

Uma Análise do Desenvolvimento da Identidade do Clarinetista Brasileiro a Partir de Pressupostos Teóricos de Mário de Andrade

Ricardo Dourado Freire
freireri@unb.br

Sumário: A formação da identidade do clarinetista segue paralela aos principais acontecimentos musicais da história da música no Brasil no qual o modelo europeu foi dominante durante os Séc. XIX e XX. No entanto, a valorização do repertório de compositores eruditos brasileiros, a aceitação da música popular como influência musical válida e a liderança musical de clarinetistas que foram importantes como referências estão sendo elementos decisivos no desenvolvimento de uma identidade musical própria.

Palavras-Chave: Clarineta, Mário de Andrade, Identidade Nacional, Música Brasileira

Abstract: The identity of the Brazilian clarinet player was developed following the main events of the history of music in Brazil, in which the European model was the principal reference during the 19th and 20th centuries. The creation of an independent identity as musicians was possible due to the acceptance of the repertoire from Brazilian composers, the acceptance of the choro and other ethnic styles as an important influence for players and the leading role of some clarinet players.

Keywords: Clarinet, Mario de Andrade, Cultural Identity, Brazilian Music

Os estudos sobre formação da identidade de instrumentistas brasileiros é muito recente, estudos de Freire (2000) sobre os clarinetistas brasileiros, Taborda (2001) sobre o violão e o instinto de nacionalidade, e Louro (2001) sobre a formação da identidade dos professores de instrumento indicam a abordagem da evolução da música brasileira do ponto de vista dos instrumentistas. Na maior parte da literatura especializada, a história da música no Brasil é abordada a partir da trajetória dos compositores, seus estilos composicionais e poucas menções são feitas ao desenvolvimento dos instrumentistas e a formação de suas identidades. Neste artigo, a análise do desenvolvimento da identidade do clarinetista brasileiro será abordada a partir dos pressupostos teóricos de Mário de Andrade em seu texto *Evolução Social da Música no Brasil*, escrito em 1928 e publicado 37 anos mais tarde (Andrade, 1965). Os elementos de análise da evolução da música brasileira de Mário de Andrade serão então aplicados na análise da atuação dos clarinetistas brasileiros desde 1783 até 2000 (Freire, 2000).

Andrade (1965) argumenta que a música brasileira “apresenta manifestações evolutivas idênticas às da música dos países europeus, e por esta pode ser compreendida e explicada, em vários casos teve que forçar a sua marcha para se identificar ao movimento musical do mundo ou se dar significação mais funcional” (p. 15). Esta necessidade de independência em relação à Europa será um tema constante na afirmação do caráter nacional.

Andrade (1965) diz que “em seu desenvolvimento geral a música brasileira segue, pois, obediamente a evolução musical de qualquer outra civilização:

primeiro Deus, depois o amor, depois a nacionalidade”¹(p.19). Estas idéias podem ser sintetizadas em quatro estágios de desenvolvimento:

- 1) Estágio Universal (Música vinculada à religião),
- 2) Estágio Internacional (Música vinculada ao Teatro, cópias dos modelos europeus),
- 3) Nacionalismo,
- 4) Estágio Cultural.

Durante o período colonial, as atividades musicais estavam estritamente vinculadas ao serviço religioso. Desta maneira, a maioria das manifestações musicais estavam associadas a catequese, celebrações de missas, procissões ou festas da igreja. A música naquele período teve uma função secundária de apoio ao rito religioso, seguindo os valores musicais universais da igreja católica. Estes valores encontram-se refletidos nas obras dos compositores mineiros do séc. XVII e na obra sacra do Padre José Maurício Nunes Garcia.

Após a chegada da Família Real em 1808, o teatro passou gradativamente a ser o centro cultural da sociedade imperial. Já em 1817, são apresentadas três óperas completas no Rio de Janeiro (Ayres de Andrade, 1967, p.113). O teatro era palco ideal para que a elite europeizada assistisse dramas e óperas, nas quais o amor romântico era tema principal. Nesta situação a música produzida durante o todo o império procurava um “internacionalismo musical”, ou seja, os compositores buscavam sua aceitação imitando padrões europeus, tendo como exemplo a obra de Carlos Gomes, em particular *Il Guarany*.

Como arte, Carlos Gomes é a síntese profana de toda a primeira fase estética da nossa música, a fase a que chamarei de “Internacionalismo Musical”, O que caracteriza essa fase? Se dissermos que a evolução social da música brasileira se processou por estados-de-consciência sucessivos, esse primeiro estado-de-consciência foi de internacionalismo. Importava-se, aceitava-se, apreciava-se, não música européia, pois que não existe propriamente música européia, mas as diferentes músicas européias (Andrade, 1965, p. 27).

O questionamento dos valores românticos foi um dos principais argumentos do movimento modernista, o qual teve em Mário de Andrade um dos seus principais mentores e teóricos. A Semana de Arte Moderna de 22 mostrou ao Brasil uma nova forma de se produzir arte, criticando padrões burgueses na busca de uma linguagem nacional. Os livros *Paulicéia Desvairada* e *Macunaíma* estabeleceram novos paradigmas para a poesia e ficção, explorando a mistura de raças e povos na construção de uma nova imagem do brasileiro. Andrade não renegava totalmente os valores europeus, mas promovia o nacionalismo como o processo de síntese entre a assimilação de padrões europeus e a cultura popular brasileira.

O nacionalismo foi idéia central do movimento modernista, ilustrado como antropofagia cultural. Os modernistas promoviam a aceitação da herança cultural brasileira como aspecto positivo na criação de novas obras de arte. A valorização da cultura advinda do povo e suas manifestações folclóricas, influenciaram compositores a considerar o folclore como importante material musical a ser trabalhado em peças eruditas. A Fase Nacional forjou-se derivada "da luta do homem contra as suas próprias tradições eruditas, hábitos adquiridos, e dos esforços angustiosos que faz para não se afogar nas condições econômico-sociais do país" (ibid., 33).

Finalmente, Andrade escreveu que o nacionalismo não era o objetivo final do desenvolvimento estético de um povo. A cultura independente é composta de elementos unificadores que estabelecem valores comuns nas artes e na cultura. Estes valores podem ser reconhecidos por outros povos o que caracteriza a identidade própria de cada nação.

[A] música brasileira terá que se elevar ainda um dia à fase que chamarei de Cultural, livremente estética, e sempre se entendendo que não pode haver cultura que não reflita as realidades profundas da terra em que se realiza. E então a nossa música será, não mais nacionalista, mas simplesmente nacional. (ibid., 34)

Cláudio Santoro mencionou um claro exemplo de estágios nacionais durante uma de suas palestras na Universidade de Manheim: "Bach foi sempre um compositor alemão, como é italiano Respighi, nas Impressões Brasileiras, como são franceses Milhaud, nas Saudades do Brasil, Ravel, na Rapsódia Espanhola ou Debussy na Suíte Ibéria" (Santoro apud Mendonça, 1977, p.1). O estágio cultural reflete o amadurecimento estética de um povo que, a partir de então, baseia sua produção cultural em valores próprios e não apenas em valores importados.

O desenvolvimento musical descrito por Andrade pode ser aplicado à história e desenvolvimento da clarineta no Brasil. Esta conceituação teórica permite acompanhar o desenvolvimento do processo de formação de um grupo de instrumentistas. A evolução não foi homogênea, foi possível baseando-se no histórico da atuação de músicos específicos que a partir de suas trajetórias musicais estabeleceram-se como referenciais para gerações futuras.

Os primeiros documentos da presença de clarinetas no país datam de 1783, quando da celebração da chegada do Governador-Geral do Brasil a Vila-Rica. Durante o "Barroco Mineiro" as clarinetas foram usadas em grupos orquestrais, geralmente substituindo os oboés. O primeiro compositor a utilizar a clarineta com personalidade própria e como uma voz independente dentro da orquestra colonial foi o Padre José Maurício Nunes Garcia. A partir de 1809, após a chegada dos músicos da Capela Real Portuguesa, Pe. José Maurício introduz a clarineta em seu conjunto instrumental. A Missa Pastoral para uma Noite de Natal (1811), foi a

primeira peça de autor brasileiro na qual a clarineta é tratada como o principal solista da orquestra. Esta peça também demonstra a presença de um clarinetista europeu capaz de tocar peças virtuosas na capital da colônia.

O estágio universalista pode ser representado pelos músicos das igrejas, em particular da Capela Real (1808-1822) e da Capela Imperial (1822-1880), em que a característica marcante foi o papel secundário da música nas celebrações religiosas. Em situação semelhante, encontram-se os músicos de orquestras de teatros de ópera, pois a música tem função secundária em relação à movimentação cênica. Nas Bandas de Música, o trabalho em naipes numerosos e o repertório de funcionalidade social colocam o clarinetista numa posição de anonimidade dentro do conjunto.

O segundo estágio acontece quando os clarinetistas tornam-se solistas independentes, seguindo o padrão europeu, ou seja "Internacionalismo Musical". A busca de padrões internacionais pode ser observada na criação de orquestras sinfônicas, nas quais o solista instrumental merece destaque. Estas orquestras, na maioria das vezes, regidas por maestros europeus seguiam os padrões das orquestras italianas, francesas e alemãs que buscavam instrumentistas de qualidade. Neste cenário, Antão Soares destacou-se como principal clarinetista de orquestra atuante no Rio de Janeiro, sendo a referência musical, apesar da presença vários clarinetistas europeus.

O terceiro estágio, o nacionalismo, pode ser considerado a partir do momento que clarinetistas passam a tocar e promover o repertório brasileiro, ao invés de apenas tocar o repertório padrão europeu. O clarinetista José Botelho, brasileiro de origem portuguesa, formado em Portugal, abriu fronteiras nesta direção quando retornou ao Brasil em 1952. Botelho passou a atuar como solista, influenciando vários compositores brasileiros a escreverem para a clarineta entre eles: Francisco Mignone, Bruno Kiefer, Nelson Macedo, Ricardo Tacuchian e A. Bochino. Botelho sempre programou peças brasileiras em seus recitais, o que gerou comentários de colegas que o consideravam "louco por querer tocar música brasileira, pois o público não gostava deste tipo de música" (Botelho, 1998).

Até 1950, poucos compositores dedicaram peças para a clarineta, a preferência sempre recaiu sobre o piano, canto e violino. Aproximadamente 85% do repertório atual para clarineta foi composto após 1950, e grande parte destas obras foram dedicadas a José Botelho. Desta maneira, Botelho estabeleceu uma postura artística que incentivava a produção dos compositores brasileiros. Como professor, Botelho influenciou vários clarinetistas a valorizarem o repertório nacional. Em 1996, José Botelho gravou o primeiro CD com composições exclusivas para clarineta intitulado *Música Brasileira para Clarineta e Piano*. Merece ainda destaque a atuação de Luiz Gonzaga Carneiro, que mesmo morando em Brasília, inspirou

compositores como Cláudio Santoro e Ernest Mahle a escrevem importantes peças para clarineta.

O quarto estágio, o estágio cultural, ocorre quando o nacionalismo é plenamente aceito pela coletividade dos clarinetistas. Clarinetistas brasileiros, que tocam música brasileira, passam a servir de referencial para as novas gerações, estabelecendo critérios estéticos próprios da cultura brasileira. Andrade menciona que “o desenvolvimento técnico da coletividade exerce uma função absolutamente predeterminante no aparecimento do indivíduo musical” (ibid., 19).

Acredito que o processo de amadurecimento de uma identidade coletiva entre os clarinetistas brasileiros iniciou-se em 1996 com a fundação da Associação Brasileira de Clarinetistas. Em setembro daquele ano foi realizado o I Encontro Brasileiro de Clarinetistas- EBC, do qual participaram 70 clarinetistas de todo o Brasil.

No período de 5 anos entre a realização do I EBC (1996) e do V EBC (2000) o intercâmbio entre diversos músicos promoveu a interação e troca de informações entre clarinetistas de vários estados brasileiros. Comparando dados sobre o I EBC e V EBC, constata-se que houve uma grande variação no número e procedência dos clarinetistas que se apresentaram. Enquanto no I EBC, apresentaram-se apenas 10 clarinetistas procedentes de Belo Horizonte, Brasília, Rio de Janeiro, São Paulo e dos EUA; no V EBC, apresentaram-se 40 clarinetistas de Belém, Brasília, Campinas, Curitiba, Goiânia, Rio de Janeiro, Salvador, São Paulo, Tatuí, e de países como Chile, Cuba, EUA, Holanda, Noruega e Portugal.

Outro dado foi ampliação do número de conjuntos de clarinetas. No I EBC apresentou-se apenas uma peça para quarteto de clarinetas. No V EBC apresentaram-se: um duo, cinco quartetos e dois quintetos de clarinetas, no total de 8 conjuntos. Esta mudança demonstra a importância do trabalho colaborativo entre clarinetistas, no qual a união de instrumentistas permite a busca de uma identidade musical comum.

O fato mais importante desta análise é a comparação dos repertórios apresentados. No I EBC os músicos brasileiros apresentaram 32 peças, sendo 12 composições brasileiras, numa proporção de 62,5 % repertório europeu e 37,5 % repertório brasileiro. No V EBC foram apresentadas 38 peças, sendo 31 composições brasileiras. Desta maneira, compositores brasileiros corresponderam a 81% das peças apresentadas, sendo que 31% destas peças foram compostas nos últimos 4 anos e 38% foram arranjos inéditos de músicas populares, encomendadas por clarinetistas. Inclusive, durante o V EBC, foram apresentadas, em primeira audição, duas novas peças significativas para o repertório do instrumento: o Concerto Choro para Clarineta e Orquestra de Hudson Nogueira e Suíte de Temas

Durante os Encontros Brasileiros de Clarinetistas foi notório um consenso dos participantes quanto a importância e a qualidade do trabalho de Paulo Sérgio Santos e do quinteto de clarinetas *Sujeito a Guincho*. O estilo de Paulo Sérgio Santos exemplifica a síntese entre a música erudita e a música popular, trazendo para o Choro a perfeição técnica e sonoridade apurada ao mesmo tempo em que incorporou à música erudita a articulação clara e a espontaneidade da música popular. *Sujeito a Guincho* apresenta sempre um trabalho criativo de composições e arranjos próprios, estabelecendo uma nova maneira de tocar: incorporando sonoridades experimentais, quebrando padrões estéticos e inspirando a formação de vários outros conjuntos de clarinetistas. A partir dos Encontros de Clarinetistas foi possível que clarinetistas brasileiros se destacassem, passando a agir como paradigmas nacionais de qualidade. Neste momento o referencial de excelência clarinetística desloca-se da Europa ou Estado Unidos para o próprio Brasil.

A formação da identidade do clarinetista reflete o processo histórico da música no Brasil, como analisados por Mário de Andrade. Este processo passa pela busca da identidade como solista, a valorização do repertório de compositores eruditos brasileiros e a aceitação da música popular como influência musical válida. O intercâmbio entre clarinetistas e a troca de influências foi possível com a fundação da Associação Brasileira de Clarinetista, que permitiu a mudança de paradigmas musicais, substituindo os modelos do europeu ou norte-americano por modelos brasileiros. A formação da identidade é um processo contínuo que para grande parte dos clarinetistas brasileiros poderá se desenvolver, no séc. XXI, no estágio cultural, "livremente estética, e sempre se entendendo que não pode haver cultura que não reflita as realidades profundas da terra em que se realiza" (Andrade, 1965, p. 34).

Estágio Universalista
Orquestras de Igrejas, Orquestras de Teatros e Bandas de Música (A função dos clarinetistas é secundária)
Estágio de Internacionalismo Musical
Parte 1- Orquestras Sinfônicas (O clarinetista como solista orquestral: Antão Soares)
Parte 2 Concertista, Recitalista e Camerista (Jayoleno dos Santos)
Estágio Nacional
Clarinetista como promotor do repertório de compositores brasileiros (José Botelho)
Estágio Cultural
Síntese Repertório Nacional - Padrão Técnico Internacional Erudito e Popular. Referencial musical nacional (Paulo Sérgio Santos e grupo "Sujeito a Guincho")

Notas:

¹Estas idéias de Mário de Andrade refletem influências do naturalismo evolucionista e do positivismo encontrados nos trabalhos de Sílvio Romero como: O carácter nacional e a origem do povo brasileiro, de 1881, e História da literatura brasileira, de 1888. Nestes trabalhos são mencionados os três estágios da evolução das humanidade: fetichista, teológico-metafísico e científico ou positivo (CHAUI, 2000, 48-49).

Referências Bibliográficas

ANDRADE, Ayres de. Francisco Manuel da Silva e Seu Tempo - 1808-1865: uma fase do passado do Rio de Janeiro a luz de novos documentos. 2 vols. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1967.

ANDRADE, Mário de Andrade. Evolução Social da Música no Brasil In: Aspectos da Música Brasileira. São Paulo- SP: Livraria Martins Editora, 1965. p.15-39.

CHAUI, Marilena. Brasil: mito fundador e sociedade autoritária. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2000.

BOTELHO, José. Entrevista Concedida à Ricardo Freire Dourado em São Paulo, Junho de 1998.

ESTEVES, Eulícia. Acordes e Acordos: A história do Sindicato dos Músicos do Rio de Janeiro, 1907-1941. Rio de Janeiro: Multiletra, 1996.

FREIRE, Ricardo J. Dourado. The History and Development of the Clarinet in Brazil. Dissertação de Doutorado, Michigan State University, East Lansing-MI, EUA, 2000.

LOURO, Ana Lúcia de Marques e. Os Professores de Instrumento Atuantes na Universidade: Um Estudo sobre a Construção de suas Identidades Profissionais. In: Anais do XIII Encontro Nacional da ANPPOM. Belo Horizonte, 2001. pág. 43-49

MENDONÇA, B. C. de. Panorama da música brasileira para piano. Texto de apresentação por A. H. São Paulo/Goiania: COLP 12078, 1977.

SANTOS, Jayoleno. Aspectos de Virtuosidade da Clarineta. Dissertação para Catedrático do Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro, 1949.

TABORDA, Márcia. Instinto de Nacionalidade. In: Anais do XIII Encontro Nacional da ANPPOM. Belo Horizonte, 2001. 302-307

Ricardo Dourado Freire - Clarinetista e Educador Musical, professor do Departamento de Música da Universidade de Brasília. Realizou seu Mestrado (1994) e Doutorado (2000) na Michigan State University, sendo orientado pela profa. Elsa Ludwig-Verdehr. Fundador e primeiro presidente da Associação Brasileira de Clarinetistas, tem trabalhado continuamente pela divulgação da clarineta e integração dos clarinetistas brasileiros. Coordena o programa "Música para Crianças" da Universidade de Brasília, interagindo com crianças de 0 a 5 anos e suas famílias a partir de uma abordagem cognitivista da aprendizagem musical. Suas publicações abrangem as áreas de Performance, Educação Musical e Teoria Musical.