.

MARIZ, Vasco. Alberto Ginastera. Rosário: Seccion publicaciones, 1954.

MARTEL, Julián. La Bolsa. Ed: Elaleph, 2000.

ORNAGHI, Mário André. **Cláudio Santoro**: uma trajetória estético-política (1940-1960). 2010. 106 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharel e Licenciado em História) – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Franca, 2010.

PANOFSKY, Erwin. Idea: A evolução do conceito de belo. WMF Martins Fontes, 1994.

SCHWARTZ-KATES, Deborah. Alberto Ginastera, Argentine cultural construction, and the gauchesco tradition. *The Musical Quarterly* 86(2), Summer 2002, pp. 248-281. Oxford University Press.

STORNI, Eduardo. Ginastera. Madrid: Espasa-Calpe, S.A., 1984.

URTUBEY, Póla Suárez. Alberto Ginastera: em 5 movimientos. Buenos Aires: Editorial Victor Lerú, 1972.

VERHAALLEN, Marion. Camargo Guarnieri. Expressões de uma vida. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Imprensa Oficial, 2001.