

OSCAR LORENZO FERNANDEZ

*Susana Cecília Igayara**

RESUMO: A partir dos estudos já realizados sobre a obra de Lorenzo Fernandez, o artigo destaca os fatos principais de sua trajetória musical, incluindo suas múltiplas atuações como compositor, regente, professor, escritor. Analisa sua importância no panorama do nacionalismo musical brasileiro e comenta a influência de suas idéias no desenvolvimento do canto orfeônico, movimento de educação musical de que participou ao lado de Villa-Lobos. Num último momento, detém-se sobre a importância de sua música vocal e comenta o atual estágio de divulgação de sua obra.

UNITERMOS: Oscar Lorenzo Fernandez; nacionalismo musical; música brasileira; Villa-Lobos, canto orfeônico.

Introdução

A vida e a obra de Oscar Lorenzo Fernandez (1897-1948) ainda não receberam estudos críticos e analíticos em número suficiente para avaliar a importância deste compositor no cenário da música brasileira. Os trabalhos teóricos sobre sua música são ainda escassos, assim como a execução de suas obras, considerando que, à época de sua morte, Lorenzo Fernandez despontava, aos 50 anos, como uma das principais figuras na música erudita brasileira. Sua atuação como compositor, regente e professor, aliada à intensa atividade pública, sobretudo voltada à educação e ao desenvolvimento da música brasileira, fizeram-no uma pessoa de destaque. O inesperado de sua morte, quando a carreira apresentava tantas possibilidades para um futuro próximo, trancou a divulgação de sua obra. Lendo-se textos escritos logo após o seu desaparecimento, percebe-se uma certa frustração, no ambiente musical, pelos projetos que Lorenzo Fernandez não chegou a realizar, seguindo-se uma espécie de silêncio em torno de sua figura.

* Mestranda em Musicologia na ECA-USP.

O fato não é novo na música brasileira, e Lorenzo Fernandez certamente não foi o único a sofrer esse quase esquecimento temporário. Isto ocorreu com muitos outros compositores, e na verdade não é nem mesmo um fenômeno restrito à música. Personalidades importantíssimas para a cultura brasileira são vítimas da mesma circunstância. Talvez isso demonstre o quanto a criação, no Brasil, depende do próprio empenho dos criadores que, uma vez desaparecidos, truncam com a sua ausência a continuidade da divulgação de sua obra. Nota-se ainda a relativa novidade dos estudos musicológicos, assim como a frágil circulação de publicações especializadas. No caso de Lorenzo Fernandez, temos registro de apenas uma dissertação de Mestrado cujo tema é a sua obra¹.

Lorenzo Fernandez e Heitor Villa-Lobos

A figura de Villa-Lobos, que domina o período do chamado “nacionalismo musical”, durante a primeira metade do século XX, foi e continua sendo um parâmetro comparativo para a atuação e produção dos compositores brasileiros, especialmente os seus contemporâneos, como Oscar Lorenzo Fernandez. Embora tenham trabalhado juntos e dentro de um ideal nacionalista comum, os perfis pessoais de ambos são bastante distintos. Enquanto Villa-Lobos proclamou-se sempre um autodidata e desde o início evitou a utilização das formas clássicas, traçando para si a imagem de um revolucionário, Lorenzo Fernandez é reconhecido por todos os seus contemporâneos como um homem de grande erudição, e seu respeito pela tradição musical pôde ser sentido em sua atuação como compositor, regente e pedagogo.

Vasco Mariz considera Lorenzo Fernandez um compositor “bem comportado”². O equilíbrio entre a formação musical tradicional e a novidade do modernismo é um traço verificável em sua produção. Para Eurico Nogueira França, o compromisso entre a forma preestabelecida e a expressividade da música nacional decorrem, primeiramente, de sua formação³. Suas primeiras lições de piano foram dadas pela irmã, que havia sido aluna de Henrique Oswald. Matriculou-se no Instituto Nacional de Música em 1917, aos 20 anos, e durante todo seu curso foi considerado um aluno brilhante, tendo por professores Frederico Nascimento (harmonia), Henrique Oswald (piano), Francisco Braga (contraponto e fuga), formação completada ainda pelo contato com Alberto Nepomuceno. Assim como outros autores nacionalistas do porte de Luciano Gallet, Francisco Mignone e Camargo Guarnieri, Lorenzo

1. “Malazarte” de Lorenzo Fernandez: uma ópera brasileira, defendida no Conservatório Brasileiro de Música em 1994 por Patrícia Inês Rhólfis Peres. Marina Lorenzo Fernandez, filha do compositor e atual diretora do Conservatório Brasileiro de Música, relatou-nos pessoalmente a existência de um outro trabalho, de autoria de Simpson, sobre as *Suites Brasileiras*, já concluído, mas ainda não disponível para consulta.
2. MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1994 . p.202.
3. FRANÇA, Eurico Nogueira. *Lorenzo Fernandez: compositor brasileiro*. Rio de Janeiro, 1950.

Fernandez era brasileiro de primeira geração, filho de espanhóis e, ao contrário da maioria dos contemporâneos e antecessores, teve toda sua formação musical realizada no país. Na verdade, embora sua música, ainda em vida do autor, tenha sido executada nos EUA e na Europa, ele próprio nunca saiu da América Latina. Os projetos de viagem ao exterior não chegaram a ser realizados.

Mário de Andrade, por ocasião de concerto comemorativo do aniversário da cidade de São Paulo, realizado em 1934 com obras sinfônicas de Lorenzo Fernandez, compara a atuação do compositor com a de seu contemporâneo Villa-Lobos, detendo-se justamente no domínio técnico, elucidando o perfil pelo qual Lorenzo Fernandez ficou conhecido:

“Lourenço Femández é, no momento, uma das figuras mais altas da música brasileira. No seu grupo de geração, já caracteristicamente especificador da musicalidade artística nacional, grupo que contém ainda Vila-Lobos e Luciano Gallet, ele representa, mais que os outros, o lado conhecimento técnico, o lado por assim dizer ‘acadêmico’, desde que se tire desta palavra a significação odiosa. De fato Lourenço Femández joga no certo, e ainda as suas peças sinfônicas, de ontem, só agora executadas aqui, provaram isso bem. Tristão de Ataíde teve uma feita, pra caracterizar dois escritores paulistas, uma imagem feliz. Disse que um ia botar os seus trilhos nas terras em que já havia cidades, ao passo que o outro botava os seus em paragens desertas, na esperança de cidades futuras. Lourenço Femández é dos que gostam de servir cidades já existentes. A sua criação não tem aquelas invenções arroubadadas com que Vila-Lobos dispensa a técnica pra criar uma possível ‘técnica’ que só a boniteza da obra parece justificar. Nem a inquietação tormentosa, o excesso de inteligência crítica, que perturbava a liberdade criadora de Luciano Gallet. Lourenço Femández, muito embora usando as conquistas da técnica musical do nosso tempo, se compraz em adaptá-las com segurança, onde elas sejam duma lógica imprescindível, como que indispensáveis. Daí eu ter falado atrás que ele joga no certo”⁴.

Lorenzo Fernandez valorizava a técnica como um pressuposto para o trabalho do artista, e nisto não há nenhuma incongruência com as tendências novas da composição musical. O compositor também rejeita os rótulos e, para ele, “dizer que somos *modernistas* é bobagem. O que somos é atuais”. A declaração, que consta de uma entrevista concedida em 1942, a propósito da Semana de 22, esclarece sua posição diante da técnica e das conquistas do modernismo:

“Já se viu que o *modernismo* não existe. Isto não quer dizer que se possa fazer todos os cabotinismos e todas as maluquices em nome da Arte atual. Os que as fazem, não são artistas, são palhaços aproveitadores. É preciso muita seriedade. Não se deve brincar com a arte. Esses tolos que fazem umas coisas sem técnica, nem método, nem

4. ANDRADE, Mário de. Lourenço Fernandez. Crônica publicada no *Diário de S. Paulo* em 26 jan. 1934, coluna Música. In: _____. *Música e jornalismo*. Paulo Castagna (org.) São Paulo, Hucitec/Edusp, 1993. Foi mantida a grafia original dos nomes próprios.

forma, e dizem que é modernismo, são tudo o que quiserem, menos artistas. A primeira necessidade do artista atual é ser um perfeito mestre da técnica, conhecer tudo o que se fez. Só então poderá dar verdadeiramente um passo para a frente. O que se chama por aí de *modernismo*, foi o movimento de democratização da arte. Nós demos o brado de liberdade. Acabar com todos os ídolos, as tiranias, no campo da arte. As formas antiquadas, os hábitos adquiridos, as monarquias artísticas nos sufocavam. A arte moderna, como se entende vulgarmente, é isso: Liberdade para o artista!"⁵

Em 1946 surgem dois textos bastante elucidativos da relação de aproximação e distância entre os dois importantes compositores nacionalistas do período. Em um deles, Lorenzo Fernandez destaca a contribuição harmônica de Villa-Lobos. No outro, é Villa-Lobos quem realiza um julgamento da obra de Lorenzo Fernandez. Os aspectos salientados por ambos são exatamente os que os distinguem.

Villa-Lobos define seu texto como "uma crônica despretensiosa", um "julgamento técnico de um compositor por outro compositor". No julgamento de Villa-Lobos, percebe-se a valorização da qualidade e do mérito que ele reconhece em Lorenzo Fernandez, embora os dois possuam uma atitude bastante diferente frente ao material musical. Entre as obras que destaca estão a ópera *Malazarte*; algumas canções, entre elas *Noite de Junho*, *Toada pra você* e *Essa Nega Fulô*; a obra coral, citada a *Ode a Santa Cecília*; o *Trio brasileiro*, o *Quinteto de instrumentos de sopro*, *Invenções seresteiras*, *Suíte sinfônica sobre temas populares brasileiros* e o balé *Imbapara*.

Nesse texto que é, de certa forma, uma justificação de seus próprios postulados e, ao mesmo tempo, um elogio ao colega, Villa-Lobos centra seu julgamento na "verdade de caráter da criação", fato que ele considera primordial, acima mesmo do estilo seguido pelo compositor:

"Assim como nunca pude apreciar dos jovens compositores uma realização musical aparentemente artística, mas disfarçada numa boa fatura clássica, com regras bem empregadas numa forma medida e reajustada – parecendo-se mesmo com os clássicos ou com os estilos comuns dos autores já consagrados – mas sem caráter nem liberdade de pensamento, e às vezes simples trabalhos de classe de composição, também nunca aceitei os tabus nem as falsas auréolas daqueles que viviam ou vivem passando-se por boêmios para encobrir e alimentar o seu triste procedimento de caráter vulgar, a fim de que o julguem: 'é um boêmio incorrigível, mas tem muito talento e cultura'. O artista tem o direito de ser livre e pensar à sua maneira mas, sempre possuído de um caráter definido, calmo ou impulsivo. Também não deve nunca negociar a sua personalidade nem tampouco ambicionar em demasia o triunfo, a glória, o sucesso e o dinheiro, pois são essas '*mercadorias*' de aquisição fácil e efêmera que destróem o

5. Entrevista publicada em *Dom Casmurro*, 26 dez. 1942, com o título "O modernismo morreu? Entrevista com o maestro Lorenzo Fernandez". Reproduzida em *Pesquisa e Música*, v. 1 n. 2, dez. 1995, p. 82, revista do Conservatório Brasileiro de Música.

caráter de um compositor. Todo o autor que não tiver o caráter bem marcado, terá a sua obra sumida na posteridade”⁶.

Lorenzo Fernandez, por sua vez, escreve um texto bastante técnico, no qual analisa as soluções encontradas por Villa-Lobos no campo da harmonia, em especial as cadências finais, a indefinição tonal de algumas obras ou o uso de tonalidades superpostas, a frequência de acordes dissonantes e a utilização de dissonâncias analisadas por ele como apojeturas não resolvidas. Chama a atenção para a fecundidade, riqueza e exuberância da obra de Villa-Lobos. Lorenzo Fernandez também procura valorizar a evolução técnica do compositor, aspecto que valorizava no *métier*:

“Só quem convive com esse grande artista, exteriormente tão desigual, é capaz de compreender a sua evolução lenta e segura, pois Villa-Lobos, desde os seus trabalhos de mocidade, em que se sente uma técnica deficiente e mão incerta, embora já se notem acentos da sua força criadora, começa uma ascensão em que a técnica vai melhorando dia a dia, vai enriquecendo-se até um período em que atinge grande complexidade, para alcançar, no momento atual, uma maior simplicidade de meios e, ao mesmo tempo, grande poder de síntese e de emoção, numa cristalização total de sua poderosíssima personalidade. É esse, geralmente, o quadro lógico da evolução dos grandes Mestres; o de um Bach, o de um Beethoven, o de um Wagner e será, sem dúvida, surpresa para muitos saberem que Villa-Lobos, tido pela maioria por louco, não sei porque, é um artista perfeitamente normal, observador, estudioso e, sobretudo, um grande trabalhador”⁷.

Se é verdade que Lorenzo Fernandez e Villa-Lobos demonstram perfis distintos, também é verdade que os dois compositores estabeleceram uma profícua colaboração e que ambos se destacaram pela atuação pedagógica frente a instituições educacionais da época.

Atuação pedagógica e cargos públicos

O ideal nacionalista, sobretudo em música, deve seu impulso à coincidência de interesses entre um projeto musical de nacionalização e os ideais unificadores do regime de Vargas. Entre 1938 e 1940, são vários os projetos apresentados ao então Ministro Gustavo Capanema sobre a organização da vida musical do país.

Entre 1938 e 1939, Mário de Andrade redige as “bases para uma entidade federal destinada a estudar o folclore musical brasileiro, propagar a música como

6. VILLA-LOBOS, Heitor. Oscar Lorenzo Fernandez. In: *Boletín Latino Americano de Música*. a. 6, n. 6, abr. 1946. p. 591.

7. FERNANDEZ, Oscar Lorenzo. A contribuição harmônica de Villa-Lobos para a música brasileira. In: *Boletín Latino Americano de Música*. a. 5, n. 6, abr. 1946. p. 284.

elemento de cultura cívica e *desenvolver* a música erudita nacional”⁸. Magdalena Tagliaferro também assina, em julho de 1940, um projeto para a reorganização do ensino musical no Brasil, particularmente da Escola Nacional de Música do Rio de Janeiro⁹. No entanto, o projeto de Villa-Lobos é que seria privilegiado. Em 1942, por decreto-lei, é criado o Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, subordinado diretamente ao Departamento Nacional de Educação, para funcionar junto à Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil com o objetivo de formar professores de canto orfeônico de nível primário e secundário. Villa-Lobos já possuía uma atuação junto ao governo desde 1932, e suas atividades mais marcantes foram as grandes concentrações orfeônicas que realizou com escolares.

A atuação de Lorenzo Fernandez neste movimento é grande. Datam de 1930 e 1931 dois importantes textos seus publicados na revista *Ilustração Musical*, criada por ele, onde estão as bases do pensamento educacional nacionalizador em música. Sérgio Nepomuceno Alvim Corrêa, em seu Catálogo Geral sobre Lorenzo Fernandez, reproduz os dois textos e alerta para o desconhecimento deste fato por musicólogos e historiadores que têm atribuído o projeto musical das décadas de 30 e 40 unicamente a Villa-Lobos.

“Sob este aspecto, L. F. pode ser encarado como autêntico precursor dessa glória que sempre, unilateralmente, pertenceu ao autor das *Bachianas*. Este por sinal, diga-se a bem da verdade, reiteradas vezes declarou considerar L.F. seu braço direito, e não foi sem razão que o designou em numerosas ocasiões seu substituto na presidência do Conservatório de Canto Orfeônico. Como se poderá constatar nos dois programas elaborados por L. F., sem qualquer dúvida, o pioneirismo da idéia inicial lhe pertence, sem que essa afirmativa diminua em nada os méritos de nosso músico maior. Aliás, pode-se afirmar sem medo de errar que foi ele o mentor teórico das idéias, enquanto Villa-Lobos, graças ao prestígio que auferira junto a Vargas, seu autor pragmático, ensinava a cantar e reger para imensas concentrações estudantis”¹⁰.

No “Bases para a organização da música no Brasil”, de 18.11.1930, Lorenzo Fernandez propõe medidas para a difusão dos conhecimentos musicais na população. Em primeiro lugar, através da educação primária, pela formação de corais infantis e pelo ensino obrigatório de teoria e solfejo, iniciativa a ser completada pela criação de um Curso Anexo ao Instituto Nacional de Música, gratuito, para aulas

8. Documento manuscrito entregue em papel timbrado do Instituto Nacional do Livro a Gustavo Capanema, pertencente ao acervo estudado e citado em: SCHWARTZMAN, Bomery e Costa. *Tempos de Capanema*. Rio de Janeiro, Paz e Terra/ São Paulo, Edusp, 1987. p.90-1. Este livro reúne extensa documentação sobre a Cultura durante o período, através de levantamento do arquivo Gustavo Capanema, entregue por decisão pessoal do antigo ministro ao Centro de Pesquisa e Documentação em História Contemporânea da Fundação Getúlio Vargas, em 1978.

9. Arquivo Gustavo Capanema, GC 37.00.00/5-A-5. Citado em: SCHWARTZMAN, Bomery e Costa. op. cit. p. 92.

10. CORRÊA, Sérgio Nepomuceno Alvim. *Lorenzo Fernandez: Catálogo Geral*. Rio de Janeiro, Rioarte, 1992. p. 26.

iniciais de teoria, solfejo, canto e instrumentos. O Instituto Nacional de Música deveria ser transformado em Escola Nacional de Música, com grau superior, devendo dedicar-se à formação de instrumentistas e cantores profissionais, pedagogos, virtuosos, compositores e regentes. Previa ainda a criação de uma orquestra modelo, conjunto coral e cursos voltados ao teatro lírico. Lorenzo Fernandez também idealizou a criação do Grande Teatro Nacional, que poderia ser a transformação do Teatro Municipal ou, preferivelmente, a construção de um Grande Teatro. Prevê detalhes de funcionamento e analisa formas de contratação, programação, concursos e premiações. Seu objetivo era garantir o que, para ele, seria a finalidade máxima do Estado em matéria artística: a “nacionalização e desenvolvimento intensivo e extensivo da Arte, que é a cúpula cultural de todos os grandes povos”¹¹.

As idéias que desenvolveu também serviram a Luciano Gallet, durante sua curta mas decisiva gestão frente ao Instituto Nacional de Música. Na gestão de Sá Pereira, o Instituto mudaria seu nome para Escola Nacional de Música, sugestão que também consta das “Bases”.

Seu outro artigo reproduzido por Sérgio N. A. Corrêa, “O canto coral nas escolas”, é um texto mais prático, voltado para a atividade didática. Analisa os pré-requisitos para professores e alunos para, em seguida, tratar de temas técnicos, como exercícios respiratórios, desenvolvimento do sentido rítmico e da entoação, adequação do repertório. Conhecendo o desenvolvimento posterior do canto orfeônico, e relacionando a prática estabelecida com as sugestões feitas por Lorenzo Fernandez na ocasião, pode ser percebida a importância do pensamento de Lorenzo Fernandez como base para a atuação do trabalho de canto orfeônico, que teve um grande desenvolvimento a partir dessa data.

A biografia de Lorenzo Fernandez revela uma intensa atividade pública, a partir de 1932, com atribuições cada vez maiores assumidas em estabelecimentos de ensino musical, como pode ser observado na seqüência de datas e cargos que vêm a seguir. Devem ser ressaltados o contato e a colaboração com a atuação de Villa-Lobos.

Em 1932, passa a auxiliar Villa-Lobos na criação da SEMA (Superintendência de Educação Musical Artística do Distrito Federal). Em 1933, integra a Comissão Diretora da Escola Nacional de Música. Em 1934, integra o quadro docente do Conservatório de Música do Distrito Federal, recém-criado e 1935 é o ano de sua nomeação como professor de harmonia e composição do Instituto de Artes da Universidade do Distrito Federal e sua designação como membro do Conselho Técnico da Escola Nacional de Música. No ano seguinte, juntamente com um grupo de professores de uma facção dissidente do Conservatório do Distrito Federal, funda o Conservatório Nacional de Música, com cursos equiparados aos da Escola Nacional de Música. Em 1937 é designado membro permanente da Comissão Nacional de Teatro, e em 1938 é comissionado pelo governo brasileiro para

11. FERNANDEZ, Oscar Lorenzo. Bases para a organização da música no Brasil. *Ilustração Musical*, p. 115, out. 1930.

representar o país, como regente, conferencista e compositor, no Festival Interamericano de Música, viajando pela Colômbia, Uruguai, Argentina, Cuba, Panamá, Chile e Peru. Em 1939 é comissionado pelo Governo Municipal do DF para ocupar o cargo de Professor Catedrático no curso de Formação de Professores especializados em Canto Orfeônico. Em 1940, o Conservatório Nacional de Música passa a denominar-se Conservatório Brasileiro de Música (nome que mantém até hoje) e ele inaugura, como diretor, sua nova sede. Em 1941 participa do júri de um concurso de composição, visitando Argentina e Chile e tendo como companheiros Aaron Copland (EUA) e Honório Siccardi (Argentina). Em 1942 é convidado por Villa-Lobos para integrar o corpo docente do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico e interinamente substituí-lo na direção, em sua ausência. Em 1945, torna-se membro da Academia Brasileira de Música. Em 1946, é nomeado para a Comissão de Música Brasileira da Divisão de Cooperação Intelectual do Ministério das Relações Exteriores e eleito membro da Comissão do Livro Didático. Em 1947 comemora-se o seu cinquentenário, e muitas são as solicitações a que responde.

Desde 1924, além das atividades citadas, Lorenzo Fernandez vinha escrevendo diversos artigos sobre música, atuando como colaborador de importantes revistas especializadas do momento como *Brasil Musical*, *Música*, *Ilustração Musical*, *Revista Brasileira de Música*, *Boletín Latino Americano de Música*.

A atividade intensa desses anos tem sido vista por muitos autores como um dos fatores que teriam precipitado sua morte, em 1948, na madrugada que se seguiu ao último concerto como regente, comemorando o centenário da Escola Nacional de Música. A dificuldade decorrente de tantas atribuições e, ao mesmo tempo, o compromisso pessoal em produzir uma obra como compositor foram percebidos pelo biógrafo Eurico Nogueira França:

“Existe na atualidade um problema que se oferece ao compositor como o enigma clássico da esfinge: ‘decifra-me ou devoro-te’. Esse problema, de índole profissional, como ocorre em toda parte, é o que obriga o artista a se dividir entre o ensino e a produção própria. A vocação de ensinar vem guiando o autor de *Imbapara* desde a juventude, por um caminho paralelo ao da criação. Mas a vida é exigente, e o que poderia constituir o ato de legar a um grupo escolhido de discípulos o que existe de transmissível no acúmulo de experiências artísticas, torna-se imperativo primeiro e absorvente. Não são as melhores horas do dia, mas as sobras do tempo que o professor de ofício consagra à composição.[...] Mas o ensino, cada dia, cada ano, pede mais dos que o professam, e então há o inevitável ‘*rallentando*’ do processo criador das obras de maior tomo. Essa é a espécie de luta que o compositor moderno tem via de regra de sustentar, para fazer face às condições da vida, em uma sociedade não organizada artisticamente”¹².

Os comentários servem ao propósito de analisar um período, no conjunto da produção de Lorenzo Fernandez, em que se percebe uma certa diminuição da

12. FRANÇA, Eurico Nogueira. Op. cit. p. 10-1.

atividade criadora, entre 1938 e 1942, coincidindo com o acréscimo de atribuições já descrito.

Neste período, a carreira de regente de orquestra é também intensificada, inclusive com viagens por países da América Latina, embora ele nunca tenha tido o cargo de titular de uma orquestra. Além de obras suas, seu repertório como regente inclui obras de Villa-Lobos, Francisco Mignone, Francisco Braga, Luciano Gallet, Francisco Casabona, Camargo Guarnieri, José Siqueira, Leopoldo Miguez, Alberto Nepomuceno, Henrique Oswald, Carlos Gomes, entre os brasileiros, repertório para o qual foi voltada sua atuação. Do repertório internacional, apenas para citar alguns autores, constam Wagner, Respighi, Fauré, Rimski Korsakov, Gershwin, Saint-Saëns, Borodin, Lalo, entre outros.

O nacionalismo de Lorenzo Fernandez

Os estudos que se propuseram a uma classificação geral de suas obras seguem, como tendência de época verificada também na análise de outros compositores nacionalistas, os parâmetros do aproveitamento do material folclórico e da evolução da linguagem dentro dos conceitos de nacionalismo x universalismo¹³. Gérard Béhague, analisando o perfil que assume o nacionalismo na obra de Villa-Lobos, considera que o critério de classificação de sua obra pelo uso do material folclórico é insuficiente¹⁴. O mesmo poderia aplicar-se a Lorenzo Fernandez, e somente após o estudo minucioso do conjunto de sua obra, trabalho ainda não realizado, aparecerão novos conceitos para o julgamento preciso de suas escolhas estéticas pessoais.

Vasco Mariz, tomado aqui como um exemplo da tendência exposta acima, classifica a produção de Lorenzo Fernandez em três períodos: o primeiro, entre 1918 e 1922, seria caracterizado pela influência francesa, destacando-se a elaboração harmônica, o uso da bitonalidade e a ausência de brasilidade.

Um segundo período, entre 1922 e 1938, seria caracterizado pelo uso sistemático do folclore, aproveitando elementos negros, ameríndios e caboclos. Vasco Mariz considera este período como o apogeu de sua criação, tanto em mérito como em número. Cita desta fase a *Valsa suburbana*, as *Suítas brasileiras* para piano, canções como *Toada pra você*, *Noturno* e *Essa Nega Fulô*, e o *Reisado do Pastoreio*, entre as obras orquestrais.

13. Uma discussão aprofundada sobre a música brasileira, tendo por base estes conceitos elaborados por Gilbert Chase encontra-se no texto de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, "La música de América Latina". in ARETZ, Isabel (relatora). *América Latina en su música*. 5 ed., Siglo Veintiuno, 1985. p. 53-70. Luiz Heitor parte deste momento que está sendo analisado e estende a discussão sobre nacionalismo e universalismo até a década de 60, não só na música brasileira, mas no âmbito da América Latina.

14. BÉHAGUE, Gérard. *Heitor Villa-Lobos: the Search for Brazil's Musical Soul*. University of Texas at Austin, Institute of Latin American Studies, Special Publication, 1994.

Em seguida, ainda segundo o autor, haveria um período de relativa inatividade criadora, e a próxima fase, após 1942, seria uma reação contra a excessiva singeleza de seu estilo, denominada pelo musicólogo de "ciclo universalista", cujas características seriam, usando termos seus: o universalismo, embora não-rigoroso, a utilização de politonalidade e polirritmia, e a unidade temática. São desta fase as duas *Sinfonias*, o *2º Quarteto*, a *Sonata Breve*¹⁵.

A utilização do material folclórico e a preferência por formas mais livres, em lugar das rígidas formas européias, foram alguns dos princípios defendidos por Mário de Andrade para o desenvolvimento da música brasileira do período. A influência do pensamento de Mário de Andrade pode ser notada na trajetória de Lorenzo Fernandez, assim como em outros dos compositores que se vincularam, de alguma forma, ao movimento nacionalista. A atuação constante do escritor-folclorista, tanto através da crítica exercida regularmente, como através do contato direto com os compositores, foi um fator definitivo da produção musical, principalmente após os eventos que marcaram a Semana de 22.

O nome de Lorenzo Fernandez figura em muitos textos de Mário de Andrade, que freqüentemente cita os compositores em atividade, comenta-lhes as obras, critica detalhes da composição, incentiva-os à produção e, principalmente, procura direcioná-los para uma orientação estética vinculada ao nacionalismo, a uma "arte interessada", como ele diz, e nunca num caminho unicamente pessoal, desvinculado daquilo que ele acredita que sejam as necessidades históricas do momento para a construção de uma música brasileira. É importante notar a ênfase que Mário de Andrade coloca na música erudita, chamada "música artística" e no papel de destaque que ele vê para os compositores. Estudioso do folclore e das manifestações genuinamente populares, critica aqueles que defendem que a expressão nacional só possa existir nas manifestações populares, diferenciando o seu nacionalismo de um simples culto ao exotismo.

Mário de Andrade não se furta às críticas, mesmo as mais pontuais, chegando a meros detalhes. É assim que, na análise da obra de Lorenzo Fernandez, vamos encontrar ressalvas ao emprego de sílabas nasais em notas agudas nas canções, ou à sustentação de uma nota pedal grave pelo naipe dos contraltos em sua *Marcha triunfal*. Mário de Andrade criticará, no *Trio brasileiro*, o desenvolvimento final de uma idéia que, para ele, ultrapassa o âmbito de uma *coda*; e ainda fará ressalvas ao título da composição *Três estudos em forma de sonatina*. A existência dessas e outras críticas pontuais tornam ainda mais valiosos os seus elogios à capacidade criadora de Lorenzo Fernandez e às soluções técnicas encontradas por ele, referências bastante presentes quer em textos críticos totalmente dedicados ao compositor, quer em textos gerais, onde seu nome aparece ao lado de outros autores¹⁶.

15. Para uma melhor compreensão da visão de Vasco Mariz sobre o compositor, consultar: *História da música no Brasil*, ed. cit. e *A canção brasileira*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1977.

16. É grande a lista de textos de Mário de Andrade que tratam do problema do nacionalismo musical como foi apontado, assim como de referências ao autor estudado. Destacamos: *Ensaio sobre a música brasileira*. (1ª parte) São Paulo, Martins, s/d; *Aspectos da música brasileira*. São Paulo, Martins, s/d e *Música, doce música*. São Paulo, Martins, s/d.



Lorenzo Fernandez em fotografia de 1929 com dedicatória a Mário de Andrade. (Arquivo IEB)

Entre as obras sinfônicas de Lorenzo Fernandez, duas podem ser escolhidas para exemplificar a utilização que ele faz dos elementos nacionais, enquanto temas populares, características musicais ou inspiração temática. Estas duas obras, *Imbapara* e o *Reisado do Pastoreio*, receberam críticas muito entusiasmadas de Mário de Andrade, quando apresentadas em São Paulo pela primeira vez.

Em *Imbapara* (1929), utilizou temas indígenas recolhidos por Roquete Pinto entre os índios Parecis e melodias de sua própria invenção. Na instrumentação, utiliza uma orquestra grandiosa, incluindo, além dos instrumentos habituais dos naipes de cordas e sopros, flautim, come-ínglês, clarinete baixo, contrafagote, quatro trompas, quatro trompetes, dois trombones tenor, trombone baixo, tuba, piano, harpa, xilofone e diversos instrumentos de percussão, entre eles o maracá indígena. *Imbapara* é um poema sinfônico inspirado num roteiro elaborado pelo folclorista Basílio de Magalhães, concebido para ser montado como um balé. Trata dos momentos finais de um guerreiro aprisionado por uma tribo inimiga, exaltando a coragem e o orgulho do índio, que enfrenta a morte após o último encontro com sua amada. O texto faz referência a mitos indígenas como o saci-pererê e o curupira. Como espetáculo coreográfico, foi regido pela primeira vez pelo próprio compositor em 1937, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, embora já tivesse sido apresentado sob regência de Francisco Braga na versão concerto.

O *Reisado do Pastoreio* (1930) faz referência às celebrações pastoris do Natal, muito presentes na cultura popular do Nordeste. Divide-se em três partes, podendo ser considerado uma suíte, pela utilização de danças dramáticas: *Reisado*, *Toada*, *Batuque*. O seu objetivo, com esta obra, foi criar um poema sinfônico voltado à temática sertaneja. Utilizou apenas um tema folclórico, e os outros temas, inspirados na música popular, são todos criações originais suas.

O *Batuque, dança de negros*, por seu grandioso efeito percussivo, ganhou um espaço próprio como peça autônoma. Na partitura, vem escrito: "Noite alta. Do fundo do bosque ouve-se um ritmo surdo de dança. É o Batuque selvagem dos negros, que um formidável *crescendo* leva ao paroxismo".

Esta peça foi responsável por uma maior divulgação de seu nome no exterior, e mesmo da música brasileira, de forma geral. Regentes do porte de Arturo Toscanini, frente à Orquestra da NBC de Nova York, e Leopold Stokowsky, com a Filarmônica de Nova York, no Carnegie Hall, incluíram a obra em seus programas. Das obras sinfônicas, foi a mais gravada por orquestras e regentes consagrados como Leonard Bernstein, à frente da Filarmônica de Nova York, Saul Caston, regendo a Orquestra Sinfônica da Philadelphia e pela Orquestra Sinfônica Nacional de Washington, sob regência de Hans Kindler. Entre os brasileiros, foi gravada por Francisco Mignone frente à Orquestra do Sindicato Musical do Rio de Janeiro, Eleazar de Carvalho, regendo a Orquestra Sinfônica Brasileira, Orquestra Municipal de São Paulo, conduzida por Edoardo de Guarnieri e Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional de Brasília, sob regência do também compositor Claudio Santoro.

Como manifestação característica de seu nacionalismo, percebe-se em Lorenzo Fernandez a adaptação, para a técnica erudita, de gêneros populares instrumentais ou vocais, assim como a farta utilização de movimentos de danças brasileiras ou

afro-brasileiras, por exemplo em sua obra pianística. Suas *Suítes brasileiras* para piano são compostas por modinhas, acalantos, serestas, toadas, jongo, ponteio, modã, cateretê. Outros títulos ressaltam essa tendência para a valorização do gênero popular, neste caso urbano: *Valsa suburbana*, *Valsa exótica*, *Invenções seresteiras*. Às vezes os títulos são simplesmente *Melodia*, *Romança*, *Serenata*, *Canção popular*.

Para Vasco Mariz, o nacionalismo de Lorenzo Fernandez descende de Nepomuceno, e não de Villa-Lobos. Lorenzo Fernandez teve contato com Nepomuceno a partir de sua entrada como aluno no Instituto Nacional de Música, em 1917. Pôde acompanhar a trajetória final do importante compositor, que havia deixado a direção do Instituto em 1916, após dez anos de liderança, e exercia importante papel no panorama musical e educacional do período. Nepomuceno, que juntamente com Frederico Nascimento havia traduzido o *Tratado de Harmonia* de Schönberg (Lorenzo Fernandez era nesse momento aluno de harmonia de Frederico Nascimento), em seus últimos concertos incluiu obras de Villa-Lobos, a quem incentivou e elogiou. Há registros de uma visita de Lorenzo Fernandez, acompanhado por Frederico Nascimento e Luciano Gallet, à casa de Nepomuceno, em 1920, pouco antes de sua morte. Nepomuceno e Frederico Nascimento eram bastante próximos, e o contato de Lorenzo Fernandez com Nepomuceno foi mediado pelo professor.

“Não tem pátria um povo que não canta em sua língua”

A música vocal de Lorenzo Fernandez é, certamente, influenciada pelo ideal nacionalista de Nepomuceno expresso em seu conhecido lema “não tem pátria um povo que não canta em sua língua”. A música vocal, em suas diferentes manifestações, possui um papel importante no conjunto da obra de Lorenzo Fernandez, e Vasco Mariz chega a considerá-la sua maior contribuição para a música brasileira, especialmente o conjunto das canções.

Em seu texto “Bases para a organização musical no Brasil”, propõe também alguns caminhos para a ópera: que fossem representadas pelo menos três óperas brasileiras por ano e que as óperas estrangeiras montadas no Brasil fossem traduzidas, para serem cantadas no nosso idioma. É uma nova aplicação do lema de Nepomuceno, numa prática comum nos países anglo-saxões e nunca definitivamente implantada no Brasil, apesar de algumas experiências nesse sentido.

A grande maioria de sua obra vocal, tanto no canto solista como no canto coral, é baseada em importantes poetas brasileiros, sobretudo contemporâneos. Há alguns textos de Olavo Bilac musicados pelo autor (*A Samaritana*, *A Estrela*, *Um Beijo*), Raimundo Correia (*Canção panteísta*) e Castro Alves (*Canção do violeiro*), entre os autores consagrados brasileiros. Em língua estrangeira, há apenas uma canção em francês, *Toi*, com texto de Leconte de Lisle, e uma em espanhol, *Hino de la Raza*, para coro, solo e orquestra, encomendada pelo governo colombiano.

A preocupação poética era marcante em Lorenzo Fernandez, ele próprio autor de alguns poemas musicados e outros inéditos. A escolha dos textos é sempre minuciosa e recai sobre uma produção consagrada por seu valor artístico. Salienta-se, em suas escolhas poéticas, a busca dos modernistas entre importantes nomes da nossa literatura como Mário de Andrade, Tasso da Silveira, Cassiano Ricardo, Menotti del Picchia, Ronald de Carvalho, Manuel Bandeira, Jorge de Lima, Cecília Meireles. Lorenzo Fernandez não parece ter autores preferidos, mas uma preocupação permanente com a qualidade artística dos textos a serem musicados e com a tradução musical do espírito do texto, o que faz com que suas canções oscilem entre um caráter mais lírico e intimista como em *Noite de junho*, ou mais dramático, como em *Essa Nega Fulô*, ou mesmo com efeitos descritivos, como na *Marcha triunfal*, para coro a três vozes iguais. Às vezes aparece um elemento musical como concretização de uma idéia sugerida. É o caso do "canto de sereia" contido na *Berceuse da Onda*, com texto de Cecília Meireles, elemento que reaparece, sob outros contornos, na canção orfeônica a duas vozes *A Tarde Lenta*, com texto de Tasso da Silveira.

Nas canções, o piano desempenha, por vezes, um papel ambientador, bastante independente da linha vocal. É o caso da *Canção da fonte*, com texto do próprio compositor, e mais claro ainda na já citada *Berceuse da onda*.

Sua única parceria com Mário de Andrade resultou numa obra que se transformou quase num símbolo do ideal da canção brasileira: a união perfeita entre texto e música, na *Toada pra você*. A canção consegue traduzir um estado de espírito característico, de uma malícia e sensualidade discreta, "dengosa", para seguir a indicação que figura no início da partitura, o que fez com que ela fosse vista como um retrato de brasilidade. O sucesso desta *Toada* provocou o aparecimento de uma série de outras canções, de autores diversos, e ela ficou firmada como a responsável por um verdadeiro movimento na música vocal, o chamado "voceísmo".

Outro aspecto a ser destacado em sua obra vocal é a habilidade fonética na disposição do texto, fato muito elogiado por Mário de Andrade. Lorenzo Fernandez talvez seja, de sua geração, o compositor que mais habilmente escreveu para a voz, decorrência do seu próprio interesse com a atividade poética, do perfeito ajuste conseguido entre o manejo do texto e da melodia, e de sua proximidade pessoal com a atividade vocal.

Sua incursão pela ópera, com *Malazarte*, baseia-se em libreto de Graça Aranha, tendo sido a encenação de estréia, em 1941, cantada na versão para o italiano de Salvatore Ruberti. Desde 1933, no entanto, vinham sendo apresentados excertos da ópera. *Malazarte*, raramente montada, foi a única realização de Lorenzo Fernandez para a criação de uma ópera brasileira (Lorenzo Fernandez compôs, em 1915, *La Reina Mora*, baseado em romance do espanhol Perez Escrich, século XIX. Figura como obra de juventude, em manuscrito, da qual algumas idéias seriam depois aproveitadas em *Malazarte*).

No canto coral deteve-se sobretudo em canções em português, dedicando-se pouco ao repertório sacro. Mesmo na temática religiosa, privilegiou o texto poético em português, por exemplo, na *Ode a Santa Cecília*, sua obra coral de maior vulto,

baseada em poema de Tasso da Silveira. Em latim, registra-se apenas um moteto sobre texto da Via Sacra. A obra coral é significativa, constando principalmente de canções para vozes iguais, podendo ser executadas por coro feminino ou infantil. Nestas obras voltadas para os orfeões escolares, o cuidado com a qualidade do texto e com a delicadeza de escrita se fazem presentes, imprimindo o mesmo critério de qualidade característico de sua produção. Algumas das peças que figuram no catálogo das obras corais existem também em versão para voz solista e piano.

A divulgação de sua obra

Não se pode dizer que Lorenzo Fernandez seja um compositor muito executado, embora de mérito amplamente reconhecido. Possuem maior divulgação sua música pianística e suas canções, embora ainda sejam poucos os registros sonoros de suas obras. Há gravações de época, e existe um projeto, segundo relatou-nos Marina Lorenzo Fernandez, de remasterização do conjunto destas gravações históricas.

Lorenzo Fernandez possui obras editadas no Brasil – pela Arthur Napoleão, Bevilacqua, Irmãos Vitale, Mangione, entre outras casas – e também nos EUA, Itália e Alemanha. A obra editada contém principalmente a produção pianística, as canções com piano, a obra coral e parte da obra camerística e orquestral. Muitas de suas obras, sobretudo as orquestrais, encontram-se ainda em manuscritos, incluindo diversas transcrições das canções para voz e orquestra. Parte da obra editada já está fora de catálogo, como algumas das canções corais.

Lorenzo Fernandez é um autor destacado nas Histórias da Música do Brasil, mas há muito a fazer enquanto estudo sistemático de sua produção artística. Uma presença mais constante nas salas de concerto, mais gravações, e a inclusão de suas obras nos programas didáticos, em todos os níveis, poderão realmente torná-lo um autor conhecido, para que então seja amplamente avaliado.

OSCAR LORENZO FERNANDEZ

ABSTRACT: Based upon studies already carried out on the work of Lorenzo Fernández, the present article lays stress upon the main facts of his course of music, including Lorenzo Fernandez several performances as composer, conductor, teacher and writer. An analysis is made on his importance to the Brazilian music nationalism and the influence of his ideas on the development of the "orpheonic singing" - the movement towards musical education in which he participated together with Villa-Lobos. In the last part, the importance of his vocal music is stressed, and the present status of the spreading of his work is commented.

KEYWORDS: Oscar Lorenzo Fernandez; musical nationalism; Brazilian music; Villa-Lobos, "orpheonic singing" (school's choirs).