



Rogério Soares de Moura

**Recompondo o Passado:
Alberto Nepomuceno sob a Batuta Modernista**

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura, do Departamento de História da PUC-Rio.

Orientador: Prof. Ricardo Augusto Benzaquen de Araújo

Co-orientadora: Prof^a Santuza Cambraia Naves

Rio de Janeiro
Setembro de 2008

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.



Rogério Soares de Moura

**Recompondo o Passado:
Alberto Nepomuceno sob a Batuta Modernista**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura do Departamento de História do Centro de Ciências Sociais da PUC-Rio.

Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Prof. Ricardo Augusto Benzaquen de Araújo

Orientador
Departamento de História
PUC-Rio

Profª Santuza Cambraia Naves

Co-orientadora
Departamento de Sociologia
PUC-Rio

Prof. André Pereira Botelho

Instituto de Filosofia e Ciências Sociais
UFRJ

Prof. Julio Cesar Valladão Diniz

Departamento de Letras
PUC-Rio

Prof. Nizar Messari

Vice-Decano de Pós-Graduação do Centro de Ciências Sociais
PUC-Rio

Rio de Janeiro, 12 de setembro de 2008.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, do autor e do orientador.

Rogério Soares de Moura

Graduou-se em Licenciatura Plena em História (Faculdade de Formação de Professores da Universidade do estado do Rio de Janeiro – FFP/UERJ), em 2005. Participou de diversos congressos na área de História e atua como professor do ensino fundamental e médio e como tutor de disciplinas do curso de licenciatura à distância.

Ficha Catalográfica

Moura, Rogério Soares de

Recompondo o passado: Alberto Nepomuceno sob a Batuta Modernista / Rogério Soares de Moura ; orientador: Ricardo Augusto Benzaquen de Araújo ; coorientadora: Santuza Cambraia Naves. – 2008. 174 f. ; 30 cm

Dissertação (Mestrado em História)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

Inclui bibliografia

1. História – Teses. 2. História social da cultura. 3. Nepomuceno, Alberto. 4. História da música brasileira. 5. Modernismo. 6. Melo, Guilherme. 7. Almeida, Renato. 8. Andrade, Mario. 9. Nacionalismo. 10. Primeira República (1889-1930). I. Araújo, Ricardo Benzaquen. II. Naves, Santuza Cambraia. III. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de História. III. Título.

CDD: 900

Para Alberto Nepomuceno (1864-1920).

Agradecimentos

Agradeço a minha família, em especial aos meus pais Waldecy Moraes de Moura e Valcinéa Soares de Moura pelo apoio incondicional. Aos meus irmãos Alexandre Soares de Moura e Fabiani Soares de Moura pelo incentivo. A minha avó Dionéa Alves Soares por acreditar na realização deste trabalho. Aos amigos Rafael Navarro e Vanessa Nofuentes, companheiros de graduação e pós-graduação, cujo carinho e atenção foram imprescindíveis para a realização deste trabalho. Aos amigos Marco Aurélio Silveira, Cristina Marçal, Jefferson Freitas, Victor Barcelos, Aloir Oliveira Jr., Caroline Vieira, Luís Armando, Renata Soares da Costa Santos, Tatiana Abreu, Márcio Roberto Paiva, Walmir Lourenço pela amizade sincera e pelo apoio.

Sou grato a todos os professores do Departamento de História da PUC-Rio que compõem o Programa de Pós-graduação em História Social da Cultura pelas valiosas contribuições em minha formação. A CAPES e a PUC-Rio, agradeço o provimento de recursos indispensáveis à pesquisa e sem os quais este trabalho não seria realizado. Em especial, gostaria de agradecer ao grande profissional e amigo Luís Reznik, cujas orientações dos primeiros passos na pesquisa acadêmica foram imprescindíveis à minha formação. Agradeço também a Edna Maria Timbó pela atenção. Ao corpo docente da UERJ-FFP, em especial as professoras Márcia de Almeida Gonçalves e Alix Pinheiro.

Agradeço a Ricardo Benzanquen, pela orientação deste trabalho e também a Santuza Naves, minha co-orientadora, pela paciência, atenção, carinho e valiosas observações. Da mesma forma, agradeço ao professor Antônio Edmilson pela sua participação na banca de qualificação deste projeto. Agradeço aos professores Julio Cesar Diniz e André Botelho que compõem a banca examinadora deste trabalho.

Por fim, agradeço a Marcelo Verzoni e a Regina Meirelles, professores da Pós-graduação da Escola de Música da UFRJ, não deixando de mencionar meus sinceros agradecimentos à professora Maria Alice Volpe, ao professor Avelino Romero Pereira e ao professor Rui Aniceto pela indicação bibliográfica.

Resumo

Moura, Rogério Soares de; Araújo, Ricardo Augusto Benzaquen de (Orientador). **Recompondo o Passado: Alberto Nepomuceno sob a Batuta Modernista**. Rio de Janeiro, 2008, 174 p. Dissertação de Mestrado – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Este trabalho consiste na análise do processo de construção de imagem do compositor Alberto Nepomuceno nas obras de três importantes autores que versam sobre o passado musical brasileiro: Guilherme de Melo, Renato Almeida e Mário de Andrade. Partindo da identificação destes três autores como primeiros e principais conformadores dos elementos constitutivos deste processo, desenvolve-se a análise de tais elementos, considerando-se suas compreensões sobre a formação da música brasileira. Tal aspecto consiste no estudo dos projetos delineados por estes autores, considerando-se, sobretudo, o que pensavam sobre questões como: nacionalismo musical, música popular, música erudita, influências étnicas e modelos estético-estilísticas, possibilitando não apenas a apreensão dos tipos de memória sobre a música brasileira que estão sendo produzidas nas primeiras décadas do século XX e os seus respectivos propósitos, mas também a imagem de Brasil musical que se pretende difundir para as gerações subseqüentes.

Palavras-chave:

Alberto Nepomuceno; História da Música brasileira; Modernismo; Guilherme de Melo; Renato Almeida; Mário de Andrade; Nacionalismo; Primeira República (1889-1930).

Abstract

Moura, Rogério Soares de; Araújo, Ricardo Augusto Benzaquen de (advisor). **Rewriting the Past: Alberto Nepomuceno under the Modernist Baton.** Rio de Janeiro, 2008, 174 p. MSc. Dissertation – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This paper aims at analyzing the process of image construction of the composer Alberto Nepomuceno in works of three important authors who have written about the Brazilian musical past: Guilherme de Melo, Renato Almeida and Mário de Andrade. After identifying them as the first and most important conformers of the elements constituting the process, such elements were analyzed, considering the authors' points of view on the Brazilian music formation. This aspect consists of the study of the projects developed by them, taking into special consideration their opinion on issues like: musical nationalism, popular music, classical music, ethnic influences and aesthetic and stylistic models, making it possible to understand not only the types of memory of Brazilian music that are being created at the first decades of the XX century and their respective goals, but also the image of musical Brazil which is intended to be transmitted to future generations.

Keywords:

Alberto Nepomuceno; Brazilian Music History; Modernism; Guilherme de Melo; Renato Almeida; Mário de Andrade; Nationalism; Brazilian First Republic (1889-1930).

SUMÁRIO

1. Introdução	9
2. Alberto Nepomuceno “duplamente nacional”	24
3. Alberto Nepomuceno “pré-nacionalista”	59
4. Alberto Nepomuceno: o mais “intimamente nacional”, “romântico”, ou “nacionalista”, mas “individualista”?	101
5. Considerações Finais	151
6. Referências bibliográficas	169
7. Fontes	174

INTRODUÇÃO

O romance *Ana em Veneza* de João Silvério Trevisan¹ tem seu momento marcante no encontro inusitado, em 1890 na cidade de Veneza, de seus três protagonistas: o jovem músico cearense Alberto Nepomuceno, Julia Mann, outrora conhecida como a menina *Dodozinha* de Paraty, e Ana, sua ex-mucama. Este ponto da narrativa propicia ao autor aprofundar e concluir uma série de reflexões delineadas no transcorrer da obra, previamente apresentadas a partir das emoções e das vivências destas personagens em suas respectivas trajetórias até o momento do referido encontro. Tais reflexões partem de pontos comuns compartilhados pelas personagens, sendo o principal deles o passado experimentado no Brasil. Dele emergem questões sobre patriotismo, nacionalismo, civilização, cultura, história, bem como o contraste do clima e da natureza européia com o Brasil tropical. Toda a discussão é impregnada por sentimentos nostálgicos, melancólicos e saudosistas que dão a tônica da narrativa e explicitam uma construção de uma imagem de Brasil do final do século XIX e início do século XX. Não por acaso, o local escolhido pelo autor como principal cenário para os debates é uma cidade européia. Os temas, nos moldes apresentados, ganham reforço substancial quando se lhes agrega a questão do exílio; da distância da terra amada, seguindo perceptivelmente a mesma essência constitutiva do célebre poema de Gonçalves Dias.

Tais expressões sentimentais, que se apresentam já desgastadas em Julia Mann, expatriada do Brasil quando criança e germanizada na cidade de Lübeck, ganham um contorno curioso na cosmopolita Ana. Nascida Wurá, esta sofrera sua primeira expatriação quando levada cativa da África para o Brasil, e a segunda, do Brasil para Lübeck. Mudou-se para Paris com o pintor Gustav Sternkopf e, após o falecimento deste, percorreu várias cidades européias como atração circense. Ainda assim, o passado vivido no Brasil permanece como a principal referência identitária desta personagem. Basta notar que a mesma se auto-intitula “Ana Wurá Brasileira”. No entanto, tanto em Julia Mann quanto em Ana, as reflexões sobre as

¹ João Silvério Trevisan. **Ana em Veneza**. Rio de Janeiro: Editora Record, 1998. 4ª ed.

temáticas aqui destacadas assumem um aspecto instintivo: “brotam” das lembranças e sentimentos das personagens e suas respectivas vivências. Ao contrário, em Alberto Nepomuceno, as reflexões sobre o Brasil são elaboradas a partir de um esforço consciente, um verdadeiro exercício de abstração que faz com que o músico atue neste ponto do livro como uma espécie de narrador-personagem, explicitando claramente a identificação da fala do próprio autor com Nepomuceno. Na maior parte da obra, é a partir de Nepomuceno que Trevisan direciona o texto e discorre sobre os principais dilemas nele propostos.

O destaque de Alberto Nepomuceno como fio condutor da trama e como “voz” do autor e suas considerações sobre o Brasil da passagem do século XIX para o XX provém, plausivelmente, da imagem construída para o compositor na literatura do século XX. Esta implica basicamente a concepção de Alberto Nepomuceno como “precursor do nacionalismo musical brasileiro”. O que propicia a Trevisan, cuja obra é notadamente pautada pela discussão sobre o engendramento de um paradigma nacionalista para uma representação de Brasil concebida por este a partir de um cenário de indefinições e incertezas generalizadas, utilizar o compositor cearense como expoente das discussões sobre nacionalismo do período no qual a obra é situada.

É a imagem pela qual o músico é concebido no livro de Trevisan – a de precursor da música nacional – que importa a este trabalho. Já no capítulo que introduz a obra – *Prelúdio: um dedo de prosa* – o autor veicula explicitamente esta representação. Valendo-se de um acontecimento histórico – a entrevista concedida por Nepomuceno à revista *A Época Theatral* em dezembro de 1917 –, rememorada pela personagem que, no romance, conduziu a entrevista, Trevisan já apresenta o compositor como “*um personagem precursor quase desconhecido, hoje em dia, mas bastante famoso naquela época*”. Assumindo a narrativa deste capítulo, o entrevistador prossegue com sua descrição sobre Alberto Nepomuceno:

Eu estava nervoso demais com a entrevista, pois diziam que o tal maestro era irascível, impaciente, sarcástico e cheio de manias. [...] Eis aí o legendário Alberto Nepomuceno, pensei eu com um calafrio, o homem que diziam ter revolucionado ou, enfatizavam outros, inaugurado a música erudita de raízes brasileiras. [...] quem eu via aproximar-se era um senhor de estatura mediana, cujos cinquenta e poucos anos de idade

pareciam superar a casa dos sessenta, por seu aspecto alquebrado e sua doentia palidez. [...] A barba toda branca adicionava ao seu rosto uma ar entre sábio e vetusto. [...] Mesmo sem perder o ar altivo, não conseguia esconder um jeito meio arredio: era visível o seu constrangimento ao ser reconhecido em público.²

Os argumentos do entrevistador indicam duas imagens: uma, a de precursor, já consolidada quando o autor rememora a entrevista; outra sobre as impressões obtidas a partir de imagens da época da entrevista: “*diziam ter revolucionado ou, enfatizavam outros, inaugurado a música erudita de raízes brasileiras*”. Durante a entrevista, Nepomuceno é questionado por seu interlocutor sobre as considerações de seus contemporâneos de que este seria um “*compositor genuinamente nacional, um folclorista de raro engenho e [...] o iniciador da música [...] de características brasileiras*”.³ A partir deste ponto, é a própria personagem de Nepomuceno, tendo em mente a sua atuação como músico e, implicitamente, sobre a questão da música nacional, que apresenta informações capitais para a nossa análise:

Na imprensa, é muito comum saudarem-me como o fundador da música brasileira... Fui transformado em herói. Quer dizer, num meio medíocre, alguém que se sobressaia com um mínimo de qualidades torna-se facilmente herói da mediocridade circundante. [...] A realidade é que Nepomuceno tornou-se um diluidor de fórmulas, não o revolucionário que um dia sonhou ser, em sua juventude. [...] Tenho a impressão de que não consegui definir um projeto claro. Simplesmente porque fiz muitas coisas ao mesmo tempo e talvez tenha acabado não fazendo nada direito. [...] Então, o que me sobrou? A glória de ter iniciado o canto em português. [...] Mas não posso ser chamado de desbravador. Já em meados do século passado, o próprio Carlos Gomes escreveu em português suas óperas Noite do Castelo e Joana de Flandres, todo mundo sabe. [...] Tenho medo que minha obra acabe roída pelas traças, como coisa superada. Glórias efêmeras e um projeto que fracassa.⁴

As reflexões partem do empenho de Nepomuceno, durante boa parte de sua carreira, na defesa de um paradigma: a proposta de um nacionalismo musical via incorporação de elementos musicais populares, sobretudo os denominados

² **Idem, Ibidem.**

³ **Idem, Ibidem.**

⁴ **Idem, Ibidem.**

folclóricos, na música acadêmica de padrões europeus. Para Nepomuceno, o processo de elaboração de uma música considerada como genuinamente brasileira consistia na descoberta de características musicais identitárias e particulares do Brasil, questão esta que está centrada nas discussões sobre raça, cultura, política, natureza e sociedade, seguindo posteriormente pela sua manipulação e estruturação a partir do consagrado sistema tonal europeu. Este modelo apresentava implicitamente tensões, ambigüidades e até mesmo contradições no esforço de se estabelecer um diálogo entre suas concepções políticas de nação e pátria com uma proposta de música nacional. Outro dado importante residia na influência das produções literárias do período, especialmente Silvio Romero, que, servindo de base ao projeto de Nepomuceno, durante boa parte de sua carreira, e outros compositores de geração, buscava o “caráter Nacional” nas origens “étnicas”, baseado nas teorias raciais e nas correntes evolucionistas difundidas na Europa.

A questão, no entanto, é notoriamente apresentada como um esforço malogrado na obra de Trevisan. Esta noção de “fracasso” do projeto nacionalista do compositor é um dos principais elementos conformadores da imagem de precursor, reforçada ainda, neste livro, pelas menções feitas por Nepomuceno a Heitor Villa-Lobos, impelindo o leitor a certa compreensão teleológica. Nota-se que, antes mesmo de iniciada a entrevista, o próprio Nepomuceno, tecendo considerações sobre um concerto de Villa-Lobos, faz várias observações elogiosas ao então jovem músico. Para Nepomuceno “*Villa-Lobos tem raízes verdadeiramente brasileiras. [...] ele participa de grupo de chorões e já percorreu o Brasil, tocando em orquestrinhas e pesquisando o nosso folclore.*” Discorrendo sobre o fato de que provavelmente a verdadeira música brasileira surgiria do trabalho de um “gênio” musical com forte expressão regionalista, a personagem de Nepomuceno vaticina: “*É preciso não esquecer esse Heitor Villa-Lobos. Talvez seja ele o gênio esperado*”.⁵

Embora seja uma obra de ficção, o romance *Ana em Veneza* exemplifica o lugar de memória destinado a Alberto Nepomuceno na história da música brasileira, consolidado durante o século XX no imaginário e nas produções literárias, adentrando também o século XXI ainda como paradigma vigente. Com

⁵ **Idem, Ibidem.**

efeito, na *vulgata*, o passado musical brasileiro parece possuir apenas dois nomes de relevância: Carlos Gomes e Heitor Villa-Lobos. Mesmo nas produções acadêmicas, o destaque dado a estes dois compositores nos induz ao raciocínio de que a música brasileira é balizada a partir destas duas figuras, atribuindo aos demais músicos e compositores o caráter de “artistas menores”, cujas importâncias ou são hierarquizadas a partir deles ou são banalizadas e descartadas na tradição musical brasileira. Deve-se frisar também que a questão musical brasileira é costumeiramente apresentada a partir de uma narrativa evolucionista que culmina em Villa-Lobos – o compositor nacionalista por excelência. Em função disto, o lugar de Alberto Nepomuceno no passado musical brasileiro ficou estabelecido não apenas pelo emblema de precursor da música nacional, mas também hierarquicamente sobredeterminado pela atuação de Villa-Lobos e o lugar que este último ocupa neste mesmo passado.

Filho do músico profissional Vítor Augusto Nepomuceno, violinista, regente, compositor e organista da Catedral de Fortaleza, Alberto Nepomuceno nasceu em 06/07/1864 na cidade de Fortaleza – Ceará. Após o falecimento do pai, Alberto Nepomuceno prosseguiu seus estudos musicais “apadrinhado” por Euclides d’Aquino Fonseca em Pernambuco, província na qual ele já residia com sua família, ante o interesse de seu pai, de quem recebera suas primeiras instruções musicais, em fornecer ao filho melhores condições educacionais, não se restringindo apenas ao desenvolvimento musical. Foi por intermédio de Euclides d’Aquino Fonseca que Nepomuceno adentrou o *Club Carlos Gomes*, importante associação musical pernambucana. Em 1882, aos 18 anos de idade, alcançara fama regional como pianista, tendo se tornado, neste mesmo ano, diretor de concertos deste mesmo *Club*. Foi sócio honorário da *Sociedade Nova Emancipadora* de Pernambuco e, em 1884, foi membro da comissão executiva na qualidade de diretor de concerto das solenidades em prol da abolição da escravatura na província do Ceará.⁶

No Rio de Janeiro, em 1886, tornou-se professor de piano da academia do renomado *Club Beethoven*. Sua notoriedade na capital imperial é comprovada pelos elogios recebidos na imprensa local, até mesmo de Oscar Guanabara, que,

⁶ As informações contidas nesta síntese biográfica do compositor Alberto Nepomuceno foram retiradas da obra de Avelino Romero Pereira. Avelino Romero Pereira. **Música, sociedade e política: Alberto Nepomuceno e a República Musical do Rio de Janeiro (1864-1920)**. 400 p. Dissertação (Mestrado em História Social) UFRJ, IFCS Rio de Janeiro, 1995.

posteriormente, seria um dos seus mais ferrenhos adversários na disputa estética cujo ponto nodal consistia na defesa, por parte deste último, do consagrado estilo da escola musical italiana, determinante na obra de Carlos Gomes, em oposição às vanguardas musicais.

Tendo lhe sido negado por duas vezes o apoio imperial para que pudesse viajar à Europa e aperfeiçoar seus estudos, realizou uma série de concertos em 1888 com o intuito de angariar fundos para sua viagem. Apresentou-se primeiro em São Paulo e, posteriormente, seguiu para Fortaleza e Pernambuco. Em maio deste mesmo ano, embarcara rumo à Itália, onde, em Roma, matriculou-se na Academia Santa Cecília. Nesta instituição, estudou harmonia com Eugenio Terziani e, devido ao falecimento deste, tornou-se aluno de Cesare de Sanctis. Quando se preparava para regressar ao Brasil, tomou conhecimento do concurso do hino para a proclamação da República. Sua composição obteve o terceiro lugar neste concurso, o que lhe garantiu do novo governo subsídios para que permanecesse na Europa aperfeiçoando seus estudos musicais por mais quatro anos.

Viajou então para Berlim, procurando estudar com o renomado compositor austríaco Heinrich von Herzogenberg. Matriculou-se no Stern'sches Konservatorium der Musik, estudando piano com Heinrich Ehrlich e composição com Arno Kleffel, com quem também estudou órgão. Durante as férias do conservatório, viajou para Viena, onde estudou interpretação pianística com Theodor Leschetizky. Na Noruega, conheceu e tornou-se amigo de Edvard Grieg. Aproveitou também esta viagem para estudar, por três meses, com o organista Christian Cappelen.

Após reger a filarmônica de Berlim apresentando-se nos exames finais do conservatório, foi diplomado pelo conservatório em 1894, recebendo, em seu diploma, o seguinte comentário:

*“A execução pianística do Sr. Alberto Nepomuceno revela formação musical, interpretação correta e sentimento caloroso [...] Na execução organística demonstrou ele tão notável habilidade e capacidade, a ponto de estar em condição de dominar perfeitamente difíceis peças para órgão [...]. Como compositor, possui o Sr. Nepomuceno uma viva fantasia, facilidade de compreensão, e ao mesmo tempo que se empenhou pelo novo e particular, conservou uma pura e estética inclinação pela harmonia e beleza da forma”.*⁷

⁷ Apud **Idem, Ibidem.**

Neste mesmo ano, quando estava em Paris aperfeiçoando seus estudos de órgão, fora nomeado professor de órgão do Instituto Nacional de Música por Leopoldo Miguéz, então diretor da referida instituição, regressando ao Brasil apenas em 1895 para assumir o posto. Em Paris, recebera da imprensa críticas elogiosas referentes à música de cena que compôs para *Electra* a pedido do professor de grego da Sorbonne, Charles Chabault.

Em 1902, substituíra Leopoldo Miguéz na direção do Instituto Nacional de Música, cargo que exerceu apenas até o ano seguinte, quando, devido às querelas administrativas, solicitou sua demissão. Não obstante, reassumiu a direção do instituto novamente em 1906, permanecendo no cargo até 1916. Sua gestão foi marcada não apenas pela continuidade de alguns projetos delineados pela administração Miguéz, caso, por exemplo, da realização de concertos promovidos pelo próprio Instituto, antigo ideal de Miguéz, apenas concretizado durante a segunda gestão Nepomuceno, como também por uma série de reformas institucionais realizadas pelo compositor cearense, como, por exemplo, a atenção dispensada na divulgação e estímulo do canto em português. Por decreto de Nepomuceno, o programa de canto passou a determinar a apresentação de peças cantadas em língua vernácula, tanto nos exames admissionais quanto nas provas da instituição, o que obrigava, necessariamente, o estudo de canções em português nas aulas da própria instituição. Deve-se destacar também a criação do Curso Preparatório, no qual se ministrava o ensino de português, francês e italiano, noções de geografia, história, sobretudo, do Brasil, e aritmética. O interesse na disponibilização de tais cursos está diretamente relacionado à preocupação de Alberto Nepomuceno na ampliação da formação do músico realizada pela instituição: basicamente restrita, até então, à técnica musical. Por fim, destacam-se também os esforços do compositor na ampliação e reestruturação da biblioteca do Instituto Nacional de Música, atualmente conhecida como a biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, em uma reconhecida homenagem ao empenho e contribuição do mesmo.

No âmbito social, Nepomuceno estreitou laços com as autoridades republicanas, tornando-se uma espécie de músico oficial do regime, sendo

convidado para atuar nas principais solenidades realizadas pelo governo.⁸ Alcançara relativa fama no período, tanto no Brasil quanto no exterior, em função do sucesso de algumas de suas composições. Caso do prelúdio d’*O Guaratuja*, da ópera *Abul*, da *Sinfonia em sol menor* e da famosa *Série Brasileira*. Obras recebidas com grande entusiasmo em Paris, por exemplo. No caso da ópera *Abul*, vale destacar seu sucesso imediato nas cidades de Buenos Aires e Montevideú.

Embora esta síntese biográfica possa sugerir, à primeira vista, uma abordagem próxima à tradicional “busca do gênio inovador”, pautada em uma tradição musicológica, ainda vigente, e marcadamente positivista devido ao seu apelo aos elementos e acontecimentos históricos que denotam importância ao referido objeto, os apontamentos aqui realizados sobre a formação musical de Alberto Nepomuceno e sua destacada atuação no período da história da música brasileira por ele vivenciado intencionam compelir o leitor a questionamentos pertinentes: como um músico de sólida formação, atuação marcante e autor de obras de sucesso, pertencente a um passado consideravelmente recente, foi praticamente destituído de sua importância na história da música brasileira? Por que esta personalidade histórica foi relegada à “sombra” dos compositores Carlos Gomes e Heitor Villa-Lobos? Questões nas quais se pode pensar não apenas o lugar de memória destinado a Alberto Nepomuceno, mas também o de toda uma geração de músicos e compositores que viveram em um dos períodos de grande efervescência musical na história da música brasileira.

Argüindo sobre a complexa questão das periodizações históricas, Erwin Panofsky⁹, na sua obra *Renascimento e Renascimentos na Arte Ocidental*, salienta determinado argumento de caráter atomista que busca delinear a idéia de períodos históricos considerando-se a identificação das chamadas “inovações decisivas”. Estas seriam caracterizadas como realizações marcantes introduzidas por um ou vários indivíduos, implicando uma sensível transformação de um contexto específico, pela percepção de novos elementos em observação às características

⁸ Salientando a ligação do compositor com governantes brasileiros, Avelino Romero Pereira cita algumas correspondências entre Alberto Nepomuceno e os presidentes brasileiros Campos Salles e Afonso Penna. Destaca-se também o episódio da apresentação de sua ópera *Abul* no *Theatro Municipal* da capital brasileira em 1913, no qual o compositor fora chamado a assistir o segundo ato de sua obra ao lado do então prefeito General Bento Ribeiro, no seu camarote, e o terceiro no camarote presidencial em companhia do então presidente Marechal Hermes da Fonseca. **Idem, Ibidem.**

⁹ Erwin Panofsky. **Renascimento e Renascimentos na arte Ocidental.** Lisboa: Editorial Presença, 1989

conformadas, quer sejam elas precedentes ou mesmo concomitantes ao considerado “novo”:

Uma inovação – “a alteração do que se encontra estabelecido” – necessariamente pressupõe o que está estabelecido (chame-se-lhe tradição, convenção, estilo ou maneira de pensar) como uma constante relativamente à qual a inovação aparece como uma variável. Para podermos decidir se uma “solução do indivíduo” representa ou não uma “inovação”, teremos de aceitar a existência duma tal constante e procurar definir a sua direção; e para podermos decidir se a inovação é ou não “decisiva”, teremos de determinar se a direção da constante mudou ou não em resposta à variável.¹⁰

Exemplificando este argumento, Panofsky explana a idéia do que poderia ser considerada uma “Idade de Beethoven”. Observando um orbe musical no qual diversas características significativas presentes na música realizada à época na qual vivera o compositor de Bonn, considerando-se, obviamente, também as delimitações espaciais, concluir-se-ia pela existência de um conjunto estrutural marcado por manifestações recorrentes, caracterizando o chamado “estilo estabelecido”. Beethoven teria introduzido elementos “estranhos” a tal estilo, o que seria já a caracterização de uma “inovação”. Esta se tornaria “decisiva” na medida em que se observasse sua determinação na produção de outros compositores em contato com a mesma, ou ainda sua permanência e influência nas gerações subseqüentes.

Aplicando tais conceitos em seu objeto de estudo – O Renascimento – Panofsky já identifica alguns problemas que a adoção desta abordagem engendra:

Mesmo limitando-nos aos três grandes centros de Florença, Roma e Veneza, nomes como Leonardo Da Vinci, Rafael, Miguel Ângelo, Giorgione e Ticiano teriam sobejos direitos a ser reconhecidos como padrinhos, que, no entanto, não poderiam ser separados de muitos outros predecessores e sucessores – não podendo também deixar de se mostrar todas as características em que os inovadores se distinguem dos predecessores e se confundem com os sucessores.¹¹

Em resumo, o autor percebe claramente a insuficiência de tais delimitações, uma vez que a complexidade em que as chamadas características

¹⁰ **Idem, Ibidem.**

¹¹ **Idem, Ibidem.**

marcantes dos períodos traduz-se em elementos plurais e tão diversos que qualquer delimitação que se pretenda precisa consistirá, necessariamente, em um empobrecimento da realidade que se pretende analisar ou dar conta. A crítica de Panofsky, no entanto, não deve ser lida como uma desqualificação da prática da periodização ou da percepção das “inovações decisivas”. Com efeito, o autor não as abandona: opera com elas, considerando suas ressalvas. Fazendo uma analogia ao próprio homem, Panofsky afirma que os períodos históricos possuem, como este, uma “fisionomia” definida, “e também igualmente difícil de descrever de um modo satisfatório”.¹² Suas exortações, como a da inutilidade de se buscar delimitações para início e fim de períodos em alguns casos, são elaboradas no intuito de uma ampliação da compreensão de tais conceitos, bem como na preocupação com afirmações que engendrem reducionismos:

[...] e a própria definição de um período como uma fase marcada por uma mudança de “direção” implica, simultaneamente, continuidade e ruptura. Deveríamos, além disso, não esquecer que uma tal mudança de direção pode acontecer, não somente pelo impacto dum fato revolucionário que pode transformar certos aspectos da atividade cultural tão subitamente e tão completamente [...], mas também pelo efeito acumulativo e, conseqüentemente, gradual de modificações tão numerosas e influentes, ainda que comparativamente menores.¹³

Se optássemos por seguir esta via apontada por Panofsky na busca de possíveis respostas aos questionamentos supracitados neste trabalho sobre Alberto Nepomuceno, teríamos primeiramente que compreender os elementos conformadores do panorama musical vivenciado pelo compositor, examinando também, sem propor delimitações temporais taxativas, as características marcantes da história da música situada tanto em um momento passado, temporalmente próximo ao compositor, quanto no momento histórico imediatamente posterior. Isto significaria, *grosso modo*, a identificação e análise dos momentos históricos convencionados como romantismo e modernismo brasileiros, seguido posteriormente pela tentativa de localização de Alberto Nepomuceno a partir da verificação do característico neste músico e sua melhor adequação a este ou aquele movimento.

¹² **Idem, Ibidem.**

¹³ **Idem, Ibidem.**

Deve-se reconhecer, contudo, certa inviabilidade deste esforço, uma vez que o período que abarca as últimas décadas do século XIX e as primeiras do século XX é marcado pela reminiscência de variadas tendências estilísticas musicais e também pelo surgimento de novas, criando um todo difuso, no qual dificilmente apenas um “recorte vertical”, as denominações periódicas, descreveria satisfatoriamente o momento estudado. As diversas tendências estilísticas chamariam a atenção também para a importância de uma leitura “horizontal”, considerando-se os tipos que perpassam os conformados períodos.

Bruno Kiefer¹⁴ adota esta abordagem nos seus esforços de compreensão do romantismo musical brasileiro, mediante a comparação com os desdobramentos do movimento na Europa. O autor divide o movimento europeu em três momentos: o romantismo inaugural, de 1810 a 1828; o romantismo de apogeu, de 1828 a 1850; e o momento classificado por Kiefer como pós-romântico, de 1850 até o início do século XX, este último apresentando uma pluralidade de tendências musicais. Estas seriam: classicismo romântico de Brahms; o realismo romântico de Liszt, Wagner e Verdi; o verismo de Puccini; e o impressionismo de Debussy. Deixando de lado a divisão periódica notadamente evolucionista e taxativa de Kiefer, e atentando apenas para o “recorte horizontal” proposto por ele proposto, poderíamos também acrescentar a este panorama: o chamado “romantismo tardio” de Rachmaninoff; o expressionismo de Schoenberg, formulador do dodecafonismo; e as vanguardas de Stravinsky e Satie, esta última de forte cunho dadaísta e grande influência no chamado “grupo dos seis” – Darius Millhaud, Francis Poulenc, Arthur Honegger, Georges Auric, Louis Durey e Germaine Tailleferre. Desta forma, tornar-se-ia imperativo também a observação acurada dos elementos constitutivos de tais tendências musicais e a identificação ou objeção da obra de Nepomuceno com eles, o que em si acarretaria em um distanciamento da análise proposta, configurando-se em uma outra temática de investigação.

Sem prescindir da importância de conhecer as “fisionomias” caracterizadoras dos períodos e dos movimentos musicais citados, tal investigação em si muito provavelmente não possibilitaria um entendimento substancial para a problematização procurada por este trabalho. Tampouco seria profícuo buscar

¹⁴ Bruno Kiefer. **História da Música Brasileira: dos Primórdios ao Início do Século XX**. Porto Alegre: Editora Movimento, 1997. 4ª Ed.

respostas no exame de prováveis “inovações” trazidas tanto por Nepomuceno quanto por qualquer outro compositor precedente, contemporâneo ou sucessor. Com efeito, no caso da história da música brasileira, o conceito de inovação, importando em mudança cultural, sofre considerável perda de seu sentido original, uma vez que as idéias que possibilitaram as “transformações” musicais que engendraram as novas “fisionomias” da música brasileira foram, notadamente, “importadas” da Europa. Mais especificamente no caso do modernismo brasileiro, a aplicação da idéia de inovação torna-se ainda mais complexa, dadas as peculiaridades do movimento que, diferentemente das vanguardas européias, afasta-se de uma ruptura radical com o passado na construção de uma identidade nacional via música. Ao contrário, o modernismo brasileiro, de certo modo, valoriza a tradição. Tende, como mostra Eduardo Jardim de Moraes¹⁵, a “atualizar esse passado em prol da brasilidade”, ou seja, o modernismo faz uma leitura do passado brasileiro como algo novo a ser descoberto.

No entanto, quando consideramos em nossa análise não apenas a identificação das “fisionomias” dos períodos ou dos movimentos estético-estilísticos, mas também a auto-compreensão de grupos ou indivíduos pertencentes a eles, priorizando, sobretudo em alguns casos, suas intenções e seus esforços de auto-afirmação, principalmente, se considerarmos a construção de memória destinada às gerações futuras, encontraremos valiosos elementos norteadores para a nossa pesquisa. Deste modo, faz-se necessária uma leitura do passado musical brasileiro pautada na noção de construção de uma identidade musical, na qual um acontecimento histórico, o surgimento de uma tradição musicológica no início do século XX, destaca-se como importante referencial para o entendimento das concepções de música brasileira engendradas pelas gerações que elaboraram trabalhos neste sentido. Assim, a compreensão do lugar de memória destinado a Alberto Nepomuceno na história da música brasileira requer um esforço de análise do processo de construção de imagem do compositor na tradição musicológica emergente, considerando-se, sobretudo, o entendimento, a intenção e uso do passado musical construído e defendido por seus respectivos autores.

¹⁵ Eduardo Jardim de Moraes. Modernismo Revisitado In: **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol.1 nº2, 1998. Disponível em <www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/36.pdf>. Acesso em 03 de Maio de 2008

Não obstante, a análise do processo de construção de imagem pelas obras de história da música e pelas intenções de seus autores, correligionários e “seguidores” não esgota as possibilidades de conformação de lugares de memória. A própria permanência de Carlos Gomes como personalidade artística emblemática do passado musical brasileiro serve como exemplo deste argumento. Nem mesmo os ferozes ataques da geração da Semana de Arte Moderna, sobretudo os realizados por Oswald de Andrade, à figura de Carlos Gomes como referência altíssima da música foram capazes de retirá-lo do lugar que ocupava no “panteão musical”. Ainda assim, a leitura das imagens construídas nas obras de história da música permanece, plausivelmente, como orientação central para a compreensão da temática suscitada, uma vez que, partindo do cruzamento das informações nelas obtidas com elementos de ordem conjunturais, pertinentes problematizações emergiriam e, mesmo no citado caso de Carlos Gomes, obteríamos assim informações valiosas à compreensão da permanência ou do “esquecimento” das personalidades artísticas caras a este trabalho.

Seguindo esta perspectiva, esta dissertação será delimitada pela análise das obras de caráter musicológico de três autores: Guilherme Teodoro Pereira de Melo (1867 – 1932), Renato Almeida (1895 – 1981) e Mário de Andrade (1893 – 1945). O recorte proposto tem como pressuposto dois argumentos básicos: estes são os primeiros “musicólogos” que produzem obras de história da música com um sentido claro de construção de um passado e de uma identidade musical brasileira em seus respectivos contextos; e a identificação de que os principais elementos conformadores da imagem de Nepomuceno que perpassa o século XX estão contidos nas elaborações destes autores, sem sofrerem modificações substanciais nos trabalhos musicológicos das gerações subseqüentes.¹⁶ Assim, o aprofundamento desta análise se faz necessário devido à importância de se compreender o processo de construção de imagem em si; ou seja, quais os elementos, concepções de música nacional, conceitos e intenções que podem ser identificados como estruturais nas imagens construídas por Guilherme de Melo,

¹⁶ Pelo que se conhece, Guilherme de Melo foi, de fato, o primeiro autor de uma obra que se pretende analisar a história da música brasileira. Em 1926, o violinista italiano Vincenzo Cernicchiario edita em Milão sua *Storia della Musica nel Brasile*. Esta obra, no entanto, tem mais um caráter descritivo do cenário musical brasileiro observado pelo autor durante sua atuação como músico no Brasil na passagem do século XIX e XX, do que uma intenção analítica da história da música brasileira. Assemelha-se mais à uma compilação biográfica de músicos e compositores atuantes no Brasil no período de sua estadia. Pereira, **Op. Cit.**

Renato Almeida e Mário de Andrade. Assim, partindo da observação do tipo de imagem que é elaborada para Alberto Nepomuceno por estes três autores, pode-se examinar questões que dizem respeito aos tipos de historiografia da música que estão sendo produzidas nas primeiras décadas do século XX do Brasil e seus respectivos propósitos.

Nota-se, por exemplo, que a emergente musicologia brasileira tem como tema norteador um discurso sobre o papel da música na construção da identidade nacional, característico nos trabalhos dos três autores citados e na maioria dos autores de histórias da música do século XX. A imagem de Nepomuceno construída por Guilherme de Melo, Renato Almeida e Mário de Andrade é necessariamente determinada por esta temática. Assim, a compreensão do processo de construção de imagem de Nepomuceno por estes autores passa obrigatoriamente pelo entendimento da leitura e emprego que fazem de conceitos como nacionalismo, civilização, cultura popular e erudita, modernidade, entre outros.

A organização deste trabalho não obedecerá à ordem cronológica das publicações das obras dos autores. Optamos por analisar as imagens de Nepomuceno construídas separadamente por cada autor. Assim, esta dissertação será dividida em três partes: primeiro, a concepção de Guilherme de Melo; segundo, Renato Almeida; e, por último, Mário de Andrade. Embora no caso de Guilherme de Melo apenas uma obra seja analisada – *A Música no Brasil: desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República* – os outros dois autores, que não se restringiram a apenas uma publicação sobre o passado musical brasileiro, escreveram sobre a história da música, cada um, em contextos distintos, e, embora pertencessem à mesma geração modernista, seguiram rumos diferentes. Assim, podemos identificar nestas obras algumas mudanças no discurso sobre música e nacionalismo, na medida em que novas intenções e conjunturas emergiam, refutando ou reforçando antigos argumentos, como a crescente preocupação de Renato Almeida com a institucionalização do folclore, o que acarretou a subordinação de qualquer matéria analisada por este autor a esta temática, inclusive a construção da identidade musical brasileira, ou as diferentes “fases” do pensamento andradeano, considerando-se a constituição mais clara de seu projeto nacionalista nos anos que sucederam a Semana de Arte Moderna de 1922, até a

sua ligação às instâncias governamentais e seu posterior descontentamento com os rumos do movimento modernista e das propostas do Governo Vargas – no caso de Mário de Andrade, percebe-se o desenvolvimento de uma perspectiva sócio-histórica sobre o passado musical brasileiro, além de peculiaridades que emergiram nas suas obras da década de 1930, indicando algumas mudanças na sua concepção de história da música desde o seu *Ensaio sobre a música brasileira*, de 1928, até a sua *Evolução social da música*, de 1939.

Na medida em que os elementos conformadores da imagem de Nepomuceno forem ganhando contornos mais precisos em nossa análise, suas influências nas obras das gerações subseqüentes serão apresentadas neste trabalho como tributárias das construções destes autores, principalmente no caso de Renato Almeida e Mário de Andrade. Assim, a observação da auto-compreensão e auto-afirmação presentes nas obras destas personalidades históricas podem nos trazer a percepção de que, em diversos casos, as “fisionomias” dos períodos históricos foram intencionalmente maquiadas para as gerações futuras, quando não significam, sem exagero algum, verdadeiras máscaras depositadas sobre o tempo e a memória.

ALBERTO NEPOMUCENO “DUPLAMENTE NACIONAL”

Sendo a proposta deste trabalho a análise da construção de imagem de Alberto Nepomuceno na tradição musicológica brasileira emergente no século XX, faz-se necessário tecer primeiramente alguns comentários sobre as características básicas do saber ocidental convencionado como musicologia, bem como conhecer as particularidades da musicologia desenvolvida no Brasil. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, importante publicação no meio musical acadêmico, no seu subtópico *definitions* apresenta alguns dos principais sentidos e demarcações vigentes atribuídos à matéria:

The term ‘musicology’ has been defined in many different ways. As a method, it is a form of scholarship characterized by the procedures of research. A simple definition in these terms would be ‘the scholarly study of music’. Traditionally, musicology has borrowed from ‘art history for its historiographic paradigms and literary studies for its paleographic and philological principles’ (Treitler, 1995). A committee of the American Musicological Society (AMS) in 1955 also defined musicology as ‘a field of knowledge having as its object the investigation of the art of music as a physical, psychological, aesthetic, and cultural phenomenon’ (JAMS, viii, p.153). The last of these four attributes gives the definition considerable breadth, although music, and music as an ‘art’, remains at the centre of the investigation.

A third view, which neither of these definitions fully implies, is based on the belief that the advanced study of music should be centred not just on music but also on musicians acting within a social and cultural environment. This shift from music as a product (which tends to imply fixity) to music as a process involving composer, performer and consumer (i.e. listeners) has involved new methods, some of them borrowed from the social sciences, particularly anthropology, ethnology, linguistics, sociology and more recently politics, gender studies and cultural theory. This type of inquiry is also associated with ethnomusicology. Harrison (1963) and other ethnomusicologists have suggested that ‘It is the function of all musicology to be in fact ethnomusicology; that is, to take its range of research to include material that is termed “sociological”’¹

¹ Vincent Duckles et. alli. Musicology, In: **The New Grove Dictionary of Music and Musicians Edited by Stanley Sadie**. London: Macmillan Publishers Limited, 1980.

Embora o verbete possa sugerir certa imprecisão quanto à definição da musicologia e suas metodologias, as definições apresentadas remetem às transformações que a *Musikwissenschaft* tem sofrido a partir do século XIX, momento no qual este saber ambicionava seu reconhecimento no universo acadêmico científicista, e no decorrer do século XX. Segundo Joseph Kerman², o esforço pelo reconhecimento como saber científico levou à impregnação da musicologia pelo positivismo, o que causou a sensível delimitação da abordagem musicológica, adentrando o século XX basicamente limitada ao estudo da história da música erudita ocidental.³ Para Kerman, a década de 1960 representou um marco importante para o processo de questionamento dos musicólogos sobre o tradicional papel da musicologia, destacando-se as contribuições oriundas das críticas de Arthur Mendel, que percebia em seus estudos a carência de uma abordagem peculiar e própria para a musicologia ao observar a relação dos musicólogos com seu objeto: a música.

Neste contexto, novas críticas surgiram, deixando claro o intuito de reformulação teórica da musicologia. Alguns autores foram fundamentais no desencadeamento deste processo, destacando-se entre eles: Palisca (elaborando uma comparação do trabalho do musicólogo como o do historiador); Strunk (manifestando seu descontentamento com os moldes acadêmicos, o que proporcionou a flexibilização do modelo positivista nos trabalhos por ele desenvolvidos); Marshall (estudioso dos aspectos modernos da música de Bach); Emery e Blume (que elaboraram críticas ao positivismo, mais incisivas no caso de Blume); Dart (cuja obra, segundo Kerman, abria espaço para a imaginação e a especulação; práticas inadmissíveis no paradigma positivista); Leo Treitler (elaborando uma série ensaios norteados pela filosofia da história contendo críticas à musicologia tradicional); Janet Wolf (questionando a autonomia da arte seguindo uma abordagem sociológico-marxista); Carl Dahlhaus (apresentando o

² Joseph Kerman. **Musicologia**. Coleção Opus 86. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

³ De acordo com Kerman, originalmente, a *Musikwissenschaft*, do século XIX, pretendia o estudo de todos os aspectos possíveis da música, abrangendo: “desde a história da música ocidental até a taxonomia da música ‘primitiva’ [...], desde a acústica até a estética, e desde a harmonia e o contraponto até a pedagogia pianística”. Com a influência do positivismo, a musicologia passou não apenas a restringir-se ao estudo da música erudita ocidental, “na tradição de uma arte superior”, como também limitou a “abordagem deste objeto de estudo”. “A musicologia é percebida como tratando essencialmente do fático, do documental, do verificável [...]” A atividade do musicólogo torna-se basicamente à organização de eventos da história da música, “considerada como fenômeno autônomo, em padrões evolutivos simplistas”. **Idem, Ibidem.**

conceito de *Wechselzung*, consistindo no processo de trocas mútuas entre literatura e música); Charles Rosen (autor de *The Classical Style*, obra que Kerman considera uma conquista da nova musicologia por fornecer o paradigma mais influente no processo de transformação da musicologia americana ao abandonar a ortodoxia em prol da possibilidade de abordagens multifacetadas).

O próprio Kerman é figura central deste movimento, ao defender que a musicologia não seja determinada pelo seu objeto de estudo, mas de acordo com as possibilidades de abordagem. O intuito da crítica levantada por musicólogos como Robert Morgan, Carl Dahlhaus, Leo Treitler, Joseph Kerman, Frank Harrison e outros, foi o de ampliar as dimensões da análise musical “*pela compreensão de que uma composição não é apenas um objeto autônomo, mas também um registro do pensamento humano ou um reflexo de preocupações de uma época*”.⁴

A revisão crítica da musicologia iniciada na década de 1960 proporcionou não apenas a sensível ampliação do seu objeto de estudo, mas também permitiu a emergência de diferentes metodologias no procedimento analítico, tais como as apresentadas pelo *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Não obstante, a despeito dos esforços reformuladores, Kerman reconhece a forte reminiscência do positivismo nas abordagens musicológicas da segunda metade do século XX, notadamente, nas obras que primam pela construção de histórias da música tendo como referência os “grandes compositores” e suas “grandes obras”, apresentando uma perspectiva progressista caracterizada pela contribuição destes homens na ampliação da técnica e das possibilidades expressivas da música. O universo musical é apresentado praticamente dissociado do que ocorre ao seu redor, em razão da falta de conexão desta abordagem com elementos sócio-culturais.

Similar aos processos europeu e norte-americano, a musicologia brasileira, sobretudo até as primeiras décadas da segunda metade do século XX, desenvolveu-se basicamente sob a égide evolucionista, caracterizando-se pelo estudo linear e heroicizante da história da música. Contudo, algumas peculiaridades devem ser ressaltadas. Diferentemente dos países da Europa ocidental, ou mesmo no caso dos Estados Unidos da América, a musicologia

⁴ Maria Alice Volpe. Compositores românticos brasileiros: estudos na Europa. In: **Revista Brasileira de Música**. Rio de Janeiro: v. 21, 1994/95.

brasileira nasce atrelada à necessidade de definição e afirmação de uma identidade nacional, ao esforço de equiparação aos considerados centros culturais hegemônicos mundiais, e à criação de uma tradição cultural. Questionamentos como: o que é o Brasil e o que é o ser brasileiro? Que tipo de música traduz isto? Quais os caminhos a serem trilhados para o reconhecimento externo? foram, nos diferentes contextos, norteadores das produções musicológicas, percorrendo a maior parte do século XX, determinando as formas e as características das reflexões sobre a música no Brasil:

In most Latin American countries musicology has been understood primarily as the history of music. [...] Several national music histories written in the early 20th century stressed the achievements of individual composers and the development of musical institutions; interpretative or critical analysis did not become part of musicological work until the 1960s.

[...] Until the 1970s, however, musicology was not an area of academic priority in many countries. A number of well-known scholars, such as Mário de Andrade, Renato Almeida, Alejo Carpentier and Vasco Mariz, were not trained as musicologists, and many composers turned to musicology as well.⁵

Como menciona o verbete do *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, os primeiros autores que publicaram produções literárias que pretendiam a elaboração de uma história da música brasileira não eram musicólogos por formação, sendo alguns deles compositores e músicos que se empenharam no estudo do passado musical brasileiro. Tal foi o caso de Guilherme de Melo⁶, pianista e compositor, autor da primeira história da música brasileira publicada em 1908, intitulada *A Música no Brasil: desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República*.

Guilherme Theodoro Pereira de Melo nasceu em 25 de junho de 1867 na Bahia, iniciando sua educação musical no Colégio dos Órfãos de São Joaquim. Assumiu, em 1928, o posto de bibliotecário interino do Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro, sendo efetivado um ano depois. Exerceu esta função até 1932, ano de seu falecimento. Foi substituído como bibliotecário da referida

⁵ Vincent Duckles, **Op. Cit.**

⁶ Guilherme Teodoro Pereira de Melo. **A Música no Brasil: desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1942. 2ª ed

instituição por Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, outro “musicólogo”, autor de *150 anos de Música no Brasil 1800-1950*⁷, sendo este também o prefaciador da segunda edição da obra de Melo.⁸

Escrita nos primeiros anos da República brasileira, *A música no Brasil* de Melo é uma obra fortemente marcada pelo discurso nacionalista, de caráter positivista, engendrado no século XIX, que vislumbra na recém proclamada República o momento de consolidação e fomentação do progresso brasileiro. Os argumentos da obra objetivam conscientizar o leitor sobre a existência de um Brasil “civilizado”, que pode ser contemplado pelo seu desenvolvimento artístico, sendo, o período republicano, o seu apogeu. Perceptível neste ponto está a busca pela equiparação da arte brasileira à européia. Já no prefácio, o autor adverte que sua intenção não é a elaboração de uma história “completa” da música no Brasil, mas a afirmação de que “*não somos um povo sem arte e sem literatura, como geralmente dizem, e que pelo menos a Música no Brasil tem feição característica e inteiramente nacional*”.⁹

Utilizando como fonte os acervos do *Instituto Geográfico e Histórico da Baía* e o *Gabinete Português de Leitura*, Melo constrói seus argumentos basicamente sobre duas temáticas, buscando constantemente entrelaçá-las: a contribuição das etnias (“raças”), grupos e instituições na elaboração da música nacional e a influência de acontecimentos sociais e políticos, estes mais valorizados que aqueles, selecionados pelo autor como decisivos para a “evolução” da música brasileira.

Alegando basear sua metodologia no pensamento do crítico literário Edmond Scherer¹⁰, Melo considera imprescindível para se encontrar a “pedra fundamental da arte” de um país a investigação de suas “lendas” e as “influências dos povos”, o que para ele, no caso brasileiro, consistia em analisar as formas

⁷ Luiz Heitor Corrêa de Azevedo. **150 anos de Música no Brasil 1800-1950**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio editora, 1956.

⁸ Segundo o próprio Luís Heitor, a publicação da segunda edição de *A Música no Brasil: desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República*, de Guilherme de Melo, foi uma iniciativa do professor Sá Pereira, diretor da Escola Nacional de Música. Melo, **Op. Cit.**

⁹ **Idem, Ibidem.**

¹⁰ “*Há dois modos, diz Edmond Scherer, de escrever a história artística ou literária de um povo: ‘pender para as condições gerais, referir os efeitos às causas, distinguir, classificar; ou então tomar por alvo este mundo de artistas e escritores do meio que tão grandes coisas produziu, procurar surpreender estes homens em sua vida de todo dia, desenhar-lhes a fisionomia e recolher as picantes anedotas a seu respeito’*”. **Idem, Ibidem.**

determinantes na formação do *Geist*, concluindo que a expressão sentimental do brasileiro encontrava-se sumarizada na apropriação de estilos populares engendrado pela “fusão” dos índios, portugueses, africanos e espanhóis.

Embora Melo conclame Scherer como base estrutural do seu pensamento, sua argumentação é perceptivelmente ilustrativa da discussão sobre meio, raça e civilização recorrente no Brasil do século XIX e ainda presente nas primeiras décadas do século XX. No caso de Melo, nota-se claramente a influência da vertente que tem Silvio Romero como seu maior expoente. De certa forma, boa parte de suas concepções podem ser consideradas basicamente uma espécie de adaptação do pensamento de Silvio Romero para temáticas relacionadas à música.

O conceito de *Geist*¹¹, apresentado por Romero nos moldes propostos por Herder, é uma das muitas semelhanças. Como para Silvio Romero fazia-se necessário, na literatura, “recolher o espírito das tradições poéticas” populares – guardiãs do espírito do povo – para se encontrar o verdadeiro *Geist* nacional, do mesmo modo, Guilherme de Melo defendia que as formas musicais populares – a modinha, o lundu e a tirana – representavam o espírito brasileiro na música. Em Melo, o tratamento dispensado à música também é fortemente marcado pelo tradicional cânone romântico do sentimentalismo definidor da arte: a expressão do *Geist* de um povo. Para o autor, o sentimento – espírito musical – é resultante da constituição psíquica do indivíduo, estando este aspecto sobredeterminado pelas impressões herdadas da etnia a qual pertence o ser, constituindo-se na expressão idiossincrática das diferentes “raças”.

A questão da mestiçagem é outra referência cara e semelhante aos dois autores. Em um contexto no qual alguns países europeus encontravam nas teorias raciais justificativas para a empresa imperialista, Silvio Romero, em seu esforço por aquilo que chamava de modernização cultural brasileira, buscava alternativas que proporcionassem escapar da visão estigmatizada de Brasil como nação condenada ao fracasso, basicamente em função de dois fatores: a determinação mesológica – clima e meio tropicais proporcionadores do ócio, impróprios ao

¹¹ Em oposição ao modelo francês de *Civilisation*, que determinava o progresso da humanidade através do refinamento do conhecimento e dos costumes, de acordo com os cânones da filosofia ilustrada, pensadores alemães do final do século XVIII engendraram o conceito de *Kultur*, caracterizado pela defesa da existência de uma essência peculiar a cada “povo” que poderia ser encontrada nas manifestações culturais primitivas deste. Esta “essência”, ou “espírito”, particular a cada “povo”, que para o filósofo e escritor alemão Johann Gottfried Von Herder residiria na “cultura popular”, estimuladora de uma “consciência nacional”, foi denominada como *Geist*.

trabalho intelectual e mesmo provocadores do comportamento lascivo – e a questão racial – a impossibilidade de se construir uma verdadeira civilização que abarque índios, brancos e negros, sobretudo, quando há qualquer tipo de miscigenação.

As saídas propostas por Romero para as temáticas em questão enfatizavam ora a diferença, ora a necessidade. Em relação aos problemas de ordem mesológica, mesmo reconhecendo a vida nos trópicos como empecilho ao bom desenvolvimento intelectual ¹², Romero busca equilibrar o viés negativo ressaltando a diferença, ou seja, enaltecendo os aspectos mesológicos que considera peculiares e salutarés no Brasil: a natureza bela e opulenta, de paisagem variada, com terra fértil e generosa. Assim, se por um lado os trópicos possuem aspectos nocivos à civilização, possuem também, por outro, qualidades únicas que equilibram e mesmo compensam as mazelas condenadas pelo hemisfério norte. Sobre a mestiçagem, o pensamento de Romero apresenta-se como uma espécie de justificativa ante a necessidade de adaptação aos trópicos. Esta questão foi, como ressalta Cláudia Neiva de Matos ¹³, bem mais difícil de encontrar uma solução plausível que a mesológica por esbarrar em dois grandes dilemas: primeiro, a presença maciça no Brasil das “etnias inferiores” – índios, negros e mesmo no caso da chamada “raça branca”, o problema de seu grande contingente ser formado pela “escória da Europa”: portugueses e a linhagem latino-ibérica em geral; segundo, o alto índice de miscigenação cujo produto era o mestiço, contemplado pela maioria dos pensadores europeus da época como o “pior dos males”, um biótipo degenerado; moral, intelectual e fisicamente inferior ao europeu, cuja “fórmula” agregava invariavelmente o pior das raças imiscuídas, levando mesmo à esterilidade.

Romero apresenta o mestiço como um elemento dinamizador, necessário à reestruturação cultural-ecológica por favorecer a integração entre o “homem civilizado” e a natureza indômita: “o mestiço é a condição [da] vitória do branco, fortalecendo-lhe o sangue para habitá-lo aos rigores do clima. É uma forma de

¹² “O trabalho intelectual no Brasil é um martírio: por isso pouco produzimos; cedo nos cansamos; envelhecemos e morremos depressa”. Silvio Romero. Apud Cláudia Neiva de Matos. **A Poesia Popular Na república das Letras: Silvio Romero Folclorista**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/MinC FUNARTE, 1994.

¹³ **Idem, Ibidem.**

transição necessária e útil que caminha para aproximar-se do tipo superior”.¹⁴ Percebe-se que em Silvio Romero, como no pensamento recorrente, ainda se valoriza como superiores a cultura e a “raça branca”. A mestiçagem é apenas uma necessidade, sendo o mestiço a alternativa viável ao processo de aclimação, não eclipsando o europeu, e sim o negro e o índio. Romero cria que, com os anos, no futuro, negros e índios “puros” desapareceriam, restando apenas o mestiço e o branco “puro” que acabariam por se fundir. Esta fusão resultaria no “retorno” da supremacia branca – teoria do embranquecimento.

Tal como em Silvio Romero, a preponderância do elemento branco se faz presente no pensamento musical de Melo, uma vez que o europeu é protagonista do processo de fusão racial e aclimação. A idéia de que o processo evolutivo proposto por Romero culminaria na hegemonia branca também é contemplado por Melo:

[...] o povo português sob a influência do clima americano e em contato com o índio e o africano se transformou, constituindo o mestiço ou o brasileiro propriamente dito.

*[...] ainda hoje mesmo se encontram vestígios deste canibalismo hediondo e crenças supersticiosas entre o populacho crioulo que ainda não se depurou e em cujas veias corre ainda o sangue inculto do africano.*¹⁵

O mesmo evolucionismo positivista determina a visão de música e a divisão da história da música de Guilherme de Melo. Para o autor, o próprio conhecimento musical requer certo nível de desenvolvimento humano e social. Isto explicaria o sua lenta progressão quando comparada às demais artes, porque, “sendo a arte mais sociológica e a linguagem mais leal do sentimento humano”, a música necessita de uma espécie de amadurecimento psicológico, ao contrário da arquitetura, escultura e pintura que, para Melo, surgiram a partir da mera imitação da natureza. Seguindo esta lógica, divide a história da música brasileira em cinco períodos distintos: o da formação (influência indígena e jesuítica), o da caracterização (influência portuguesa, africana e espanhola), o do desenvolvimento (influência bragantina), o da degradação (influência dos “pseudo-maestros” italianos) e o de nativismo (influência republicana). Em relação à questão das influências, é muito mais significativo para o autor

¹⁴ Silvio Romero Apud **Idem, Ibidem.**

¹⁵ Melo, **Op. Cit.**

identificar as expressões sentimentais oriundas dos grupos étnicos e apontar acontecimentos históricos e políticos – com estaque para o período republicano – que teriam impulsionado o desenvolvimento da música, do que compreender quais seriam os elementos e estruturas musicais herdados ou engendrados no passado musical brasileiro. Assim, importa mais notar que a nostalgia e o saudosismo presentes na “essência” dos índios, africanos e europeus constituíram o cerne da expressão musical brasileira, bem como o sentimento nativista que teria aflorado com o alvorecer da República.

O período da formação consiste, basicamente, na construção do encontro cultural entre ameríndios e europeus como uma “redenção” do *Geist* indígena pela música civilizada trazida pelos jesuítas. Com efeito, em termos de influência, praticamente nada da música – quiçá da cultura – indígena serve à constituição musical brasileira. Na história da música de Guilherme de Melo, do índio retira-se apenas a expressão sentimental redimida de seu estágio selvagem pelo contato com os jesuítas e sua música.

Não que Melo não reconheça a existência de música entre os “aborígenes”. Mas, no seu pensamento evolucionista, a música destes, categorizada pelo autor como para a dança, para a guerra e para funções religiosas, em função do estágio evolutivo em que se encontravam, era impregnada por sentimentos bárbaros e selvagens, da mesma forma que a música religiosa africana. Coube aos jesuítas a transformação deste aspecto mediante o caráter hipnótico que sua música “superior” exercia sobre os “selvagens”, engendrando novos sentimentos religiosos, aniquilando no ameríndio os “cantares cabalísticos”:

*Os indígenas, maravilhados pela novidade do espetáculo e arrebatados pelos acentos da música, acompanhavam os padres até a aldeia dos catecúmenos, à semelhança do que ainda hoje fazem os meninos e a rapaziada vadia ao ouvirem uma banda de música de rua.*¹⁶

Como no conto do flautista de Hamelin, os ameríndios são descritos como incapazes de resistir ao encanto musical que lhes é lançado. Percebe-se ainda uma leitura baseada no “bom selvagem” de Rousseau, na qual as populações autóctones da América portuguesa são reconhecidas na “infância” da humanidade

¹⁶ **Idem, Ibidem.**

quando comparadas aos Jesuítas. Aqueles reconhecem no espírito a superioridade da música destes, e por ela são seduzidos. É o europeu quem impulsiona o desenvolvimento da música no Brasil, não apenas pela transformação do índio, mas também por terem sido os pioneiros neste processo e na criação de instituições musicais, leia-se escolas de música, na América portuguesa.

Segundo o autor, após a catequese da “maioria dos índios”, iniciou-se o período da caracterização, marcado pelas influências dos portugueses, africanos e espanhóis:

[Foi] da fusão dos costumes e do sentimento musical destas três raças com a dos indígenas, que começaram a se caracterizar os três tipos populares da arte musical brasileira: o lundu, a tirana e a modinha; dos quais o primeiro foi importado pelo africano, o segundo pelo espanhol e o terceiro pelo português¹⁷.

Este é o período gerador das tradições populares, mediante o amálgama dos elementos culturais “importados” para o Brasil com a chegada das “raças”. É importante ressaltar a existência de uma espécie de “subdivisão” do europeu na categoria racial. Ainda que a tipologia “europeu” englobe estas categorias – o que é perceptível pelo tratamento em grau equitativo destas “raças” em relação ao desenvolvimento cultural, ao estágio de civilização e sua superioridade em relação às demais “raças” –, os portugueses e espanhóis são concebidos como “raças” distintas. Tal caracterização se baseia no mapeamento do *Geist* conformador da cultura musical brasileira. Nesta lógica, mesmo pertencendo ambos à “civilização” europeia, portugueses e espanhóis possuem expressões sentimentais distintas, o que leva à concepção de formas musicais igualmente distintas – a modinha do primeiro e a tirana do segundo –, e por esta razão faz-se necessária uma subdivisão da raça europeia. Neste caso, a noção de um “espírito de um povo” – o *Geist* – prevalece na concepção racial de Melo em detrimento dos critérios biológicos que segregam os europeus dos não-europeus. A classificação dos jesuítas como categoria a parte dos portugueses e espanhóis, plausivelmente, em função do seu *ethos* religioso, reforça esta idéia.

Tal como no caso dos jesuítas, a música superior dos portugueses e espanhóis também seduz e domestica os índios. Já a música dos africanos é

¹⁷ **Idem, Ibidem.**

descrita como meramente rítmica e onomatopaica, representativa dos “requebrantos lascivos e luxuriosos de suas mucamas” que teria proporcionado aos indígenas um “novo sentimento musical, que, propagando-se entre os mestiços, identificou-se com o sentimento pátrio, produzindo a nossa chula, o nosso tango ou o nosso lundú pròpriamente dito”.¹⁸ É importante notar que, se por um lado o índio é destituído de valor na formação musical brasileira, por não contribuir com a sua música neste processo, por outro é valorado como uma espécie de fôrma na qual são depositadas as características das demais “raças” que constituirão o “brasileiro”. Provavelmente pela reminiscência da ótica indianista do século XIX, o *Geist* indígena, contemplado na “infância da humanidade”, serve mais que as demais “raças” à lógica evolucionista que levará à ação transformadora de uma raça em algo peculiar: o *Geist* brasileiro, cuja expressão sentimental fundamental é a nostalgia.

Embora presente na construção de Melo, a natureza não é apresentada como elemento intrínseco do processo, mas sim como uma espécie de elemento impulsionador, na medida em que aviva nos distintos grupos raciais a expressão melancólica latente:

*Nos períodos de paz e nas horas de descanso, sob a impressão melancólica e sugestiva das noites enluaradas em que n o céu azul mesclado de nuvens brancas cintilavam as estrelas mais brilhantes do nosso firmamento, estes representantes do futuro povo brasileiro, procurando distrair a revivescência do sentimento nostálgico que se lhes apoderava d'alma, formavam grupos, como hoje se usa em nosso recôncavo, e aí cantavam e dançavam [...].*¹⁹

Diferentemente da visão de autores como Renato Almeida, a natureza em Melo não é uma força indômita que impressiona e “humilha” os homens ao revelar-lhes sua pequenez diante dela, trazendo, por uma outra via, a expressão sentimental melancólica e nostálgica do brasileiro. Em *A Música no Brasil: desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República*, a natureza está em sintonia com as essências espirituais de cada raça e seus respectivos sentimentos expressos na música, construindo-se assim uma identificação entre *Geist* e meio.

¹⁸ **Idem, Ibidem.**

¹⁹ **Idem, Ibidem.**

Este capítulo também exprime preocupação com o resgate das tradições conformadoras do *folk-lore* brasileiro. Em consonância com o pensamento de Silvío Romero, Melo defende que o caráter nacional da música brasileira deve constituir um projeto de pesquisa das lendas e dos “cantares populares” e tradicionais, destacando-se: a música religiosa, a música de festejos, as cantigas de rua, os cantares de roda, as cantinelas de berço, as canções báquicas, os aboiões dos vaqueiros, os arrasoares dos campeões e trovadores. O resgate proposto é para Melo condição *sine qua non* para a consolidação do projeto de música nacional no Brasil, seguido necessariamente pela “lapidação” da matéria-prima pela forma de prestígio: o sistema musical europeu, compreendido por Melo como universal.

*A música deve pois fazer o mesmo que a arquitetura, cavar na história os alicerces de sua fundação e com sua tradição formar o pedestal de suas grandes obras. [...] As nossas lendas e nossos cantares tradicionais tratados com arte e esmero, quer como leit-motiv, quer como tema principal [...] poderiam servir de excelentes fatores para a fundação da ópera nacional. [...] Todavia o artista brasileiro, cingindo-se tanto quanto possível aos moldes nativistas portadores do sentimento nacional, deve, entretanto, respeitar as formas gerais e fundamentais da arte, que, como se sabe é cosmopolita, não tem pátria.*²⁰

O terceiro momento significativo da evolução musical brasileira é abordado no terceiro capítulo. Aqui o autor defende a influência bragantina como elemento impulsionador da música e da arte de maneira geral no Brasil, e, por esta razão, este momento histórico é denominado por Guilherme de Melo como o do desenvolvimento. Sua periodização tem início com a mudança da capital de Salvador para o Rio de Janeiro em 1763, quando, na perspectiva do autor, a música e arte dos brasileiros se centralizaram. A partir deste capítulo, a noção de desenvolvimento musical passa gradativamente a uma abordagem determinada pela política, transparecendo a influência do pensamento político liberal na obra, ainda de acordo com o paradigma ilustrado. Do ponto de vista econômico, os diversos “ramos de atividade intelectual” foram favorecidos pelo desenvolvimento comercial que a mudança da capital trouxe. Já a concepção política ilustrada é percebida na associação do desenvolvimento musical com a política, já que a

²⁰ **Idem, Ibidem.**

música “só tocou o seu apogeu quando a sociedade libertando-se do servilismo feudal, clerical e realengo proclamara sua independência”.²¹

Dom João VI é a grande personalidade política enaltecida por Melo neste capítulo. Em linhas elogiosas, D. João VI é concebido como um grande conhecedor de música e patrono das artes no Brasil. Este teria reconhecido de imediato o talento do Padre José Maurício, o que o levou a nomeá-lo inspetor da música real da capela. Melo também frisa a importância de D. João VI na criação de instituições que favoreceram o desenvolvimento artístico no Rio de Janeiro, sobretudo o Teatro São João em 1813. Este foi, no entendimento do autor, um período áureo para as artes no Brasil, que, sendo eclipsado pela “tormenta do primeiro Império” e pelo “pesadelo da Regência”, só recuperou o fôlego durante o Segundo Reinado. No cenário musical, destacam-se, com direito a extensas e laudatórias biografias, os compositores José Maurício e Francisco Manuel da Silva. Entre os demais músicos “biografados” no capítulo, um tratamento especial também é dispensado a Marcos Portugal e a Sigmund Neukomm. O primeiro é aproveitado como forma de comprovar a superioridade do “rival” brasileiro José Maurício e o segundo pela sua importante contribuição na formação de músicos brasileiros, como Francisco Manuel.

A despeito das críticas sobre sua atuação como imperador, D. Pedro I é descrito como um grande musicista e notável compositor. No esforço de comprovar-lhe o valor como músico, Melo enumera uma série de composições do monarca, dando especial destaque para os hinos, “cujas melodias são verdadeiro reflexo de seu heróico patriotismo e das belíssimas flores melódicas de seu sentimento musical”.²² Estas considerações são particularmente importantes por revelarem uma outra característica do nacionalismo musical defendido por Melo: o dever patriótico da música.

Se a música é a expressão sentimental de um povo, o hino é por excelência a expressão do sentimento patriótico deste. Partindo deste raciocínio, o autor dedica algumas páginas do capítulo – não por acaso exatamente na parte que se situa historicamente após a independência – à defesa dos seus cânones patrióticos. Saltando para a contemporaneidade, Melo lamenta o descaso com que são tratados os hinos, lançando um apelo à obrigatoriedade do seu conhecimento:

²¹ **Idem, Ibidem.**

²² **Idem, Ibidem.**

Mais uma vez este fato tem se reproduzido e ainda o governo não tornou obrigatório, a abertura ou no encerramento das aulas primárias e nos regulamentos militares, o canto do Hino Nacional e muito menos do Hino da Independência, do Hino da República e de todos os outros que fazem parte do nosso repertório cívico e marcial.

*Qual é o brasileiro que, ouvindo os primeiros acordes do Hino Nacional, como que servindo de corola a aquele canto, cujo desenho melódico parece-nos pintar onomatopaicamente o tremular de nossa bandeira sob a ação imediata de um sôpro divino, emanado de poder sobrenatural, não sente um frêmito de emoção invadir-lhe a alma enquanto no coração se lhe embatem em pujantes ondas de sangue os mais vívidos sentimentos de patriotismo?*²³

Os hinos são idealizados como a forma mais sublime e autêntica de um povo expressar seu sentimento à Nação. Por esta razão, a execução e o conhecimento destes é defendida como prática benéfica e mesmo redentora. Norteando-se pelo sentido do épico e do glorioso, Melo defende a autenticidade dos hinos pela identificação da tradução da vontade e do espírito popular ou pelo seu “histórico” nacionalista, leia-se, por sua “participação” em campanhas militares e nos momentos importantes da política nacional. Assim, o autor reconhece a autenticidade do chamado Hino de 7 de Abril, criado e cantado pelo “próprio povo” em razão da abdicação de D. Pedro I em 1831. Este, para Melo, teria sido de fato o primeiro Hino Nacional brasileiro. A mesma base argumentativa serve para justificar o porquê da desaprovação praticamente generalizada do hino composto por Leopoldo Miguéz para substituir o de Francisco Manuel como Hino Nacional, por ocasião do concurso realizado após a Proclamação da República. Este não teria se identificado com o “sentimento nacional”. Complementando, Melo, valendo-se das premissas de Inês Sabino, justifica que faltava ainda ao hino de Miguéz os “alicerces dos anos, a imortalidade dos heróis, [e] a grandeza das lutas”.²⁴ Seguindo a tradição nacionalista liberal europeia que valorizava a construção de uma Nação pela idealização de um passado de conquistas, guerras, e revoluções, o Hino Nacional composto por Francisco Manuel é, para Melo, “um poema épico dos feitos gloriosos [...], tão elevado e sublime quanto a nossa alma, tão liberal e úbere

²³ **Idem, Ibidem.**

²⁴ **Idem, Ibidem.**

quanto o nosso solo, e tão épico e heróico quanto os mártires de nossa independência”.²⁵

Este também é o capítulo no qual a modinha é destacada da tirana e do lundu, revelando-se a mais importante forma musical popular nacional. A seleção, no entanto, implicava um problema para Melo: como justificar a “brasilidade” de uma forma musical que o próprio autor reconheceria previamente como importada pelos portugueses? A solução encontrada foi novamente apelar para a constituição do *Geist* musical. Observa-se que não há a preocupação de uma análise mais acurada, voltada para a compreensão das estruturas musicais na busca pela definição de um tipo musical engendrado em terras brasileiras, mas sim a escolha arbitrária de um tipo popularmente disseminado que sirva à proposta civilizatória de moldes eurocêntricos almejada por Melo. Como ressalta o autor, uma “modinha brasileira abrange todos os quesitos da alta composição e da estética musical”.²⁶

Melo apresenta, de forma sucinta e pouco elucidativa, o que considera como particularidades da modinha brasileira. Quanto à forma, a peculiaridade de possuir dois temas, um clássico e outro livre, ao invés de apenas um. Já no que entende por *traços e desenhos*, enumera: as incisivas, as cesuras, os acentos, as cadências, as ornamentações melódicas e harmônicas, a marcação dos baixos, os acompanhamentos, e, por último, as falsas harmônicas. A determinação da diferença para estes itens é, por sua vez – e apenas em alguns casos – , sobrepujada pela tônica sentimental e ufanista em detrimento da compreensão estrutural, como por exemplo no caso da análise das falsas harmônicas que “constituem a pedra de toque do cromatismo e da sensualidade de nossas modinhas”, ou das ornamentações melódicas e harmônicas, que “exprimem a fertilidade e a riqueza de nosso estro musical”.

Para o autor, o nacional se encontra na fusão de fatores extra-estruturais da música:

“Como pois, não termos uma música essencialmente nacional desde quando temos uma tradição, um clima e uns tantos costumes precisamente brasileiros! [...] Por acaso

²⁵ **Idem, Ibidem.**

²⁶ **Idem, Ibidem.**

*haverá alguma nação que faça modinhas, lundus e tiranas como nós fazemos?”*²⁷

Isto sem prescindir da expressão sentimental, sendo a da modinha o amor, “manifestação mais pura e mais santa do sentimento emotivo do povo brasileiro”.²⁸ Contudo, o sentido de nacional na obra de Melo não eclipsa em alguns casos um discurso regionalista, como por exemplo na afirmação de que a Bahia – local de nascimento do autor – fora o “berço” da verdadeira modinha brasileira, e a recorrente inclusão no “panteão” musical brasileiro, por ele delineado, de músicos e compositores desta região. Esta tensão entre nacional e regional, presente, mas não problematizada na obra de Guilherme de Melo, acabou por ganhar destaque nas demais obras musicológicas da primeira metade do século XX, tornando-se uma das temáticas centrais da musicologia modernista.

Sobre o Segundo Reinado, a obra credita o desenvolvimento intelectual e artístico à estabilidade política e ao crescimento comercial do período. Este, no entanto, seria interrompido precisamente após a guerra do Paraguai, dando início ao denominado “período da degradação”, intitulação do quarto capítulo da obra, dedicado quase que exclusivamente à crítica ao apreço pela estética musical italiana. A “decadência” da música no Brasil teria se dado por três fatores: “a invasão de nossos teatros pelas companhias líricas de ínfima classe”, estando explícito na menção aos “cantores das esquinas e dos cafés italianos”, elevados no Brasil a maestros, uma crítica ao “italianismo”; “a crassa ignorância do senhorio daqueles tempos”, crítica de Melo ao gosto e incentivo das elites pela chamada música italiana, cuja “invasão” foi, para Melo, a causadora do banimento das modinhas dos salões; e, por último:

*“[...] a inexperiência de D. Pedro II, se bem que com as melhores das intenções, em privar-nos dos nossos melhores compositores, mandando-os para a Europa, em vez de importar de lá os melhores mestres, como fez D. João VI com Marcos Portugal, Neukomm e a colônia Lebreton, por ocasião de fundar a Escola das Belas Artes no Rio de Janeiro.”*²⁹

Aqui, duas temáticas importantes emergem, sendo necessário aprofundá-las: a acirrada disputa estética travada entre as tendências musicais consideradas

²⁷ **Idem, Ibidem.**

²⁸ **Idem, Ibidem.**

²⁹ **Idem, Ibidem.**

modernizantes do final do XIX e início do XX, em sua maioria associadas a projetos musicais nacionalistas, com a prestigiada estética italiana; e a querela sobre a formação do músico brasileiro. Como ambas estão relacionadas aos interesses governamentais e aos esforços da intelectualidade na afirmação nacional no âmbito musical, faz-se necessário tecer algumas considerações sobre a questão nacional na musical do século XIX.

É amplamente conhecido que a produção de um sentido nacionalista para a música erudita brasileira antecede, e muito, o movimento modernista e seu principal músico representante, Heitor Villa-Lobos. Do mesmo modo, a concepção de que o nacional na música erudita deve ser produzido através da conexão desta com a chamada música popular e folclórica também não foi uma peculiaridade do movimento modernista brasileiro. Perpassando diferentes tendências estético-estilísticas, tais ideais remetem a um mais remoto e pouco estudado passado musical brasileiro. Muitos historiadores e musicólogos têm chamado a atenção para a necessidade de ampliação do conhecimento sobre a música brasileira precedente ao século XX, exortando-se certo distanciamento das leituras produzidas pelos autores modernistas e seus adeptos.

Alberto José Vieira Pacheco e Adriana Giarola Kayama³⁰ encontram no álbum de *Melodias Brasileiras*, do imigrante espanhol D. José Zapata y Amat, exemplo de uma concepção de nacionalismo musical típica do século XIX no Brasil. Escrito em 1851 e dedicado à imperatriz Thereza Maria Christina, *Melodias Brasileiras* reúne doze canções compostas por Amat, sendo dez com textos em português – quatro deles do prestigiado autor romântico Gonçalves Dias –, uma em espanhol e uma em francês. Segundo Pacheco e Kayama, a obra teve boa aceitação do público e da crítica oitocentista, sendo, no entanto, desprezada por músicos e musicólogos modernistas.

Para os autores, o motivo da rejeição deu-se em função das canções de Amat serem típicas representantes do repertório de salão do século XIX, renegadas por modernistas como Mário de Andrade pela identificação do “estrangeiro” na sua estrutura. Embora os projetos nacionalistas modernistas divergissem em diversos aspectos, convergiam em relação à negação da influência

³⁰ Alberto José Vieira Pacheco e Adriana Giarola Kayama. O Álbum *Melodias Brasileiras* de José Amat: um exemplo do nacionalismo musical brasileiro pré-andradiano. In: **Revista Brasileira**. Rio de Janeiro: 06 de 2007. nº 25

estrangeira, sobretudo a européia, na conformação do que buscavam como tipicamente brasileiro. No entanto, Vanda Freire ³¹ afirma a importância da música de salão oitocentista na configuração da música de câmara brasileira, também identificando nela um sentido nacionalista, uma vez que se percebe em muitas dessas obras a pretensão de se forjar uma identidade musical brasileira dentro dos padrões compreendidos como tal no século XIX. Complementando, Pacheco e Kayama lembram que recentes pesquisas sobre a música do século XIX mostram que muitos dos mais importantes compositores de formação erudita do período, como Carlos Gomes, Marcos Portugal e José Maurício, compuseram também canções, o que serve à relativização da concepção destas como música de nenhum ou pouco valor artístico.

D. José Amat foi um dos mais importantes músicos engajados na promoção e elaboração de uma música nacional brasileira nas décadas de 1850 e 1860. Por promoção da música nacional Amat compreendia o aprimoramento dos músicos e cantores brasileiros e a divulgação do canto em língua vernácula. Recebeu do governo imperial a incumbência de administrar o audacioso projeto por ele mesmo proposto da Imperial Academia de Música e Ópera Nacional, fundada em março de 1857. A Amat, idealizador do projeto, coube a direção dos trabalhos, gerência e administração econômica. A instituição era também formada por um Conselho Deliberativo composto pelo Marquês de Abrantes, pelo Visconde do Uruguai e pelo Barão do Pilar, e um Conselho Artístico constituído por Francisco Manuel da Silva, Joaquim Giannini, Manuel de Araújo Porto alegre, Dionísio Veja e Isidoro Bevilacqua.

Na direção da instituição, Amat priorizava dois objetivos: promover a música nacional brasileira, apresentando oposição à estética italiana, e comprovar o alto grau de civilização alcançado pelo Brasil mediante sua arte musical:

*O Brasil tem sua música: as imitações do canto italiano vão pouco a pouco destruindo a sua originalidade; o teatro lírico nacional deve regenerá-la, aproveitando, com os conselhos da arte, essa originalidade e dando ao Brasil a sua música própria, cultivada e digna do grau de civilização a que já tem chegado o nosso povo.*³²

³¹ Vanda Freire Apud **Idem, Ibidem.**

³² Paulo Renato Guérios. **Heitor Villa-Lobos: o Caminho Sinuoso da Predestinação.** Rio de Janeiro: FGV, 2003

Do governo, a Imperial Academia de Música e Ópera Nacional contava com a cessão do Teatro Lírico e extração de quatro loterias. A instituição gozava ainda do apoio de particulares mediante subscrições. O primeiro espetáculo foi realizado em julho de 1857. No programa, óperas estrangeiras, em grande parte *zarzuelas*, traduzidas para o português. Amat foi afastado da direção da instituição devido às polêmicas envolvendo sua administração, permanecendo nela como cantor. No entanto, ao que tudo indica, a Imperial Academia de Música e Ópera Nacional necessitava, por razões que carecem de estudos mais aprofundados, da presença de Amat para funcionar, já que, pouco tempo após o afastamento deste, a instituição foi extinta em 1860 e o governo assinou contrato com uma nova empresa: a Ópera Lírica Nacional, também dirigida por Amat.

Novamente o nome de Amat seria envolvido em polêmicas. Paulo Renato Guérios³³ relata que, após uma apresentação em 1862 da ópera *La Traviata*, traduzida para o português com o título de *A transviada*, o elenco acusou Amat de não cumprir os contratos. Amat afastou-se também da direção desta instituição, que acabou sendo unificada pelo governo com a Companhia Lírica Italiana, passando a se chamar Ópera Nacional e Italiana sob a direção de Francisco Manuel da Silva, Antônio José de Araújo e Joaquim Norberto de Souza e Silva. Nesta nova empresa, o projeto nacionalista foi eclipsado, pois a maior parte dos subsídios era empregada na produção das óperas italianas cujo gosto popular garantia maior lucratividade. Apesar dos percalços, a Ópera Lírica Nacional realizou importantes apresentações de óperas que correspondiam ao projeto nacionalista defendido por Amat, como: *A Noite de São João* de Elias Álvares Lobo, com libreto de José de Alencar, em 1860 e *A Noite do Castelo* de Carlos Gomes, com libreto de Antônio José Fernandes dos Reis, em 1861.

Nota-se claramente o interesse e a interferência do Estado no projeto de nacionalismo musical da segunda metade do XIX. Os esforços por centralização política, econômica e ideológica do Período Regencial e do Segundo Reinado, nos quais o nacionalismo tornou-se palavra-de-ordem, são bastante conhecidos, e projetos nacionalistas para a música como o de Amat estavam em sintonia com os interesses governamentais de criação e afirmação de uma identidade nacional

³³ **Idem, Ibidem.**

brasileira nos padrões civilizatórios europeus. Para o governo, a idéia era fazer do Estado o único lugar possível de realização do indivíduo. No caso dos músicos, o interesse não se resumia à criação de instituições no Brasil que promovessem uma formação musical de qualidade, mas também a criação de um espaço de atuação para o músico que proporcionasse melhores condições de trabalho que as de então.

Não obstante, como ficou claro no caso da Imperial Academia de Música e Ópera Nacional, a atuação do Estado era precária, resumindo-se na maioria dos casos à institucionalização dos projetos, faltando ao cumprimento dos contratos, como as extrações das loterias, e, como no caso da fusão da Ópera Lírica Nacional com a Companhia Lírica Italiana, que resultou na subjugação da primeira pela segunda, pesava a iniciativa que não onerasse o governo ou que lhe garantisse lucro. Tal situação levou à derrocada o projeto de criação de uma instituição governamental para o fomento da música considerada nacionalista durante o Segundo Reinado. A decepção dos músicos com os “lugares” para a ação musical no Período Regencial e no Segundo Reinado é percebida pelo surgimento de diversas agremiações musicais, espalhadas pelo Império, que se tornaram seus efetivos espaços de atuação, como: a *Sociedade de Música*, a *Sociedade de Concertos Clássicos*, a *Sociedade de Concertos Populares*, o *Club Carlos Gomes*, o *Club Beethoven*, entre outros.

O Imperial Conservatório de Música do Rio de Janeiro, instituído em 1841 a partir do projeto proposto por Francisco Manuel, passou por circunstâncias semelhantes ao programa da Ópera Nacional. Visando promover uma sólida formação artística para músicos brasileiros, O Imperial Conservatório de Música do Rio de Janeiro teve vida curta, existindo como instituição autônoma apenas até o ano de 1855, quando foi anexado à Escola de Belas Artes. Segundo Avelino Romero Pereira, a história do Conservatório remonta a 1833, quando músicos da Corte fundaram a Sociedade de Música dirigida por Francisco Manuel. Dado o seu prestígio, Francisco Manuel foi figura central no desenvolvimento da instituição, obtendo do governo em 1841 a extração de duas loterias anuais, durante oito anos, como principal financiamento. Na prática a irregularidade das extrações – até 1852, apenas duas loterias haviam sido extraídas – e o descaso

governamental marcado pela precariedade da organização legal³⁴ inviabilizaram a manutenção do Conservatório, o que arruinou o intento de se desenvolver uma instituição destinada à formação musical no Brasil equiparada aos grandes centros europeus. Ainda assim, o conservatório merece destaque pelo valor histórico da sua proposta – embora existissem as chamadas sociedades musicais, O Imperial Conservatório de Música foi, notadamente, o mais arrojado projeto voltado para a formação musical dos anos imperiais. Além disto, foi em substituição a esta instituição que o governo republicano criou o Instituto Nacional de Música em 1889, principal palco operacional de alguns dos mais importantes músicos da Primeira República, como Leopoldo Miguéz, Alberto Nepomuceno, Artur Napoleão.

Kinsman Benjamin, fundador do *Club Beethoven*, em artigo do *Diário de Notícias*, resume o tom das críticas dos músicos do final do XIX à atenção dispensada pelas instâncias governamentais às condições de trabalho no campo musical da capital imperial:

A vida de um professor de orquestra no Rio é dura e para alguns mesmo cruel; quase todos com famílias que sustentar, manetados pelos contratos com os teatros, obrigados a executarem durante todo o ano música de um gênero trivial, forçados a assistir durante o dia a constantes ensaios de música de toda a espécie, menos de caráter elevado: se desejosos de tomar parte em algum concerto, tendo de caçar quem os substitua nos teatros – admira pouco que tenham escasso tempo e ainda menos inclinação para estudar, nem ocasião de alargar o conhecimento que têm das produções dos grandes mestres. Daí provém uma indiferença pelos intuítos mais elevados da arte musical, o mero interesse na música como meio de vida, e com isso aparece incontestavelmente uma negligência tanto de estilo como de forma, a qual uma vez contraída, é difícil senão impossível desarraigá-la [...].³⁵

Implícito no texto de Kinsman Benjamin está a crítica à estética italiana (“gênero trivial”). A querela em torno da disputa estética, tendo por um lado os “italianistas” e por outro os “modernizadores”, foi uma questão bem mais importante do que tradicionalmente se considera. Para alguns grupos, no centro do embate estava a antiga compreensão de que o idioma italiano era o mais

³⁴ Em 1847, um novo decreto formularia um plano de funcionamento estabelecendo a nomeação de professores e fixando seus vencimentos. A primeira aula, no entanto, ocorreu apenas em 13 de agosto de 1848. **Idem, Ibidem.**

³⁵ R. J. Kinsman Benjamin. Folhetim – Sociedade de Concertos Clássicos. In: **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro, 15 de outubro de 1886.

apropriado para o canto. Obviamente, isto gerou atrito com as propostas nacionalistas de então, fundamentadas no canto em vernáculo, já que alguns dos “italianistas” defendiam que o português não era apropriado ao *bel canto*. Pelo que se percebe, desde muito cedo o século XIX é marcado por este conflito que persiste até os primeiros passos de afirmação do movimento modernista do século XX. A crítica de Amat, de que “as imitações do canto italiano vão pouco a pouco destruindo” a originalidade da música brasileira, não apenas remete ao embate como também compele à compreensão de que a afirmação de grande parte dos projetos nacionalistas dependia de minar do gosto popular, sobretudo das elites, a influência da música italiana, estética predominante no período. Além de considerar a influência italiana motivo da degradação da música brasileira no Segundo Reinado, Guilherme de Melo responsabiliza o “italianismo” das elites brasileiras pelo “esquecimento” da “verdadeira modinha” brasileira: “Foi tal o esquecimento que voltaram à música nacional, que as senhoras só mandavam ensinar suas filhas a cantarem o italiano, chegando a fatuidade a ponto de se gabarem de que *suas filhas só cantavam em italiano*”.³⁶

A crítica de Melo contextualiza-se em um momento no qual a disputa adquirira dimensões bem maiores que no tempo de Amat. A despeito da sua oposição ao “italianismo”, percebe-se que Amat, em sua atuação à frente da Ópera Lírica Nacional não se privou de apresentar obras deste padrão estético. Sua “tradução” da ópera de Giuseppe Verdi *La Traviata* é exemplo disto. Deve-se, contudo, considerar os interesses administrativos de Amat, uma vez que, como já mencionado, a apresentação de óperas italianas garantia boas bilheterias. Na passagem do XIX para o XX a disputa estética acirrou-se e os admiradores da música italiana adquiriram um ferrenho porta-voz: Oscar Guanabara. Atuando como crítico musical no jornal *O Paiz* e no *Jornal do Commercio*, o pianista e dramaturgo Oscar Guanabara destacou-se no cenário musical nas últimas décadas do século XX, sobretudo, por suas críticas a Leopoldo Miguéz e ao Instituto Nacional de Música. Neste contexto, a rivalidade estética de Guanabara foi acrescida por dissabores pessoais, uma vez que este viu malograda sua pretensão de ingressar no Instituto.

³⁶ Melo, **Op. Cit.**

Muitos músicos do final do século XIX encontraram na associação dos padrões musicais estéticos alemães e franceses, que compreendiam como “modernos”, com o republicanismo brasileiro uma forma de se engendrar uma dicotomia entre tais padrões estéticos e a música italiana, considerada “conservadora”. Assim, os ideais positivistas que marcam o discurso republicano teriam encontrado seu correlato, no campo musical, na chamada “música moderna” (alemã e francesa), dando respaldo governamental à reformulação estética defendida por compositores como Leopoldo Miguéz. Ao lado de Miguéz, o crítico musical e também defensor da “modernização” musical José Rodrigues Barbosa desponta como figura central da disputa estética no período. Além de ter sido o principal opositor de Guanabarro na imprensa, Rodrigues Barbosa, amigo pessoal do Marechal Deodoro da Fonseca, aproximou-se das esferas de poder político valendo-se da nova conjuntura, tornando-se a partir de então a principal conexão dos grupos “reformadores” com o governo republicano.

Ao assumir a direção do Instituto em 1890, Miguéz, adepto da estética wagneriana, empreendeu esforços para eliminar da instituição músicos defensores da estética italiana. A nomeação do corpo docente, com alocação de seus correligionários para as principais cadeiras (ocupando o próprio a importante cadeira de composição) é um dos mais elucidativos exemplos do ideal de reformulação estética escamoteado nas reformas realizadas pelo diretor. Mediante a justificativa de não se ter encontrado um músico que suprisse as exigências necessárias para assumir a cadeira de canto, Louis Gilland foi contratado para o cargo. Por trás da justificativa de Miguéz, pautada na carência técnica – uma falácia, ante o grande número de profissionais capacitados para o cargo que vivia no Rio de Janeiro –, havia o interesse de não se permitir que um profissional ligado à estética italiana assumisse o importante cargo. Era de vital importância para o diretor que o corpo docente fosse composto estrategicamente por músicos que encampassem suas propostas de reforma ou que pelo menos não fizessem oposição a elas. É por este quadro que se compreende as dispensas de Cavalier Darbilly, professor de piano e canto, concursado em 1883, ainda na época do Imperial Conservatório de Música, e Arnaud Duarte de Gouvêa, este último permanecendo na instituição como pianista acompanhador.

Mesmo antes de assumir a direção do Instituto Nacional no lugar de Leopoldo Miguéz, Alberto Nepomuceno já era alvo das críticas de Guanabarro.

Porém, Avelino Romero Pereira lembra que, anos antes disto, por ocasião do primeiro concerto de Nepomuceno, organizado pelo próprio no Rio de Janeiro em 1887, a crítica de Oscar Guanabarro distanciou-se da querela estética, sendo, em muitos aspectos, elogiosa ao compositor:

*Oscar Guanabarro (1851-1937), crítico musical d'O Paiz, elogiou o compositor, embora fizesse restrições ao pianista, considerando-o "mais inteligente do que estudioso", atribuindo às suas composições "um cunho característico de mestre" e definindo "seu estilo como executante [...] altamente artístico e apaixonado", porém incompleto como virtuose. Justificava Guanabarro que "prendê-lo ao banco do piano, seis ou oito horas por dia, em exercícios fatigantes – isso é que ninguém conseguiria dele, que já descobriu o meio de suprir pelo talento o que não quer conquistar pelo trabalho físico".*³⁷

Diferentemente do tratamento dispensado a Miguéz, a quem chamava publicamente de “ignorante” e “ditador”, Guanabarro reconhecia então em Nepomuceno o talento latente de um “mestre”. Mesmo no episódio do concurso para o *Hino Nacional*, por ele combatido em favor da manutenção do hino de Francisco Manuel, e que acabou assim permanecendo, Guanabarro, que ainda não havia deflagrado sua oposição à Miguéz, reconheceu como justa a escolha do hino deste pelo júri. Todavia, cinco anos após o concurso que se tornou o do *Hino da República*, Guanabarro passaria a criticar a escolha, optando pelo hino de Francisco Braga e também alegando que o hino composto por Nepomuceno, que para ele consistia no melhor projeto, teve seu julgamento prejudicado pela má execução e pela concorrência desigual.³⁸

Ao retornar da Europa, e apresentando-se em concerto no Instituto Nacional de Música em 1895, Alberto Nepomuceno recebeu também críticas elogiosas de Guanabarro, que lhe reconhecia o “progresso” como compositor e pianista, fazendo restrições apenas ao “tolhimento” da inspiração que o estudo lhe causara:

“Voltou transformado – ele o brasileiro, o nortista, com a tradição das lendas abafadas pelo saber dos mestres [...] indeciso porque na sua lama há uma nota predominante que

³⁷ Pereira, **Op. Cit.**

³⁸ **Idem, Ibidem.**

*não adormeceu nem se extinguiu e que há de reviver por força, desde que voltou para o ponto de partida e tem agora para inspirá-lo a imponência da natureza dos trópicos”*³⁹

Percebe-se claramente a presença de um discurso nacionalista na retórica de Guanabarrino, em moldes similares aos dos grupos auto-proclamados nacionalistas, que criticavam nos “italianistas” o descaso pela questão nacional. O nacionalismo dos defensores da estética italiana é mais uma temática que carece de estudos mais aprofundados, uma vez que acabou prevalecendo nos estudos sobre o nacionalismo musical da passagem do XIX para o XX a dicotomia que estabelece como nacionalistas apenas as tendências musicais “modernizantes” em detrimento dos “grupos” italianistas cujas concepções musicais acabaram, em uma abordagem bastante reducionista, homogeneizadas. Esta concepção, presente na retórica de Amat, Miguéz, Melo, Kinsman Benjamin e outros, teria sido finalmente cristalizada em Mário de Andrade. Mesmo reconhecendo o “valor” nacional de compositores como Francisco Manuel e Carlos Gomes, Mário de Andrade e outros modernistas foram bem-sucedidos em “transformá-los” em compositores de “obras do passado”, associando-os ao Segundo Reinado e às elites imperiais. Neste processo, a estética italiana foi estigmatizada como música da Corte e das elites e, como ressalta o musicólogo Lorenzo Mammi⁴⁰, compositores como Miguéz, Nepomuceno, Braga e Henrique Oswald foram totalmente dissociados da música italiana e da influência de Carlos Gomes.⁴¹

Contudo, como já apresentado neste trabalho na passagem que examina a promoção de espetáculos das Companhias de Amat, o apreço pela estética italiana abrangia bem mais que as elites. Renato Petrocchi⁴² corrobora o argumento da penetração generalizada da estética italiana no Brasil do XIX ao lembrar que, mesmo por intermédio de Carlos Gomes – ícone popular da música brasileira do século XIX –, a estética italiana consolidou-se na chamada “cultura popular”. É o

³⁹ Oscar Guanabarrino. Apud **Idem, Ibidem.**

⁴⁰ Lorenzo Mammi. **Carlos Gomes.** São Paulo, Publifolha, 2001.

⁴¹ Como mencionado na introdução deste trabalho, a viagem de estudos de Alberto Nepomuceno a Europa teve como primeiro destino a Itália, onde estudou com Eugênio Terziani e Cesare de Sanctis. Apesar de sua notória inclinação para as escolas musicais alemã e francesa, é improvável que o compositor não constituísse em influência musical nada desta experiência. Isto somando-se ao seu apreço pela música de Carlos Gomes. Por fim, basta citar algumas obras do compositor em italiano, para que a dissociação do compositor com a estética italiana se desfaça: *Tanto gentile tanto onesta pare, Rispondi, Serenata di un moro*, entre outras.

⁴² Renato Petrocchi. **Palavra e Música: a ópera Lo Schiavo de Antônio Carlos Gomes.** 211 p. (Doutorado em História Social) Universidade Federal Fluminense. Rio de Janeiro, 2005.

que confirma a apropriação de melodias da ópera *Il Guarani*, deste compositor, na “música popular”, como no caso de uma toada paranaense e uma “jornada” dos autos do grupo folclórico *Pastorinhas do Egito*, ambos os casos reproduzindo uma famosa melodia desta ópera. Como se lê, o artigo de Guanabario conduz à compreensão de que, mesmo que não fosse uma tendência generalizada, havia entre os “italianistas” uma discussão sobre nacionalismo musical e, conseqüentemente, também um sentido de música nacional no uso da estética italiana.

Contudo, ainda no ano de 1895, Oscar Guanabario declararia sua “guerra” contra Nepomuceno, levada adiante mesmo após o falecimento deste em 1920. Os dissabores entre ambos tiveram início a partir da crítica do primeiro à canção *Por mim?*, do músico francês Gabriel Dufriche. Para Guanabario, a canção era uma imitação de *Amo-te muito*, de Nepomuceno. José Rodrigues Barbosa respondeu a crítica de Guanabario com a transcrição de uma carta de Nepomuceno que, após análise da canção de Dufriche, concluía que havia “má vontade da critica por haver o sr. Dufriche escrito para verso em português”.⁴³ Guanabario reagiu, chamando Nepomuceno de ignorante, passando a dispensar ao compositor o mesmo tratamento que dispensava a Miguéz. A partir de então, ele passou a criticar a música de Nepomuceno, sobretudo aquelas relacionadas ao projeto nacionalista do compositor. O crítico acusava o compositor de pretensioso, alegando não haver fundamento na defesa deste pelo canto em vernáculo, uma vez que até aquele momento Nepomuceno possuía apenas duas composições escritas em português. Procurou também diminuir a importância de Nepomuceno como “defensor” do vernáculo, lembrando que seu intuito estava longe de ser original, já que compositores que o antecederam, como Carlos Gomes e Henrique Alves já haviam composto em português.

A troca de insultos e acusações perdurou até o final do ano de 1895. Contra Guanabario, Nepomuceno contava com o importante apoio de Rodrigues Barbosa, o que contribuiu para que Guanabario recuasse sobre esta questão no mês de dezembro. Não obstante, nos anos de 1896 e 97, período no qual Nepomuceno se consolidou como regente, Guanabario retomou seus ataques a Nepomuceno, agora direcionados aos concertos nos quais o compositor

⁴³ Pereira, **Op. Cit.**

organizava e atuava. Não havia praticamente nada no repertório de Nepomuceno que não fosse ridicularizado pelo crítico.⁴⁴

Em 1898, o escritor Henrique Maximiano Coelho Neto também passou a combater Guanabario, uma vez que este, ao atacar Nepomuceno através da crítica ao projeto do Centro Artístico⁴⁵, acabou desferindo seu ataque ao próprio Coelho Neto. Com o fim da organização em 1899, Guanabario, sentindo-se vitorioso, passou a ridicularizar Nepomuceno e seu projeto nacionalista, tratando-o pejorativamente como o “Bach brasileiro” ou o “Beethoven cearense”.⁴⁶

Apesar do sucesso de público e crítica, Guanabario aproveitou o tom humorístico do prelúdio d’*O Guaratuja*, de 1904, para achincalhar a obra, retirando-lhe o então prestigiado sentido de sublime da música erudita:

*Quando a arte musical produz a gargalhada, o belo transforma-se em ridículo, e o resultado da partitura do Sr. Alberto Nepomuceno foi esse – o público riu-se com aqueles lundus requebrados [...] aparecendo também a chula, que os palhaços dançam nos circos de feira, dando a toda a compilação um tom chulo, baixo, ordinário que por associação de idéias se liga à música, cujos fins devem ser mais elevados.*⁴⁷

Rodrigues Barbosa saiu novamente em defesa de Nepomuceno, desta vez atribuindo-lhe o título de “fundador da música nacional”.⁴⁸ A simpatia pelo prelúdio d’*O Guaratuja* conquistou também para Nepomuceno mais um importante aliado contra Guanabario: Osório Duque Estrada, que, como Rodrigues Barbosa, defendeu o valor da obra na imprensa. Nem mesmo após o falecimento de Nepomuceno em 1920 Guanabario diminuiu sua oposição. Os comentários *post-mortem* tratavam Nepomuceno como “adversário da música italiana”

⁴⁴ **Idem, Ibidem.**

⁴⁵ Organização engendrada por intelectuais que pretendiam a instauração de um programa educacional de cultura e arte em crítica ao alegado desinteresse governamental sobre a temática. Segundo Avelino Romero Pereira, “o programa do Centro artístico assumia foros de afirmação e defesa da nacionalidade, concentrando-se na regeneração do Teatro nacional e na criação da ópera Nacional”. Observa-se aqui a retomada do antigo intento dos tempos imperiais de se constituir uma instituição voltada para a produção e divulgação da ópera nacional. **Idem, Ibidem.**

⁴⁶ **Idem, Ibidem.**

⁴⁷ Oscar Guanabario. A música Brasileira. In: **Jornal do Commercio**. Rio de Janeiro, 03/11/1904.

⁴⁸ Pereira, **Op. Cit.**

Situação análoga foi vivida pelo compositor Heitor Villa-Lobos. Como no caso de Nepomuceno, o início de carreira de Villa-Lobos é recebido com certo entusiasmo por Guanabarro. Em 1918, por ocasião de um concerto no qual o músico participou, Guanabarro escreveu em sua coluna do *Jornal do Commercio*: “o talento do sr. Villa-Lobos manifestou-se de modo a merecer os aplausos de todos os brasileiros que se interessam pela arte musical”⁴⁹

É provável que o entusiasmo de Guanabarro por Villa-Lobos fosse pautado pela simpatia do crítico à sua ópera *Izaht*, cuja estrutura era baseada no *bel canto* italiano. Quando Villa-Lobos passou a ter como referência musical os modelos modernistas europeus, Guanabarro passou a fazer-lhe o mesmo tipo de oposição que fizera a Nepomuceno. Sobre o concerto de Villa-Lobos realizado em outubro de 1921 no salão do *Jornal do Commercio*, Guanabarro escreveu:

*Nada podemos dizer sobre o valor dessas composições que escapam à análise e que só visam a criação de quadros descritivos, ora em combinações que agradam unicamente pelo conjunto de timbres, ora em disparatados harmônicos repulsivos ao ouvido de quem está identificado com as produções de Bach, Beethoven, Mozart, Chopin, Wagner, Verdi, Gounod e mil outros artistas que se revelaram gênios e que repudiaram essa incompreensível mistura de sons sem nexos, sem melodia e sem harmonia.*⁵⁰

Retornando ao projeto nacionalista de Amat, a análise estrutural das canções que compõem *Melodias Brasileiras* realizada por Pacheco e Kayama revela importantes particularidades do ideal nacionalista característico do século XIX. Na canção composta para o texto *Canção do Exílio*, de Gonçalves Dias, nota-se o caráter espanhol de seu ritmo e de sua harmonia. A presença de uma canção com texto em francês (*Amour et Regret*) e uma com texto em espanhol (*Recuerdos de España*) podem, em princípio, indicar uma incoerência com relação a um projeto nacionalista, mas adquirem nova perspectiva quando devidamente contextualizadas. Percebendo-se o prestígio e a vasta difusão do idioma francês no período – a língua internacional e “cultura” neste contexto – entre as elites brasileiras, existindo mesmo periódicos brasileiros escritos nesta língua, torna-se perfeitamente compreensível a presença de *Amour et Regret* no álbum.

⁴⁹ Guanabarro Apud Guérios, **Op. Cit.**

⁵⁰ **Idem, Ibidem.**

Sobre a canção *Recuerdos de España*, Pacheco e Kayama chamam a atenção para a estreita ligação da música portuguesa com a espanhola – argumento pelo qual se pode pensar também o destaque concedido ao espanhol na formação musical brasileira por Melo em sua história da música do Brasil –, e para as raízes espanholas do nacionalismo de Amat, permitindo-se pensar uma provável similitude entre os movimentos nacionalistas espanhol e brasileiro na segunda metade do século XIX.

Estas discussões nos permitem delinear as principais características do nacionalismo musical oitocentista ainda vigente no começo do século XX. Como sintetizam Pacheco e Kayama:

Resumidamente, podemos dizer que, neste século, [os nativistas] consideravam como nacionalista a música composta com texto em português. Também era tida como nacional a música em língua estrangeira, mas com libreto cujo tema fosse nativista; ou mesmo qualquer produção musical que impressionasse a Europa e afirmasse a grandeza do Brasil, mostrando que os músicos brasileiros de então eram capazes de produzir música de grande qualidade.”⁵¹

É precisamente a partir deste paradigma que Alberto Nepomuceno é “construído” na obra de Melo. Ao lado de Miguéz, Delgado de Carvalho, Euclides da Fonseca, Francisco Braga e Assis Pacheco, Nepomuceno representa o nativismo republicano enaltecido por Melo como apogeu do processo evolutivo musical brasileiro. São compositores cujas óperas são “duplamente nacionais”, porque “são nacionais tanto no assunto musical como no literário”.⁵²

O advento do novo regime torna-se o lugar do nativismo por excelência: “Com a proclamação da república, a arte nacional reivindica todo o seu passado de glória e inicia uma nova época que bem poderíamos denominar de Período de nativismo.” A noção de que o Brasil alcançara o auge do seu desenvolvimento com o fim do Império propicia a Melo ressignificar até mesmo sua abordagem “negativa” sobre mestiçagem, já que, neste novo contexto, “o maior orgulho dos brasileiros é correr em suas veias [...] [o] sangue dos nossos aborígenes”.⁵³ O que sugere em princípio uma contradição no pensamento de Melo pode ser plausivelmente interpretado como uma sobreposição de valores. Se antes em sua

⁵¹ Pacheco e Kayama, **Op. Cit.**

⁵² Melo, **Op. Cit.**

⁵³ **Idem, Ibidem.**

obra o “*Geist* sentimental” era direcionado a partir do “*Geist* racial”, a partir da Proclamação da República – prova máxima da capacidade brasileira de civilizar-se – o sentimento político positivista de Melo permite ao autor abordagens mais otimistas sobre outros assuntos, como, no exemplo, a questão da miscigenação. É perfeitamente plausível conceber através da “euforia” de Melo a noção de que, se o Brasil “amadureceu” a tal ponto de se tornar uma república, as demais “mazelas” que infligiam à intelectualidade nativista o pânico da condenação ao fracasso foram atenuadas.

Para corroborar sua argumentação, Melo, antes mesmo de tecer seus próprios comentários, vale-se estrategicamente das palavras do pianista e compositor português José Viana da Mota: afinal, ninguém melhor que um europeu, “um civilizado”, para comprovar a grandeza da arte musical brasileira. O trecho transcrito, verdadeiro panegírico da música e dos músicos brasileiros, condiz perfeitamente com o esforço de equiparação da arte brasileira com a arte européia intencionado por Melo: “a nação brasileira é uma nação de uma cultura intelectual elevada, mas que tem sido muito caluniada”. No seu olhar sobre o panorama musical da república, Mota destaca o Instituto Nacional de Música, para ele a instituição “donde parte toda educação musical, onde se formam todos os elementos artísticos que hão de alimentar o país”, fornecendo aos seus alunos uma “formação musical perfeita”. Por esta razão – e por então estar Leopoldo Miguéz ligado ao regime – o músico português o destaca entre os músicos nacionais, devendo o Instituto a ele sua “admirável organização”. Sobre Alberto Nepomuceno, Mota escreve:

Um músico de vasta ilustração, que fez os seus estudos em Roma, Paris e Berlim [...], pianista, organista e compositor de merecimento, regente dos concertos populares [...].

*Esse artista de aspirações elevadas conseguiu no Rio de Janeiro o que eu não consegui em Portugal: vulgarizar o canto em português.*⁵⁴

Redigindo suas próprias linhas, Guilherme de Melo passa então ao seu recorrente levantamento biográfico que, da mesma forma que o texto Viana da Mota, dá lugar de destaque a Leopoldo Miguéz. A escolha de Viana da Mota está determinada pelo valor dado ao pertencimento institucional, uma vez que seu

⁵⁴ José Viana da Mota Apud **Idem, Ibidem.**

texto fora concebido durante a gestão de Miguéz como diretor do Instituto. Embora o de Melo também seja baseado na mesma lógica, sua obra data já da segunda gestão de Nepomuceno, o que torna possível pensar outros fatores no estabelecimento da primazia de Miguéz na “hierarquia” estabelecida no seu levantamento biográfico. O “pioneirismo” de Miguéz como músico ligado ao novo regime é possivelmente o mais importante deles, partindo daí a valorização das suas obras como nativistas, “tão superiores quanto [a música] de Verdi na Itália, de Wagner da Alemanha e de Ambroise Thomas na França”.⁵⁵

Sobre Alberto Nepomuceno o destaque de Melo, como no caso de Viana da Mota, vai para a questão do canto em língua vernácula: “[...] associando-se a Carlos Gomes, Alberto Nepomuceno empunhara, apoderado de acrisolado nativismo, a batuta diretora do canto nacional”. Seguindo a concepção de nacionalismo vigente, Melo apresenta o primeiro elemento conformador da imagem de Alberto Nepomuceno doravante cristalizado nas produções de história da música do século XX: o de defensor do canto em língua vernácula.

Embora o vernáculo fosse um dos elementos definidores da compreensão de música nacional de Alberto Nepomuceno, para muitos autores o seu projeto nacionalista, bem como seu lugar na história da música, acabou resumido à questão do canto em língua vernácula. Sendo mesmo em alguns casos talvez até mitificado. Na *História da Música Brasileira* de Bruno Kiefer⁵⁶, a questão do canto em vernáculo emerge na frase: “Tornou-se famoso o lema de Nepomuceno: “Não tem pátria o povo que não canta em sua língua””. Avelino Romero Pereira, em sua extensa pesquisa sobre o compositor, questiona a consolidada autoria da frase. Para Pereira, “a origem do mal entendido” teria se dado a partir da biografia de Nepomuceno realizada por Rodrigues Barbosa na qual este, sabedor dos esforços do compositor na defesa do canto em português, escreveu sobre ele a frase: “convencido de que não tem pátria o povo que não canta em sua língua[...].”⁵⁷

A despeito do destaque ao canto em português como definidor do nacionalismo de Nepomuceno, Melo destaca, entre as obras do compositor cearense, não uma canção em português, mas *Electra*, música composta em 1894

⁵⁵ **Idem, Ibidem.**

⁵⁶ Bruno Kiefer, **Op. Cit.**

⁵⁷ Rodrigues Barbosa Apud Pereira, **Op. Cit.**

a pedido de Charles Chabault: “Na sala de espetáculos de Saint Barbe dès Champs, perante numeroso e seletto auditório, teve lugar a execução de diversos trechos desta ópera, que mereceu calorosos aplausos e juízos lisonjeiros da imprensa francesa”.⁵⁸ A opção por *Electra* como obra emblemática de Nepomuceno e o curioso e arbitrário deslocamento temporal que o autor faz ao abordar Carlos Gomes em sua história da música nos permite conhecer o elemento do nacionalismo oitocentista privilegiado por Melo em sua obra: o sucesso de um músico brasileiro na Europa.

Finalizando seu levantamento biográfico sobre o período do nativismo – cronologicamente situado após a Proclamação da República –, Guilherme de Melo dedica as últimas páginas da sua *História da Música no Brasil* ao enaltecimento de Antônio Carlos Gomes que, embora falecido em 1896, produzira a maior parte de sua obra e alcançara fama no exterior nos anos imperiais, mais precisamente, no recorte cronológico que o autor denominou de período da degradação. Até mesmo a orientação da estética italiana, combatida por Melo, não o impede de considerar Gomes como a grande figura do período nativista: “Podem os críticos censurar esta ópera e achar nela uma imitação da forma verdiana ou meyerbeeriana [...] critiquem a vontade, censurem desapiedadamente, o Guarani há-de ser sempre a ópera predileta dos brasileiros”. Além da predileção e do sucesso, Melo recorre ainda ao *Geist* sentimental para justificar sua opção por Gomes: “O Guarani há de sempre derramar em nossos corações esse sentimento de amor nacional, que se sente, que se compreende, porém que até hoje só foi traduzido pelo genial maestro [...]”.⁵⁹

De acordo com Maria Alice Volpe⁶⁰ em *Carlos Gomes: a persistência de um paradigma em época de Crepúsculo*, antes mesmo do afastamento do compositor do cenário musical republicano, sua música e sua imagem já vinham sendo combatidas pelos defensores da estética wagneriana. É neste contexto, e não a partir do movimento modernista, que surgiram a associação do compositor com o Brasil Imperial e sua imagem como músico esteticamente desatualizado. Em muito, o próprio Gomes abriu caminho para este processo. Ao manter sua lealdade ao Imperador D. Pedro II e ao se negar a compor o pretendido novo Hino

⁵⁸ Melo, **Op. Cit.**

⁵⁹ **Idem, Ibidem.**

⁶⁰ Maria Alice Volpe. Carlos Gomes: a Persistência de um Paradigma em Época de Crepúsculo. In: **Revista Brasileira**. 2004

Nacional, recusando a soma em dinheiro para ele enviada pelo governo republicano, Gomes propiciou que os compositores ligados às correntes estéticas “modernizantes” lançassem uma campanha que visava minar o prestígio do compositor, tendo por base sua hostilidade ao novo regime. Estes são os principais motivos para a exclusão de Gomes do corpo docente do Instituto Nacional de Música. Mesmo sendo o compositor de maior prestígio do período, Gomes foi sumariamente preterido pela administração de Miguéz, aumentando ainda mais a antipatia do compositor pela República.

Para o público mais amplo, no entanto, Carlos Gomes era ainda o ícone da música brasileira. Mesmo seus opositores buscavam nele a “fórmula” para o sucesso no exterior, uma vez que este era ainda o único compositor brasileiro de elevada fama internacional. Por esta razão, “Carlos Gomes era o único compositor até a década de 1890 que poderia sustentar aspirações no sentido de equiparar o Brasil com países “civilizados”.⁶¹

Apesar do declínio da hegemonia da estética italiana e dos esforços dos grupos ligados ao regime republicano na diminuição do compositor do *Guarani*, a fama internacional e o gosto popular mantiveram Gomes postumamente como o maior compositor brasileiro, sendo mesmo aguardado, ainda nos anos iniciais do século XX um músico que o sucedesse. Volpe sugere ainda que a aceitação, em uma esfera menor, da música de câmara e dos novos gêneros musicais cultivados pelos compositores “modernizantes” foi fator fundamental para a persistência de Gomes como paradigma. A ópera persistia como gênero de maior prestígio, e as compostas por músicos como Miguéz, profundamente marcadas pela influência de Wagner, não gozavam da mesma aceitação popular.

Além destes aspectos, outras características da produção musical oitocentista presentes na obra de Gomes não foram abandonadas mesmo após a efetiva consolidação do movimento modernista. A temática indianista, invariavelmente associada na música a Carlos Gomes, persiste em diversas composições subseqüentes como: *Uiaras* e *Porangaba* de 1887 (Alberto Nepomuceno), *Marabá* de 1894 e *Jupyra* de 1899 (Francisco Braga), e mesmo em obras de compositores modernistas como *Amazonas* e *Iara* de 1917, *Imbapara* de 1928 (Lorenzo Fernandes) e a *Iara* de 1942 (Francisco Mignone). Apesar da

⁶¹ **Idem, Ibidem.**

crítica dos músicos do século XX à inadequação de fórmulas de Gomes para retratar a natureza brasileira, o paradigma descritivista tropical também está presente nas composições dos músicos do período, *grosso modo*, apenas adaptado às tendências estético-estilísticas dos compositores que a empregavam.

Mais do que elucidar a permanência de Carlos Gomes como referência da música nacional a despeito dos esforços de superação do compositor pela geração musical de Alberto Nepomuceno, tais informações são úteis à compreensão da centralidade de Carlos Gomes na obra de Guilherme de Melo. O quadro delineado pelo autor destaca a música de Gomes com o mesmo valor quanto à prova “civilizatória” que o Brasil alcançara com a república.

Apesar de conferir a Melo o mérito do pioneirismo, prefaciando a segunda edição de 1942, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo analisa a obra de acordo com as prerrogativas modernistas e, de maneira análoga ao tratamento dispensado pelos modernistas a Carlos Gomes, Leopoldo Miguéz e Alberto Nepomuceno, atribui-lhe o caráter de “obra do passado”, em um claro sentido de ultrapassada. Relatando seu intuito de relançar o livro de Melo, Luiz Heitor escreve:

Era preciso ordenar melhor a matéria do livro, encerrar entre aspas as citações e perquirir-lhes a fonte, modificar datas ou outros informes que constatações posteriores obrigavam a rever, depurar certas páginas de digressões supérfluas e inatuais, e redigir completamente um capítulo novo, dedicado aos fastos de nossa música posterior a 1908, data da 1ª edição; isto é, o período mais opulento e mais complexo da produção musical nacional. [...]

Com todas as suas imperfeições, com todas as suas deficiências, sua obra é a de um pioneiro, que desbravou os caminhos que outros mais tarde trilharam. [...]

O valor documental desta edição é evidente. Quanto à sua utilidade prática, para o leitor desprevenido, contamos que este Prefácio sirva de advertência. [...] Saiba o leitor utilizá-lo, confrontando as suas informações com as que se encontram em obras posteriores e mais completas.⁶²

Seguindo a tendência do modernismo brasileiro de ressignificar o passado tendo o próprio movimento como referência, Luiz Heitor esvazia a *História da Música* de Melo de importância como orientação para o conhecimento do passado musical, limitando a obra ao esforço pioneiro. A intenção do autor em compor um novo capítulo cuja abordagem remeteria às décadas posteriores, “isto é, o período

⁶² Luiz Heitor Corrêa de Azevedo. Apud Melo, **Op. Cit.**

mais opulento e mais complexo da produção musical nacional”, revela o claro sentido propagandista da arte modernista e a depreciação da música anterior ao movimento. Também assim o próprio Melo é tratado, uma vez que sua obra é imbuída de valor por “desbravar” o caminho para outros musicólogos, sobretudo, o modernista Renato Almeida, cuja história da música figura, para Luiz Heitor, ao lado da de Cernicchiaro, como a obra mais importante que versa sobre o assunto.

A importância atribuída à obra de Renato Almeida se dá por ser a sua *História da Música Brasileira*, de 1926, a obra emblemática da concepção musical modernista da geração da Semana de Arte Moderna, concepção da qual Luís Heitor revela-se franco partidário. Foi a partir desta obra que Alberto Nepomuceno adquiriu um novo lugar no passado musical brasileiro bem como um novo traço conformador de sua imagem amplamente encontrado nas abordagens posteriores sobre o compositor. Foi na *História da Música Brasileira* de Renato Almeida que o “promotor do canto em vernáculo” de Melo, passou de “duplamente nacional” a “pré-nacionalista”.

ALBERTO NEPOMUCENO “PRÉ-NACIONALISTA”

Como ressalta Santuza Cambraia Naves ¹ em *Bachianas Brasileiras nº7: de Heitor Villa-Lobos para Gustavo Capanema*, já se encontra bastante difundida a compreensão de que o movimento modernista brasileiro não trilhou o caminho de ruptura radical com o passado, como no caso das vanguardas européias do final do século XIX e início do XX. Mesmo a partir dos últimos anos da década de 1920, momento no qual diferentes concepções de modernismo foram se consolidando, formando grupos que, outrora unidos pelo manifesto da Semana de Arte Moderna, passaram a defender prerrogativas distintas sobre os rumos do movimento, a tendência de “reler” o passado brasileiro como novidade, como enfatizado por Silvano Santiago ², parece ter sido uma característica comum aos modernistas. ³

Do mesmo modo, a discussão sobre o papel da Semana de Arte Moderna no movimento tem passado por significativas revisões que engendraram noções diferentes daquelas produzidas pelos partidários do modernismo, principalmente sobre o impacto e as características do evento. A Semana deixa de ser entendida como momento de consolidação do modernismo brasileiro, passando à compreensão do episódio como uma espécie de manifesto de apresentação, fortemente marcado ainda pela busca de definições. Como mostra Eduardo Jardim

¹ Santuza Cambraia Naves *Bachianas Brasileiras nº7: de Heitor Villa-Lobos para Gustavo Capanema* In: Bomery, Helena (Org.) **Constelação Capanema: intelectuais e políticas** Rio de Janeiro: FVG 2000.

² Silvano Santiago. Permanência do discurso da tradição no modernismo. In: **Cultura brasileira: tradição/contradição**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1987.

³ Mesmo no caso do modernismo *verde-amarelo* de Menotti Del Picchia e Cassiano Ricardo, cujo paradigma prescreve a superação da perspectiva histórica pela geográfica, da qual São Paulo emerge como símbolo de “Brasil moderno” em função não apenas do compreendido grau de urbanização e industrialização, mas também pelas suas características regionais em geral, a idéia de releitura do passado está presente em concepções como a de que a tradição supera o tempo cronológico (unindo passado e presente em prol da valorização das tradições culturais folclóricas em uma visão estática desta), ou nos esforços de ressignificação da difundida noção de “Brasil criança”, no qual a intelectualidade verde-amarela procurou diminuir a importância do fator temporal (o qual engendra a noção de evolução civilizatória) e valorizou o espacial. “O tempo passa a ser associado à idéia de esgotamento, crise e passado, enquanto o espaço é identificado à idéia de potencialidade, riqueza e futuro”. Mônica Pimenta Velloso. *A Brasilidade Verde-Amarela: nacionalismo e regionalismo paulista*. In: **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, 1993. Vol. 6 nº 11. Disponível em <<http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/116.pdf>> Acesso em 20 de Abril de 2008.

de Moraes ⁴, antes da Semana de Arte Moderna, o ponto crucial do evento já se estava em debate: encontrar novas formas de expressão artística que exprimissem o contemporâneo e determinar e afastar aquelas que representariam o passado. As novas linguagens artísticas deveriam traduzir a realidade, o tempo presente, entendido como a vida nos centros urbanos e o novo “estágio da civilização” caracterizado pela variedade e pela velocidade. Neste contexto é largamente empregado o sentido de passadismo que, para os modernistas, englobaria uma cultura inadequada à atual. A idéia de adequação estava atrelada à de naturalidade. Dentro da perspectiva evolucionista vigente, era “natural” que linguagens artísticas caracterizadoras de determinada época “morressem” com elas, bem como a noção de que “nascessem” outras na medida em que os novos momentos históricos assim determinassem.

Como já mencionado, isto não importa em uma ruptura radical com o passado. Apenas em uma espécie de devida “alocação temporal”, como a pretendida por Mário de Andrade ao escrever sua série de artigos *Mestres do passado*. Neles, o intuito do autor em si não é desqualificar o parnasianismo ou os autores parnasianos como estilo artístico, mas sim apontar sua inadequação aos “tempos modernos”, criticando sua persistência. Salvo em alguns casos de manifestações mais radicais, é desta forma que se deve compreender a visão modernista de passadismo:

*Para o modernismo não se trata tanto de desqualificar as manifestações artísticas passadistas por suas propriedades intrínsecas, mas de rejeitá-las enquanto insistem, como contemporâneas de uma época passada, em se imiscuir no tempo presente. Não é natural para os novos tempos a métrica e a rima parnasianas ou as formas “academizantes” na pintura.*⁵

Partindo deste ponto, nos interessa pensar tais prerrogativas no âmbito musical e na musicologia. Quais seriam os elementos em construção para a consideração do que seria a música moderna condizente com o “novo tempo”, e quais seriam aqueles que determinariam o que seria passadismo musical? De antemão, uma corrente estética foi unanimemente combatida como passadista na música: o romantismo. Deve-se ressaltar, contudo, a despeito dos esforços

⁴ Moraes, **Op. Cit.**

⁵ **Idem, Ibidem.**

modernistas para dissociar-se da corrente em questão – empreendimento bem sucedido no imaginário e nas produções literárias posteriores à década de 1920 –, que muito da definição da música moderna brasileira baseia-se necessariamente em pressupostos caracterizadores do romantismo musical brasileiro. Seja no caráter estritamente musical, como comprova a persistência do descritivismo de características românticas, ou nas temáticas abordadas, como a evocação da natureza tropical, o norteamento étnico, popular e folclórico, nota-se que grande parte dos cânones musicais românticos foi incorporada ao projeto de música moderna, ora escamoteados sob a roupagem do atual, ora pela apropriação de tais modelos através da realocação temporal, leia-se, sua retirada arbitrária do momento histórico original à serviço da propaganda modernista, em alguns casos até mesmo negando sua existência anterior.

É neste sentido que a *História da Música Brasileira*, de 1926, escrita por Renato Almeida, deve ser compreendida como emblemática dos primeiros esforços de afirmação modernista na “musicologia” brasileira. A obra reflete o “dilema” modernista do que selecionar como identitário do movimento, tomando de empréstimo, ainda que promovendo um sentido de afastamento na maioria dos casos, paradigmas das formas musicais características das tendências e movimentos estéticos antecedentes, e adaptando-os, em alguns casos, a partir da influência das vanguardas européias do século XX. Isto é claramente perceptível n’*A Symphonia da Terra*, capítulo introdutório da obra de Renato Almeida, no qual o autor não apenas segue o modelo de descritivismo musical romântico, como também justifica sua prática argumentando a capacidade da arte de apreender e de representar o real. Paradoxalmente, no capítulo V de sua obra – *O Espírito Moderno da Música* –, Almeida explicita sua objeção ao descritivismo romântico, afirmando que “a música não tem que contar, nem desenhar, nem modelar. Não é descritiva, nem plástica”.⁶

Partindo da idéia de que o “mundo em torno é todo ele uma alegoria”, Renato Almeida inicia sua obra elaborando o que seria uma espécie de orquestração da natureza:

⁶ Renato Almeida. **História da Música Brasileira**. Rio de Janeiro: F. Briguet & Comp., 1926. 1ª ed.

*São as vozes da selva que estrugem. Sons de violinos e oboés, flautas, violoncelos, tambores fagotes e timbales, harmonizando um ritmo bárbaro e grandioso. Até o silêncio é uma voz perturbadora, que ressoa e amedronta. Tudo canta; as ramarias gementes, os rios murmurosos, as cascatas em choraes, as cigarras estridentes, os besouros e os moscardos zumbindo e a passarada, na plytonia dos gorjeios e gritos, dos canários, das arapongas e dos coleiros. As flores silvestres e os frutos bravos são notas vibrantes e em tudo há som, nesse rumor indeciso da terra virgem, que é toda inteira um canto de alegria e de êxtase.*⁷

Tributária do paradigma recorrente no XIX para a concepção musical do meio tropical, o descritivismo proposto por Renato Almeida está também em conformidade com a representação musical dos sons da natureza “selvagem” proposta por Igor Stravinsky, e engendradora, sobretudo, através da acentuação rítmica e da harmonização fortemente dissonante, rejeitando o tonalismo e produzindo o sentido de desordem musical que caracterizaria “as vozes da selva”. Outro ponto de destaque é a primazia da natureza na relação com a essência da “brasilidade”. O nodal aqui é a redefinição do papel da natureza na conformação da música brasileira, primeiro elemento abordado na proposta descritivista de Renato Almeida, diferentemente de Guilherme de Melo, que optara primeiramente pelo mapeamento das essências sentimentais constitutivas do *Geist* brasileiro, o que deixa claro a predileção deste último pela questão étnica em sua abordagem. Ainda que o segundo capítulo da obra de Renato Almeida – *A música popular* – seja destinado, como no caso da proposta de Melo, ao mapeamento da formação do *Geist* sentimental conformador da música brasileira, atuando a natureza também através da influência sentimental nas três “raças”, esta passa a exercer na construção de Almeida novas funções. A questão mesológica salta do seu lugar praticamente transcendental da obra de Melo, na qual apenas impulsionava as expressões sentimentais já presentes nas “raças”, ao primeiro plano na história da música de Almeida, como elemento também ativo no processo de gestação musical brasileira por ser ela própria em si expressão musical:

Não podíamos deixar de ser musicais. Só as naturezas frias são mudas e a nossa simphoniza a própria luz. Pouco importam as formas do canto popular, as modificações autóctones ou importadas; ficou o ritmo brasileiro, com uma

⁷ **Idem, Ibidem.**

*cor doirada, cheia de sol, fulgente maravilhosa. Com ele
havemos de criar a nossa musica e os que o desprezarem não
construirão nada de definitivo, porque fora do meio as obras
são precárias.*⁸

Contendo o germe da essência da brasilidade, a natureza protagoniza com o português e o africano o fio condutor da obra na formação da música nacional: a lapidação da matéria bruta, a sonoridade primitiva, pela forma de prestígio européia – de acordo com as restrições estilísticas estabelecidas pelo autor, abordadas adiante neste trabalho –, o que acarretaria a formação da música genuinamente brasileira. Assim, o elemento mesológico eleva-se em grau de importância, superando mesmo os elementos sentimentais e étnicos que correspondem ao resgate da essência popular e folclórica, na medida em que é determinante destes. Além disto, ao pensar o mesológico como traço mais importante da essência de nacionalidade, Renato Almeida pretende aparentemente esgotar em sua obra muito da problemática, cara a Melo, de se distinguir as formas consideradas genuinamente nacionais das influências externas, já que o *ritmo brasileiro* – a sonoridade preexistente na natureza tropical –, não passa a ser apenas a fonte da brasilidade, mas uma espécie de força transformadora nacionalista das formas importadas desde que se encontrem comprometidas com a essência musical determinada pelo mesológico.

Basta citar que os principais critérios para um gênero ou estilo musical serem considerados brasileiros são a sua “sinceridade” – o seu pertencimento popular e/ou folclórico – e sua “metamorfose” ante as determinações mesológicas. Assim, para Almeida, seriam representantes nacionais: modinhas, fandangos, sambas, tiranas, congos, aboiões cuicumbis, bailes pastoris, bailes de Natal e de “Ano Bom”, ranchos de reis, cheganças, lundus, valsas, polcas, música de salão, bumba-meu-boi, entre outros, desde que fossem identificados nelas um esforço de expressão sentimental sincero, e se encontrassem devidamente transformadas pela essência de brasilidade. Na estrutura musical, tais aspectos poderiam ser facilmente identificados na apresentação de motivos lânguidos, melodias curtas e encurvadas, de colorido e brilho singulares. O autor defende sua tipologia mediante comparação. Para ele, o característico da canção alemã seria a identificação do “vago mistério”, da francesa a “jovialidade” e o da espanhola um

⁸ **Idem, Ibidem.**

“fulgor inquieto”. A brasileira, no entanto, seria discreta e simples, pois “sua nostalgia não é derramada, nem sua alegria transbordante”.

A nostalgia refletiria na alma brasileira o embate entre o homem e a natureza. A modinha não seria mais a forma brasileira por excelência como em Melo, mas uma de suas mais importantes representantes. Também a influência espanhola na formação musical brasileira enfatizada por Guilherme de Melo em sua história da música é sensivelmente diminuída por Renato Almeida, passando a ficar no mesmo nível de importância da influência italiana, por exemplo. Embora caracterize a expressão sentimental do “povo”, a modinha não é a única forma que o faz, sendo também legítimos representantes as formas citadas anteriormente em conformidade com os cânones por ele estabelecidos. Na sua concepção sobre a modinha brasileira – voz da mágoa ou da nostalgia –, dor na alma do brasileiro causada pela ferocidade da natureza “dominadora”, Almeida imiscui o descritivismo sentimental e o mesológico:

*Em todo o país se cantam modinhas, numa fusão íntima com o cenário que se completa com as notas da melodia. [...] Elas nos dizem os encantos da mata, os murmúrios dos rios, os quebrantos do luar, os mistérios das estrelas, os enganos da sorte, as incertezas do amor.*⁹

Como na obra de Melo e na tradicional abordagem romântica, o europeu é destacado dos demais grupos étnicos pela superioridade que lhe confere o grau de civilização, sendo, no pensamento de Renato Almeida, a única das etnias capaz de “domesticar” a natureza. Ele concebe uma espécie de embate épico, no qual, apesar da superioridade do meio, traduzida na opulência da natureza indomável, o português – o “civilizado” –, está fadado ao triunfo pelo poder que o pensamento racional lhe concede. Da descrição musical da natureza, Renato Almeida parte para o encontro da “terra selvagem” com o português, marcando o início do embate entre a *barbárie* e a civilização:

O homem, que veio singrando os mares nas caravelas, com a nostalgia da pátria distante, pasmou-se no meio ardente do mundo estranho. Ao deslumbramento sucedeu a fadiga e a lassidão e, ao ritmo brutal da natureza, eloqüente [...] ficou

⁹ **Idem, Ibidem.**

humilhado, porque a tessitura de sua voz era mesquinha para se alhear na orquestração fortíssima.

[...] Resta, porém, ao homem a superioridade de que avisa o grande Pascal: pode gritar às coisas – tu não pensas e eu penso! Dominaria assim a terra bravia, com sua música de metais estridentes e melodias largas.¹⁰

Contudo, a redefinição do papel da natureza na formação da música brasileira não deve ser compreendida como uma inovação em relação às abordagens românticas para o descritivismo musical brasileiro, mas sim como uma via alternativa, inserida em um amplo processo caracterizado por construções que buscavam ressignificar concepções culturais já no final do XIX. O mesmo raciocínio se aplica ao tratamento dispensado ao ameríndio, refletindo muito da forma como a geração da Semana de Arte Moderna lidava na musicologia com a questão da superação do indianismo romântico. Esta temática é abordada no segundo capítulo, destinado à compreensão da formação da música popular. Na mesma lógica do *Geist* sentimental norteador do pensamento de Melo, a música popular é “um motivo permanente de emoção, em que o homem primitivo traduz em face da natureza o anseio de seu espírito, alegre ou nostálgico, de êxtase ou de temor”.¹¹ Nesta construção, a natureza é valorizada através da sua associação ao elemento humano, atuando, no caso brasileiro, através da modelação sentimental das “raças” – separadamente a princípio –, e impingindo-lhes o sentimento característico do *Geist* nacional: a melancolia:

Melancólico era o índio fugidio e indolente [...] num perpétuo espanto pelas coisas que o cercavam, melancólico era o lusitano [...] vivendo no mar e com saudade da pátria [...], melancólico era o negro [...] que sofria no cativeiro um dor irremediável e aniquilante.

[...] A alma do brasileiro guarda esse fundo trágico, em que o homem teme a natureza e procura vencê-la pela imaginação exaltada caindo depois em abatimento e langor.¹²

Também como no caso de Melo, a contribuição ameríndia na formação da música nacional é descartada. Em princípio, a justificativa de Renato Almeida é a escassez de pesquisas musicais nas populações autóctones, não deixando de destacar a atuação de Heitor Villa-Lobos como “pioneiro” no levantamento de tais

¹⁰ **Idem, Ibidem.**

¹¹ **Idem, Ibidem.**

¹² **Idem, Ibidem.**

informações. A descrição do canto indígena, “longo e nostálgico” e da sua música “estridente”, “de “ritmos secos e bárbaros”, “dissonante como o próprio meio que o circunda” é feita a partir da sobredeterminação mesológica. Na abordagem de Renato Almeida, o índio imiscui-se na paisagem, tornando-se um desdobramento desta, sendo a mais importante característica de sua música a reprodução, via imitação, da “música” da natureza: “Os índios na suas músicas gostavam de imitar os pássaros, as vozes da natureza, os murmúrios da floresta, numa fusão surpreendente com o cenário circunstante”.¹³

Como já citado, sobre o português, “mais senhor do mar do que da terra”, Melo evidencia o embate entre a civilização e a *barbárie*. Seu canto, no qual a nostalgia já estava presente em função do espírito de navegante, torna-se acentuadamente mais melancólico: marcas no espírito luso da batalha épica digladiada com a natureza selvagem. Já o africano “bronco e rude” é também acometido pelo “mal” da melancolia em razão do cativo. Sua música de outrora, da “terra primeira”, no entanto, caracterizava-se pelos “ritmos fortes e coloridos”, como ainda podia comprovar o “batuque cabalístico” do candomblé. Como no caso do europeu, destacado pela superioridade que lhe atribui o grau civilizatório e a longevidade de sua tradição cultural, também a “raça preta” recebe atenção especial na construção de Almeida, tratada como a “[raça] que revelou sempre maiores pendores para a música e a sua influência foi acentuada”, sendo, sobretudo, associada ao ritmo. Priorizando a natureza, e elegendo o ritmo “forte e colorido” como uma de suas marcas centrais, Almeida, ao sugerir na “raça preta” características similares à da natureza brasileira, não sendo, como no caso dos ameríndios, autóctones, dispensa-lhe especial atenção como etnia formadora da “nacionalidade brasileira”. Apesar da acentuação da participação do africano na essência musical do Brasil, prevalece também em Renato Almeida o pensamento progressista característico do modernismo. O reconhecimento do valor musical da “raça preta” vem associado a uma ressalva que o hierarquiza em importância musical abaixo do “negro americano”, cuja “principal” contribuição, o jazz, já trilhava o caminho de sua incorporação na indústria musical norte-americana nos meandros da década de 1920. Não se deve esquecer também o valor dispensado aos Estados Unidos da América por grande parte dos

¹³ **Idem, Ibidem.**

modernistas, uma vez que, na lógica que concebe o “Velho Mundo” como decadente, chamando a atenção para a América, os Estados Unidos da América emergem como modelo de progresso a ser alcançado.

O mestiço também surge como categoria à parte da costumeira trinca racial. No entanto, Almeida o concebe além da condição para adaptação tropical, mais como uma espécie de matéria lapidada, já que no Brasil tem se atenuado o primitivismo das “raças selvagens”, tornando-se o perfeito protótipo da integração racial harmônica. Deve-se ressaltar que a tônica da mestiçagem é determinada pela miscigenação do branco e do negro, não havendo menção explícita à participação do ameríndio no processo. Da “raça” negra, o mestiço teria herdado o colorido rítmico, da “branca” a melodia. Não obstante, percebe-se a ambigüidade do tratamento, caracterizado pela presença de certo ranço do ideal de embranquecimento, uma vez que a leitura da mestiçagem enfatiza apenas a transformação da “raça negra”, destinando à “raça branca” o papel de redenção da primeira. Também a idéia do adestramento do ritmo pela melodia, nos moldes do processo civilizatório europeu, reforça esta idéia. É a partir das considerações musicais da etnia negra que Almeida parte para sua análise sobre o mestiço, e o ponto de equilíbrio musical se origina a partir do aprimoramento e adaptação do *fenômeno* musical negro, “perdendo um pouco o batuque, para dar lugar à melodia langorosa e sensual”.¹⁴

As considerações sobre o caráter da música popular, centradas no canto e na dança, assumidos como tradicionais, propiciam a Almeida definir com mais clareza a relação entre etnia e música no seu projeto nacionalista. O autor estabelece três parâmetros que denomina como troncos do ritmo brasileiro: o português, o negro e o índio. O indígena seria o menos influente, cuja reminiscência poderia ser encontrada na música do caboclo. O português, como já citado, é o lapidador cuja ferramenta principal, a melodia, transforma as demais partes na jóia musical elevada, incluindo-se também a natureza. Mas, no tocante ao cerne da brasilidade nas etnias, é o tronco negro que se destaca. O autor chega a afirmar que a matriz da música popular brasileira é africana, principalmente a dança. O ritmo de origem africana é destacado como característica central da dança brasileira. O maxixe, gênero de dança destacado sobre os demais no quesito

¹⁴ **Idem, Ibidem.**

brasilidade, tem base africana. Fora, como as demais formas musicais, adaptado, perdendo sua “rudeza”, tornando-se mais “lânguido”.

Outra importante distinção reside na conhecida dicotomia rural-urbano pensada pelos modernistas. Renato Almeida enfatiza a necessidade de se distinguir os mestiços de acordo com a localização espacial na definição das suas características. Surge o mestiço do “interior”, os caboclos – mamelucos e cafuzos: aqueles nos quais prevalece a natureza, não sofrendo o abrandamento da rigidez de suas formas musicais característico do mestiço do “litoral”, o mulato. Este último cede à influência “civilizada”, abrindo o caminho ensejado na obra de Almeida para a edificação da música brasileira mediante seu resgate pelas formas musicais de prestígio.

Aqui o autor faz uma ressalva importante: o tratamento da música popular e folclórica não deve importar em deformação da matriz, em seu aviltamento. Ao contrário, deve assemelhar-se ao processo de destilação, do qual se retiram as “impurezas” presentes, restando no recipiente apenas a matéria em “estado puro”. As composições eruditas devem traduzir o popular sem transformá-lo. Eis a razão para a predileção do autor pelo compositor Ernesto Nazareth, cujas composições são compreendidas como genuinamente brasileiras por não alterarem nem a forma nem o *Geist* brasileiro.

Ampliando o mesmo raciocínio, só que em sentido contrário, a modinha, ao deslocar-se do seu ambiente “natural” – o universo popular do “caboclo”, do mestiço brasileiro –, e adentrar aos salões, perdeu sua originalidade. Mesmo reconhecendo o valor composicional das canções escritas por José Maurício e Marcos Portugal, a “modinha erudita” como praticada por estes *maestros* não trazem a marca da brasilidade, já que a “verdadeira” modinha foi “criada para ser cantada ao ar livre, em perfeita comunicação com a natureza”.¹⁵ Na “gente rude”, a modinha encontraria sua expressão popular “pura”, enquanto que a modinha de salão, diferentemente da proposta de “destilação” musical pensada por Almeida, teria sido deformada pelas estilizações.

Aqui o principal “vilão”, deformador das formas “puras”, é a influência exógena, leia-se, a transformação estrutural da música popular pelas formas musicais eruditas. Por esta razão, o samba emerge como alternativa de música

¹⁵ **Idem, Ibidem.**

popular pura quando comparado ao choro. Este último, segundo Renato Almeida, teria sofrido “estilizações”, tornando-se mais “lânguido”, sofrendo no início do século XX o mesmo processo que descaracterizou a modinha de salão no século XIX.

Como citado, as abordagens propostas por Renato Almeida para as questões mesológicas sobre a mestiçagem e sobre o indianismo não implicam rupturas radicais com os cânones românticos, mas em novas possibilidades de abordagens. A comparação das informações dos dois primeiros capítulos da *História da Música Brasileira*, de Renato Almeida, com o projeto do poema sinfônico *Brasil*, de Coelho Neto, delineado em 1922 pouco antes da Semana de Arte Moderna e com o projeto de ópera *Porangaba*, de Alberto Nepomuceno, serve como valioso exemplo de que a intelectualidade musical brasileira, bem antes do manifesto modernista, procurava novos paradigmas para a cultura musical, em lógica seletiva similar à da geração de Almeida e Mário de Andrade. Tomemos emprestada a análise de José Miguel Wisnik¹⁶ sobre o projeto de Coelho Neto:

Segundo o autor, a elaboração do poema sinfônico tinha como intuito construir um painel histórico do Brasil por ocasião do centenário da Independência. A obra estava dividida em temas organizados a partir de uma perspectiva histórica que remetia à época do descobrimento, finalizando com a “conquista” da Independência política.

A primeira parte, a descoberta, deveria desdobrar-se sobre três temáticas: a natureza opulenta e selvagem dos trópicos, o igualmente selvagem nativo ameríndio, e a chegada do português. Embora tudo fosse “música” na imagem proposta, os dois primeiros elementos deveriam ser descritos musicalmente pela pujança rítmica e por harmonias dissonantes. Isto implicaria a ênfase da chegada do português com o canto, a melodia. Não apenas está implícita aqui a noção de superioridade européia, ao trazer a forma que propiciaria a organização sonora da música “selvagem” da natureza, mas também a já conhecida visão romântica do sentimentalismo musical, uma vez que o canto é também a representação do saudosismo luso: expressão sentimental do português. Como na *História de Música* de Guilherme de Melo, também em Coelho Neto e em Renato Almeida, o

¹⁶ José Miguel Wisnik. **O Coro dos Contrários: a música em torno da semana de 22**. São Paulo: Duas Cidades, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1977.

ameríndio é seduzido e domesticado pela superioridade musical, compreendida pela suave e sentimental característica do português, do “civilizado”.

Ao lado dos elementos de caráter étnico, a natureza também protagoniza o processo de gestão da essência nacional: “O barbaro serena, a própria natureza aquieta-se e a melodia acentua-se, tão meiga que os bárbaros descem por ela à praia, imaginando, talvez, que são iaras que cantam e quedam pasmados olhando o mar [...]”.¹⁷ Tal como o ameríndio, a natureza também se rende ao “encanto” musical do elemento exógeno. Como na história da música de Renato Almeida, a natureza também é personagem atuante na formação nacional, o que demonstra, sobre este aspecto, a conformidade entre os dois projetos. Não obstante, a construção de Natureza de Almeida como fonte absoluta de brasilidade confere a esta importância maior que a dispensada por Coelho Neto, o que permite pensar a concepção deste como um “meio termo” na comparação entre as concepções de natureza de Guilherme de Melo e Renato Almeida.

Finalizando a primeira parte, o canto religioso é apresentado na representação da primeira missa celebrada na América portuguesa, não havendo distinção, como no caso de Almeida, entre colonos portugueses e jesuítas. O sentimento religioso cristão emerge como marca do triunfo europeu, simbolizando “a vitória da cruz, e a descida do Deus de Ourique na terra virgem e catecúmena”.

18

A tônica sentimental também norteia a proposta da segunda parte, marcada pela exploração da terra e pela catequese. Como recorrente nas produções românticas, a chegada do elemento africano consolida a formação da trinca nostálgica conformadora do *Geist* musical brasileiro: portugueses e africanos saudosos de suas terras e o ameríndio subjugado pelo europeu. A terceira parte, “o ciclo das lutas pela posse da terra”, marca o desenvolvimento do sentimento nativista, cuja expressão máxima reside na busca por independência política. Aqui a música já possui “ritmo brasileiro”, e, como no caso de Melo, o projeto de Coelho Neto estreita a sua conexão com acontecimentos da história política. Wisnik chama a atenção para aquilo que concebe como uma resignificação do exotismo da “África negra”, que, a partir da influência do parnasianismo, adquire cores orientalistas.

¹⁷ Coelho Neto Apud **Idem, Ibidem.**

¹⁸ **Idem, Ibidem.**

Concluindo o projeto, Coelho Neto mantém o antigo ideal de equiparação da arte brasileira com a européia, ao priorizar o “encontro triunfal da música com a instituição”, valorizando a tradição do hinário representativo do alcance do estágio de reconhecimento da essência nacional:

E tais vitórias conseguimos com um só hino, que não era o símbolo de um regime, mas a própria voz da nação que, com ela, vai seguindo vitoriosamente para o futuro, como a França, através de todas as vicissitudes políticas, tomou para canto de marcha a marselhesa.

[...] garanto que a Europa, que já nos olha com alguma curiosidade e interesse, porá empenho em ouvi-lo e assim a música levará consigo um pouco da nossa história e mais do que isso: revelará ao mundo, na obra de um artista, o grau de nossa cultura musical [...].¹⁹

Tomando o próprio Alberto Nepomuceno como exemplo, percebe-se que a temática indianista e a forma de descrever musicalmente a natureza já passava por processos de ressignificação que, como escreve Maria Alice Volpe, partiam da tentativa de adaptar os modelos vigentes à época de Carlos Gomes e por ele consagrados às novas tendências estéticas. Tal aspecto é apontado por Avelino Romero Pereira ao argumentar sobre o projeto para a ópera *Porangaba*, de Alberto Nepomuceno, com texto de Juvenal Galeno, esboçado durante a viagem do compositor à Europa em 1888.

Segundo Pereira, o compositor intencionava iniciar sua obra tendo como motivo fundamental a “saudade”:

Esta é descrita como o sentimento geral que oprimia a alma do poeta, e que virá a constituir a atmosfera dentro da qual se mergulha a composição. Tal é a matéria do prelúdio, no qual apontarão os temas capitais da obra e que são três: o mar de onde saiu ou por onde surgiu Martim, o homem branco; a floresta onde existe a raça conquistada; e o ‘eterno feminino’ em que aparece o tema do amor.²⁰

A persistência do conceito de *Geist* sentimental como norteador dos três projetos é vital para a demolição das fronteiras erguidas pelos modernistas em relação ao pensamento musical romântico. Do mesmo modo, a idéia da

¹⁹ **Idem, Ibidem.**

²⁰ Pereira, **Op. Cit.**

valorização da natureza pela sua associação ao elemento humano, influenciando isoladamente as “raças” e não sendo meramente um palco para manifestações sentimentais na *Porangaba* de Nepomuceno, reforça esta compreensão. No mais, na *Porangaba* a natureza é o elemento que torna possível a integração das duas etnias: é o mar quem traz o “homem branco” para a terra onde residiam os índios, promovendo seu encontro. E se, em princípio, o compositor apresenta os grupos étnicos separados entre si, e ligados individualmente à natureza, no terceiro e último tema, o “amor” é responsável pela integração entre brancos e índios, simbolicamente representada pela união de Martim e Iracema.

Como nos demais projetos, também na *Porangaba* existe o esforço de etnização do território. O saudosismo e a melancolia também aqui eram as expressões sentimentais que propiciavam ao compositor criar as paisagens étnicas com as quais a “essência” brasileira se identificaria. Tanto pela escolha do tema quanto pela forma como foi abordado na *Porangaba*, nota-se nitidamente a influência do romantismo indianista no nacionalismo de Nepomuceno deste período. No entanto, como ressalta Avelino Romero Pereira, a *Porangaba* de Nepomuceno situava-se num “meio termo” entre o romantismo indianista e o mito das três raças. A intenção aqui é fundir três elementos: índios, brancos e natureza. Nas palavras de Pereira:

Ainda que o final da lenda aponte a morte e a separação de Martim e Iracema, é a ‘aliança das raças’ que Nepomuceno valoriza. [...] Em primeiro lugar, ajuntemos agora o que não dissemos antes, ou seja que os três temas seriam trabalhos em música – e esta é a grande novidade -, através da utilização de cantos retirados ao “folk-lore”. [...] Para o primeiro tema, o branco, o compositor propunha: “o canto popular – saudoso e intrépido do jangadeiro, o canto do vaqueiro (aboiado), Toada do samba, reminiscências lusitanas”. Para o segundo tema, o vermelho, seleciona “o canto indígena”, o “ritmo religioso” dado pelo torem (tambor). Finalmente, no terceiro, temos a fusão: “folclore: a toada do vaqueiro, ritmo da melancolia sertaneja. Melopéia Nacional”.²¹

Ao contrário de *Dança de Negros*, de 1887, posteriormente rebatizada como *Batuque*, passando a compor a *Série Brasileira*, na *Porangaba*, a questão

²¹ **Idem, Ibidem.**

étnica não é abordada mediante o isolamento musical das etnias. O intuito de associar musicalmente as etnias com formas musicais compreendidas como caracterizadoras de grupos já considerados mestiços – chegada do português e canto do jangadeiro, do vaqueiro e samba; e, no tema da fusão, a toada do vaqueiro, subentendida como essência sertaneja –, aponta para uma forte similitude na compreensão de nacionalismo musical de Alberto Nepomuceno, ainda no início da sua carreira, com a compreensão dos modernistas da década de 1920.

É a partir do capítulo – *A música brasileira no começo do século XIX* – que a história da música de Renato Almeida adquire uma perspectiva histórica melhor definida. Como recorrente na musicologia do início do século XX, o sentido histórico está ligado à seleção de acontecimentos políticos capitais à construção do “Brasil nação”. A eleição do século XIX como inaugural na sua historicização musical também está ligada ao desprezo do autor pela música cultivada nos tempos coloniais.²² Almeida valoriza ainda menos que Melo a música produzida na América portuguesa, chegando a afirmar que, neste passado, quase nada há digno de referência, salvo ter se iniciado nele a gestação da música popular: “Assim, a não ser a música popular, só se conhecia a religiosa [que] não ignorando seu prestígio sobre o espírito rude do gentio [...] em nada influíu”.²³

O primeiro período da música brasileira teria se iniciado com a chegada da Corte portuguesa, significando nas palavras do autor a chegada de D. João VI em suas possessões americanas, traduzindo a ênfase recorrente na abordagem de figuras ilustres da política. Vale lembrar que o autor não deixa de citar o acontecimento em questão como “acelerador” do processo de independência política. Embora, para Almeida, a música tenha sido menos favorecida que as artes plásticas, ela teria também sido beneficiada pelo desenvolvimento artístico do período. Aqui o autor faz uma ressalva que mostra mais um dos vários pontos consonantes com a narrativa de Melo: o cenário musical já está formado antes da chegada do monarca. Este apenas o percebe mediante o “espanto” que sua “alta qualidade” lhe teria causado, e resolve expandi-lo.

²² Tendência seguida também por Luiz Heitor Corrêa de Azevedo em sua obra *150 Anos de Música no Brasil (1800 a 1950)*, na qual o próprio recorte temporal denuncia tal descaso. Azevedo, **Op. Cit**

²³ Almeida, **Op. Cit** (1926). 1ª ed.

Também como em Melo, o alto valor da música do início do XIX admirada por D. João VI tem um único nome: José Maurício. Enaltecido como um dos maiores compositores sacros de todos os tempos, José Maurício tem sua importância valorada por Almeida igualmente pela qualidade de sua obra, mas, principalmente, por servir como exemplo maior, no passado musical brasileiro, de uma das principais prerrogativas defendidas pelos modernistas: o afastamento do que compreendiam como influência exógena na formação do músico brasileiro. Eis a razão pela qual a figura emerge fulgurante na descrição do primeiro cenário musical oitocentista. José Maurício, mestiço, verdadeiro “fruto da terra”, “filho exilado” da música alemã cuja ascendência “indireta” seria “Bach, Mozart e Haydn”, foi a afirmação “poderosa” do espírito brasileiro que não precisou deixar o Brasil para ser um músico de valor, sem ser, contudo, um “bárbaro”, uma matéria ainda bruta; era um “civilizado” com um perfeito conhecimento da “técnica musical”: “Mas José Maurício se fez no Brasil, sem ascendências diretas, afora as que sofrermos todos na formação de cultura, e criou uma obra que ultrapassa, de muito o seu meio”.²⁴

A escolha recorrente pela ênfase em José Maurício como praticamente o único nome da música brasileira das primeiras décadas do século XIX revela mais do que o descaso dos primeiros musicólogos com o período em questão, sobretudo com sua música religiosa. Implícito aqui está a reminiscência no século XX do valor deste compositor como paradigma musical para os músicos do final do século XIX. Não por acaso, Almeida frisa a importância do empreendimento de Alberto Nepomuceno de restauração de obras deste compositor.

Mônica Vermes,²⁵ em *Alguns aspectos da música sacra no Rio de Janeiro no final do século XIX*, observa que o processo de secularização musical característico do século XIX não foi o causador do desinteresse dos compositores do período pela música sacra que levou ao declínio do gênero, mas sim a utilização de formas musicais extra-religiosas na concepção desta. Para a autora, a música não saiu da Igreja para os teatros, e sim dos teatros para a Igreja, o que teria descaracterizado as formas musicais religiosas outrora cultuadas no início

²⁴ **Idem, Ibidem.**

²⁵ Mônica Vermes. *Alguns aspectos da música sacra no Rio de Janeiro no final do século XIX*. In: **Revista Eletrônica de Musicologia**. Vol.5, nº1, Junho de 2000. Disponível em: <<http://www.rem.ufpr.br/REMV5.1/rio.html>>. Acesso em 03 de Abril de 2008.

deste século. Com efeito, é o que parece indicar a campanha encampada por Rodrigues Barbosa e Alberto Nepomuceno no *Jornal do Commercio*:

É preciso acabar com o costume vergonhoso de executar antes da entrada dos oficiantes a sinfonia do "Guarany" ou "Cheval de Bronze" ou "Pique Dame" ou "Zigeunerbaron" ou "Bocaccio", etc... etc...

*É preciso acabar com essa música despida de senso, composições em que o texto sagrado devia ser substituído pelos couplets mais sugestivos da mais sugestiva revista de fim de ano; e que mesmo nem o mérito têm de serem feitas por músicos que conheçam seu "ofício".*²⁶

Nota-se que concomitantemente ao esforço do Visconde de Taunay²⁷ de propaganda de valorização e divulgação da obra de José Maurício na última década do século XIX, intelectuais ligados à música pensavam a valorização da música sacra mediante sua “reforma”, entendida como resgate de suas formas tradicionais. Para Nepomuceno, era preciso criar uma associação que regulamentasse a execução da música sacra, bem como fundar uma Escola de Música Sacra que provesse a formação de músicos e também de seminaristas.²⁸ Através do Centro Artístico, Leopoldo Miguéz, então diretor do Instituto Nacional de Música, Alfredo Bevilacqua e Arthur Napoleão também aderiram à campanha. Conseguiram do Arcebispo Arcoverde a atenção necessária para a institucionalização da campanha, o que resultou na composição de uma comissão para avaliar projetos de reforma da música sacra presidida pelo arcebispo

²⁶ Alberto Nepomuceno. Theatros e Música. In: **Jornal do Commercio**, 7 de outubro de 1895

²⁷ Segundo Mônica Vermes, Alfredo Maria Adriano d'Escagnolle Taunay (1843-1899), o Visconde de Taunay, iniciou, na década de 1890, sua campanha pela difusão, edição e execução da música do padre José Maurício, publicando uma série de artigos no *Jornal do Commercio* e na *Revista Brasileira*. A autora afirma que o primeiro levantamento das obras do compositor, bem como as impressões da *Missa de Réquiem* e da *Missa em Si Bemol*, e a aquisição de uma coleção de obras do padre pelo Instituto Nacional de Música teriam sido consequência do esforço de Taunay. Vermes, **Op. Cit.**

²⁸ Segundo Luís Guilherme Goldberg, “Também se manifestaram [em prol da campanha de Rodrigues Barbosa e Nepomuceno] de pronto Frei João das Mercês, Abade do Mosteiro de São Bento, Visconde de Taunay, o pianista e professor do Instituto Nacional de Música Alfredo Bevilacqua, o pianista e compositor Francisco Valle, o vigário da paróquia do Irajá, padre Nicoláo Navazio e o lente da Escola Politécnica, J. Agostinho dos Reis. Igualmente encontrou eco nos periódicos O Apóstolo e A Notícia, do Rio de Janeiro, e no longínquo Pernambuco, em artigo de Euclides Fonseca e em carta do padre J. Clavelin, do Seminário Arquiepiscopal de São José, além de outros periódicos cariocas”. Luís Guilherme Goldberg. Alberto Nepomuceno e a Missa de Santa Cecília de José Maurício Nunes Garcia. In: **Anais do VI Encontro de Musicologia Histórica**. Juiz de Fora, 22-25 julho de 2004. Disponível em: <http://conservatorio.ufpel.edu.br/admin/artigos/arquivos/estudos_06.pdf> Acesso em 09 de Maio de 2008.

Monsenhor Luiz Raimundo da Silva Brito, das quais foi selecionado o projeto esquematizado por Nepomuceno.

Para Vermes, a obra sacra de Nepomuceno surge atrelada a esta campanha, no sentido de que ele próprio estaria comprometido com a promoção do “novo” paradigma. Isto teria impulsionado a busca por um modelo coerente com os pressupostos defendidos pelo compositor para a música sacra. Assim, Alberto Nepomuceno teria, com Leopoldo Miguéz, também optado pelo resgate da obra de José Maurício, sofrendo possivelmente a partir de então a obra daquele compositor a influência da deste na elaboração da sua música sacra. É importante destacar que, mesmo considerando o canto gregoriano como forma musical legítima das cerimônias religiosas católicas, o que acarreta a determinação do latim como idioma, Nepomuceno busca aparentemente uma alternativa conciliatória com a valorização nacionalista do XIX do canto em vernáculo. É o que sugere o parágrafo IV do seu projeto, ao permitir a execução da música sacra em vernáculo, desde que o texto tenha sido previamente aprovado, não sendo permitido seu uso também nas cerimônias estritamente litúrgicas.

Na prática, o ideal de “reforma” da música sacra encontrou resistência por parte dos organizadores das partes musicais litúrgicas, que não ficaram satisfeitos com a imposição de uma reforma cunhada por elementos exógenos, representantes da cultura laica. Some-se a isto o interesse do clero católico em aumentar seu “rebanho”, o que faz da música “profana” um atrativo a mais:

Esses relatos revelam posturas extremas, onde a laicidade ou a manutenção de reserva pela Igreja do espaço musical nos templos exemplificam aspectos da tensão vivida nesse período. Daí é lícito concluir que se tratava de uma estratégia de sobrevivência a encenação de interesse sobre o movimento de restauração da música sacra por parte da Igreja Católica. Para fazer frente aos problemas que enfrentava, importava ser necessário manter-se próxima dos fiéis e aumentar seu número; conseqüentemente, qualquer interferência drástica na música dos cultos poderia representar um afastamento maior destes. Portanto, o extralitúrgico apresentava uma serventia vital, era-lhe conveniente.²⁹

²⁹ **Idem, Ibidem.**

Nepomuceno, Coelho Neto, Miguéz, o Visconde de Taunay e os demais vislumbram no resgate da obra de José Maurício uma questão patriótica. De maneira análoga à valorização de Almeida, José Maurício é símbolo de civilização para a geração de Nepomuceno, incluindo-se também Guilherme de Melo e sua obra neste ideal. A ênfase na mestiçagem do compositor, dada por Almeida e Melo em seus livros, já constava nos periódicos da década de 1890, servindo de contra-argumento à crítica cientificista já abordada neste trabalho. Embora o valor estritamente musical de José Maurício tenha gradualmente declinado no decorrer dos anos modernistas, por não servir aos seus paradigmas, sua construção como músico “autônomo” em relação à Europa permaneceu em autores como Mário de Andrade como marca da “pureza” nacionalista.

Comparado a José Maurício, Francisco Manuel seria um artista “menor” para Almeida, cuja importância estaria resumida à composição do Hino Nacional e aos seus empreendimentos voltados para o ensino musical. O D. Pedro I musicista tão enaltecido por Melo também é diminuído em importância por Almeida, restando-lhe apenas a menção ao *Hino da Independência*. Embora a tradicional valorização do hinário mantenha-se forte, a importância das personalidades políticas do XIX é perceptivelmente diminuída quando comparada com a história da música de Melo.

O capítulo seguinte destina-se a *O romantismo na música brasileira*. Segundo Almeida, o *Geist* sentimental do brasileiro é por si romântico em sua formação, o que defende afirmando que, no momento de sua chegada ao Brasil, o movimento europeu já encontrara no brasileiro um “romântico feito” em função do individualismo exaltado e fremente do homem melancólico, que crê na força protetora da natureza deslumbrante. “Filho da natureza”, o romantismo brasileiro não foi uma imitação do movimento europeu, mas “um impulso de nosso espírito” e o “destino histórico que cumpríamos”, caracterizando a alma brasileira pela sobreposição do instinto sobre o racional.³⁰ Sobre esta construção, nota-se em particular um curioso paradoxo. Ao mesmo tempo em que tenta diminuir a importância do romantismo como movimento artístico para o Brasil mediante o engendramento da noção de que o movimento europeu não teria causado nem impacto, nem transformações na cultura artística, Almeida, ao afirmar a essência

³⁰ Almeida, **Op. Cit** (1926). 1ª ed.

da brasilidade como romântica, acaba por denunciar a forte influência deste para a sua geração no desenrolar do movimento modernista. *Grosso modo*, a descrição de Almeida permite pensar que, nestas primeiras décadas do modernismo, o “homem moderno” é o mesmo “homem romântico”, apenas cômico de que deve ser, acima de tudo, “brasileiro”.

É plausível creditar a este raciocínio o afastamento da abordagem de Almeida sobre Carlos Gomes da postura agressiva de Oswald de Andrade sobre o compositor. Como lembra Wisnik, a música de Carlos Gomes é para Oswald de Andrade “inexpressiva, postiça, nefanda”, reflexo tanto da “artificialidade da ópera” quanto dos repudiados italianismo romântico e da estética musical italiana: “Carlos Gomes é horrível. Todos nós o sentimos desde pequeninos. Mas como se trata de uma glória de família, engolimos a cantarolice toda do ‘Guarani’ e do ‘Schiavo’[...]”.³¹ Mais próximo da abordagem de Mário de Andrade, que reconhece o valor de Carlos Gomes - o “músico mais inspirado” – no primeiro número da revista *Klaxon*, mas com a importante ressalva de que sua obra pertence ao passado, em Renato Almeida a admiração torna-se mais explícita, na medida em que o autor, em sua perseguição ao nacionalismo musical, concebe uma espécie de discurso contrafactualista para abordar o compositor.

Gomes é o gênio musical que supre o lugar outrora ocupado por José Maurício, possuindo o mesmo valor artístico deste. É também o autor das primeiras obras musicais nas quais acontece o “contato com a natureza”; leia-se, a tentativa de apreensão erudita da “essência musical” presente na “terra” e na “gente” brasileira. Estava “fadado” a ser o “criador da música brasileira, não no sentido de uma arte regional, [...] mas com a grandeza dos motivos nacionais, sentidos através da cultura [...]”, não fosse sua “dependência” dos “modelos estrangeiros” para criar sua música. No discurso do autor, a escola italiana fez com que o compositor desprezasse as “vozes da terra”, ou que as comprimisse nos modelos da arte, leia-se, formas européias, verdadeiros “entraves” que inviabilizam a comunicação com a “essência”, “sacrificando a intenção à forma”.

32

A crítica a Gomes enfatiza também o sucesso alcançado no exterior que, em sentido contrário ao valor dado por Guilherme de Melo, teria contribuído para

³¹ Wisnik, **Op. Cit.**

³² Almeida, **Op. Cit** (1926). 1ª ed.

a crescente “italianização” do compositor e seu total afastamento do compromisso com a música nacional de acordo com as prerrogativas modernistas. Além disto, o sucesso serviu à perpetuação de uma imagem musical falsa de Brasil, afastada dos “motivos nacionais”. A relação musical com a Europa está entre as principais transformações canônicas consolidadas no modernismo. Não no sentido de que a importância do reconhecimento da música brasileira e de seus representantes nos grandes centros europeus seja descartada – o ideal de equiparação. Mas na idéia de que a Europa não forma e influencia o músico e a música brasileira:

Villa-Lobos acaba de chegar de Paris. Quem chega de Paris espera-se que venha cheio de Paris. Entretanto Villa-Lobos chegou de lá cheio de Villa-Lobos. [...] A sensibilidade de Villa-Lobos, porém, resistiu ao choque traumático de Paris. (...) A formação dos outros como que vem de fora para dentro; a dele, de dentro para fora. Formação vulcânica, não sedimentária. [...] Villa-Lobos não precisava ouvir com os ouvidos do corpo as excelentes orquestras de Paris. Pela sua imaginação alucinatória, ele as antecipava interiormente.³³

Se lembrarmos, porém, das ressalvas feitas por Oscar Guanabara quando do retorno de Nepomuceno da Europa, encontraremos senão um “germe” da crítica modernista à influência européia no músico brasileiro, o que, relevando-se os distintos interesses da geração de 1920 dos de Guanabara, constata-se que os questionamentos sobre esta relação musical entre Brasil e Europa data do final do XIX:

[...] voltou transformado – ele, o brasileiro, o nortista, com a tradição das lendas abafadas pelo saber dos mestres – indeciso; indeciso porque seu temperamento se revolta; indeciso porque na sua alma há uma nota predominante que não adormeceu nem se extinguiu e que há de reviver por força, desde que voltou para o ponto de partida e tem agora para inspirá-lo a imponência da natureza dos trópicos.³⁴

Ainda entre os músicos do romantismo brasileiro figuram Leopoldo Miguéz e Alexandre Levy. Miguéz é concebido como “discípulo brilhante” da escola alemã, mas foi, para Almeida, um compositor sem “grande originalidade” cuja obra, “digna de estima”, foi substancialmente prejudicada pelo

³³ Manuel Bandeira Apud Naves, **Op. Cit.**

³⁴ Guanabara Apud Pereira, **Op. Cit.**

“wagnerianismo”. A desqualificação musical de Miguéz parte do mesmo pressuposto que condenou Carlos Gomes: o uso da forma musical européia. E se Renato Almeida, ao analisar a obra de Carlos Gomes, conclui com a vaga afirmação de que suas “páginas” mais “interessantes” são as poucas que se desprenderam do formalismo europeu, ao pensar a obra de Miguéz – aquele que deu segmento ao desenvolvimento do “domínio da eloquência” cultivado por Gomes – faz questão de destacar uma entre as obras valoradas pelo “caráter sentimental”, na intenção do autor, pelo seu teor patriótico, dentre suas composições: *o Ave Libertas!*, poema “perfeitamente nacional”, repleto de “emoção lírica” e de acordo com o enaltecimento da tradição do hinário.

Embora enquadrado na geração “passadista”, Alexandre Levy é exaltado pelo “certo modo superior” com que abordou o folclore na música, em função do seu “espírito requintado”. Trata-se da noção de que o compositor, ao utilizar instintivamente tal material, não lhe alterava a forma, o conceito de sinceridade, razão pela qual Almeida o considera um verdadeiro folclorista. Contudo, Levy não foi considerado por ele um nacionalista em função do seu esforço não ter ido além do campo sentimental, permanecendo no anseio do compositor e, por isto, não saindo do plano teórico. Era, assim, um compositor romântico. Caberia a Alberto Nepomuceno dar os primeiros passos rumo ao nacionalismo almejado pelo autor que se encontrava latente em Levy.

Ainda que a recorrente aproximação de Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno, vastamente encontrada nos trabalhos que versam sobre a música brasileira, seja a da forma definida por Mário de Andrade, é na obra de Renato Almeida que a tal aproximação é realizada pela primeira vez em um livro de história da música brasileira. Já no primeiro capítulo – *A Música Popular* –, Almeida constrói esta relação ao relatar os dois compositores como os empreendedores dos primeiros esforços nacionalistas: “faltam à música brasileira os seus desbravadores. Vez por outra, já o têm tentado, como fizeram Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno [...]”³⁵ Fica subentendido que, na evolução do *Geist* da música nacional, Levy – um “romântico” – teria sentido e almejado o nacional na música em função da sua aproximação e zelo pelo folclore. Alberto Nepomuceno, por sua vez, daria continuidade a este primeiro vislumbre, lutando

³⁵ Almeida, **Op. Cit** (1926). 1ª ed.

efetivamente por implementá-lo por sentir também o nacional no âmago, e tentar levá-lo do plano onírico de Levy à realidade.

Ao afirmar que Renato Almeida era “discípulo” de Mário de Andrade e Graça Aranha, Avelino Romero Pereira nos permite conjecturar que Almeida herdara sua aproximação entre Levy e Nepomuceno do autor de *Macunaíma*. Além de aproximar os dois compositores do paradigma nacionalista defendido pelos modernistas, afastando-os da geração da qual ambos pertenciam, os autores estabelecem um “continuum nacionalista” iniciado por Levy e ampliado por Nepomuceno. Relação não realizada por Guilherme de Melo, para quem Alexandre Levy não passou de um “compositor paulista de grande talento”.³⁶

A grande diferença está na valorização dos compositores partindo da importância nacionalista que lhes é atribuída por Renato Almeida e Mário de Andrade. Como já citado, para Almeida, Levy “sente” o nacionalismo e Nepomuceno, além disto, esforça-se para pô-lo em prática. Para Mário de Andrade, Alexandre Levy fora de fato o primeiro empreendedor do nacionalismo musical brasileiro:

*E, pois, pondo de parte o frágil nacionalismo meramente titular e textual das óperas indianistas de Carlos Gomes, não parece apenas ocasional que justamente na terra-da-promissão paulista, recém-descoberta, surgisse o primeiro nacionalista musical, Alexandre Levy. Nem parece ocasional que imediatamente em seguida, Alberto Nepomuceno desça do seu Nordeste, maior mina conservadora das nossas tradições populares, pra se localizar no Rio [...]. E realmente são estes dois homens, Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno, as primeiras conformações eruditas do nosso estado-de-consciência coletivo que se formava na evolução social da nossa música, o nacionalista.*³⁷

Pereira faz uma série de pertinentes ressalvas tanto sobre a questão da aproximação de Nepomuceno e Levy, quanto sobre a sobreposição deste último ao primeiro, ponderando a partir da própria lógica de nacionalismo musical construída por Mário de Andrade. Segundo Pereira, Mário de Andrade supervaloriza o “nacionalismo” dos compositores para poder assim aproximá-los da geração modernista e afastá-los da geração da qual os compositores

³⁶ Melo, **Op. Cit.**

³⁷ Mário de Andrade. *Evolução Social da Música no Brasil* (1939). In: ANDRADE, Mário. **Aspectos da Música Brasileira**. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Villa Rica, 1991. Vol. 11.

pertenciam, o que também pode ser encontrado na obra de Renato Almeida, só que com ênfase maior em Nepomuceno. Nepomuceno também é distanciado por Mário de Andrade de sua geração por uma outra via, através de sua notória negligência à importância da atuação do compositor no Instituto Nacional de Música. Assim, Mário de Andrade pôde isolá-lo e concebê-lo como um indivíduo a parte do seu contexto. Descontextualizando também Levy, o autor conseguiu sem maiores complicações construir uma narrativa que elevava o compositor paulista, cuja trajetória musical não fora perceptivelmente tão destacada quanto a de Nepomuceno neste período. Ainda sobre esta questão, parece acertada a compreensão de Pereira de que a valorização de Levy significa a valorização da “obra de um paulista”, o que importa a atribuição recorrente de vanguardismo intelectual e no reforço da visão de São Paulo como Estado pioneiro nos mais importantes empreendimentos de modernização do Brasil.³⁸

Esta foi mais uma das formas modernistas que se cristalizou no decorrer do século XX. Em sua história da música, Bruno Kiefer reproduz a associação Levy/Nepomuceno no caminho da perspectiva da evolução do nacionalismo musical delineada por Renato Almeida e Mário de Andrade, mais no sentido apresentado pelo primeiro que pelo segundo. Seguindo o subtópico do capítulo *O Romantismo*³⁹, Kiefer propõe-se em breves páginas a pensar – após a habitual síntese biográfica – a obra de Levy reproduzindo a forma modernista de análise que privilegia essencialmente a noção evolutiva da música nacional:

*A música de Alexandre Levy não é, a despeito de suas intenções nacionalistas, homogeneamente brasileira. E neste aspecto ela reflete bem as dificuldades inerentes ao processo de nacionalização. A obra do compositor paulista ainda é predominantemente européia, sobretudo germânica.*⁴⁰

³⁸ Pereira, **Op. Cit.**

³⁹ Embora este título sugira, a princípio, que Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno fossem compositores românticos na concepção de Kiefer, ambos eram, para ele, representantes do que chamou de pós-romantismo musical brasileiro. É que, para o autor, a passagem do XIX para XX foi um período no qual conviveram, no Brasil, as “tradicionalistas” formas românticas e as novas tendências estéticas musicais. Levy e Nepomuceno, como típicos representantes do período, teriam dialogado com ambas; mais intensamente o segundo que o primeiro. Contudo, o autor opta por intitular o período “posterior ao de D. João VI até o advento do Modernismo” como *Romantismo*, alegando dificuldade em se traçar uma “linha demarcatória nítida”, e inserindo o “pós-romantismo” nele. Kiefer, **Op. Cit.**

⁴⁰ **Idem, Ibidem.**

Kiefer segue destacando o que considera serem as obras mais importantes do compositor: *Variações sobre um tema brasileiro* e a *Suíte brasileira*, com especial destaque para parte intitulada *Samba*, o que mostra não apenas o comprometimento com a tônica nacionalista, mas também com a antiga valorização da questão étnica. Logo a seguir, vêm as páginas destinadas a Alberto Nepomuceno, nas quais é perceptível uma maior valorização deste compositor em detrimento do primeiro, não apenas em função do maior detalhamento dos dados biográficos na obra, como também pela ampliação de considerações sobre sua obra e sua relação com o “nacional”:

*Embora tenha morrido em 1920, isto é, vários anos depois da estréia de A Sagração da Primavera de Stravinsky, da criação do Pierrot Lunaire de Schoenberg e do Allegro Barbaro de Bela Bartók, a obra de Nepomuceno, a despeito de seu permanente interesse pela produção musical européia, tem as suas raízes estéticas na Europa do século passado. Mas também no Brasil, pelo menos em parte de sua obra. Sua intenção de expressar musicalmente o Brasil – em termos românticos aos quais se sobrepõe, às vezes, uma certa dose de realismo – foi consciente, o que não quer dizer que a tenha realizado de um modo linear. [...] O que importa, porém, é o resultado geral. Foi este que tornou Nepomuceno merecedor do título de “fundador da música brasileira”. Talvez, se não fosse a sua preocupação nacionalista e se seu interesse maior fosse a música contemporânea – em termos europeus, está claro – a sua orientação estética teria acompanhado as transformações radicais ocorridas na Europa. Para o bem da música brasileira? É lícito duvidar, tendo em conta o nosso momento histórico.*⁴¹

Algumas passagens são claros exemplos das influências dos cânones modernistas identificáveis no texto. Primeiro, a ênfase na menção de que os vanguardistas europeus já haviam promovido suas “revoluções” musicais ainda nos anos de atividade de Nepomuceno, criando a noção de que o compositor cearense não teria recebido a orientação musical necessária ao desenvolvimento da música nacional – orientação esta valorizada pela geração modernista. Avelino Romero Pereira, embora destaque que uma tal querela em torno do uso do tratado de harmonia de Schoenberg por iniciativa de Alberto Nepomuceno não se comprove, em função de uma suposta resistência ao uso do material por parte “conservadora” do corpo docente do Instituto, deixa claro que Nepomuceno

⁴¹ **Idem, Ibidem.**

conhecia a obra, chegando a traduzir seu prefácio. Além disso, o então professor de harmonia da instituição, Frederico Nascimento, amigo de Nepomuceno, utilizava o tratado em suas aulas. Assim, podemos desconstruir a idéia de que Nepomuceno não dialogava com as novas tendências estéticas, caras à geração modernista, que surgiram na Europa no começo do século XX.

Segundo, a exposição de que Nepomuceno pretendia expressar musicalmente o Brasil “em termos românticos”, procura estabelecer uma barreira entre o empreendimento do compositor com o da geração subsequente. Sobre esta questão, no entanto, é preciso frisar, que, embora tenha delineado uma “separação” entre Nepomuceno e a geração modernista da década de 1920, Kiefer atenua a importância desta como “marco revolucionário”, ao considerar o “modernismo musical” brasileiro como “uma espécie de segundo tempo do nosso Romantismo, embora em termos de uma linguagem mais moderna.”⁴² Por fim, deve-se destacar que o autor, ao contrário de Renato Almeida e Mário de Andrade, considera Alberto Nepomuceno o “fundador da música brasileira”, pois considera o “resultado geral” do empreendimento nacionalista deste como bem-sucedido, de acordo com a sua compreensão de nacionalismo musical.⁴³

Direcionado pela tônica nacionalista nos moldes modernista – que ainda norteia parte significativa dos trabalhos que pensam o passado musical brasileiro –, a associação Levy/Nepomuceno persiste nas obras do final do século XX e início do XXI. Paulo Renato Guérios, no capítulo *A sociogênese da música nacional*, reproduz a construção. O próprio título do bustópico, *Alberto Nepomuceno, Alexandre Levy: a música nacional no início da República*, bastaria como exemplo da persistência da associação entre estes compositores. Algumas passagens permitem observar que, se por um lado há certo esforço de afastamento dos paradigmas da musicologia modernista, por outro mostram também o quão arraigados estão os cânones modernistas na compreensão do passado musical delineado pelo autor:

Não se pode afirmar que Nepomuceno tinha como intenção ser um compositor de músicas nacionais. Seu trabalho distribuiu-se em um amplo espectro de atividades e

⁴² **Idem, Ibidem.**

⁴³ As considerações de Bruno Kiefer sobre Alberto Nepomuceno serão melhor detalhadas nas considerações finais desta dissertação.

*preocupações musicais, e seria enganador totalizar sua trajetória sob um único interesse.*⁴⁴

Com efeito, a compreensão de Nepomuceno como um “homem do seu tempo” é explanada na obra de Guérios. Contudo, ao abordar a trajetória do compositor enfatizando o seu projeto nacionalista, Guérios cai na “armadilha” evolucionista modernista: aquela que desqualifica obras e autores que antecederam o movimento que não estavam explicitamente comprometidas com a idéia da formação da música nacional nos parâmetros por eles aceitos. A mesma lógica se aplica a Alexandre Levy, já que as páginas destinadas por Guérios ao compositor paulista destacam-no meramente por sua “tentativa de realização de uma música de características nacionais”.

Caso análogo é o de Cleida Lourenço da Silva⁴⁵ em sua dissertação de mestrado *Ernesto Nazareth em suas relações com seus contemporâneos nacionalistas*, de 2005. No capítulo que se propõe a pensar os empreendimentos nacionalistas na passagem do XIX para o XX, a autora revela que sua intenção é identificar “em suas vidas e obras [de Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno] aspectos concernentes ao nacionalismo brasileiro”. O título do capítulo é “Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno”.

Assim, percebe-se que a associação entre os dois compositores engendrada no modernismo é praticamente generalizada nas leituras do passado musical brasileiro. Também está explícito o seu norteamento pelo cânone nacionalista modernista, sem que se manifeste a preocupação em se definir o que individualmente estes autores compreendiam por música nacional ou o entendimento de nacionalismo musical dentro de seus respectivos contextos. Isto explica a razão da persistência da imagem de Alberto Nepomuceno e Alexandre Levy como precursores da música nacional brasileira.

E é na obra de Renato Almeida que Alberto Nepomuceno é concebido pela primeira vez como precursor. Em um novo capítulo - *Tendências da Música Brasileira* -, que se inicia com a retomada da discussão sobre a essência de brasilidade e como extraí-la do “seio popular” e transformá-la em forma de expressão artística universal, Alberto Nepomuceno recebe especial atenção como

⁴⁴ Guérios, **Op. Cit.**

⁴⁵ Cleida Lourenço da Silva. **Ernesto Nazareth em suas relações com seus contemporâneos nacionalistas**. 140 p.(Mestrado em Música) Escola de Música - UFRJ, 2005.

o compositor que mais teria conscientemente se dedicado a tal empreendimento: “uma expressão musical nossa, no reflexo da terra e do homem”.

*Efetivamente, ninguém combateu com ânimo mais decidido as imitações estrangeiras em nossa arte, e ao mesmo tempo, procurou criar uma música, sem se enquadrar no regionalismo, mas nascida no ambiente magnífico de nossa natureza e com aquele tom melancólico, que é o resíduo da fusão misteriosa das raças, de que promana o brasileiro. O meio europeu [sic], onde formou o espírito, e a sua cultura musical lhe não tolheram a originalidade nativa, nem lhe estancaram a veia natural da inspiração, vibrante e colorida.*⁴⁶

O combate ao regionalismo apresenta a idéia de que a essência do nacional deve ser apreendida do todo popular constitutivo do país, como pretendia Mário de Andrade, e não se partindo do particular de cada região para posterior agrupamento dos elementos singulares como uma espécie de mosaico representativo desta, como supostamente defendido pelo grupo verde-amarelo. A relação nacionalismo e regionalismo, temática que constituiu controvérsias entre as diferentes vertentes modernistas que se afirmaram após a Semana de Arte Moderna, defendida por Almeida e Mário de Andrade, herda bastante da noção de unidade sentimental romântica de nação. Do mesmo modo, a busca por elementos identitários do nacional, sem que se constituam em meras expressões de grupos que podem ser isolados cultural, regional ou etnicamente, manifesta-se como o *Graal* do nacional na música brasileira nesta perspectiva:

*Não exaltamos a arte regional, fique bem claro nesta época de nacionalismos ardentes, observamos, apenas, que não temos uma expressão artística caracteristicamente brasileira, na musica, como a alemã, a francesa, a espanhola, ou a russa, sem que isso as torne menos universais. [...] Sendo brasileiros, ficaremos por força universais, desde que sejamos capazes de criar por nós mesmos. [...] A nossa música ainda está adormecida, será preciso despertá-la e ouvir o seu canto de liberdade.*⁴⁷

Na entrevista concedida à revista *A Época Theatral* em 1917, Alberto Nepomuceno define aquilo que, na conjuntura, seria sua concepção de

⁴⁶ Almeida, **Op. Cit** (1926). 1ª ed.

⁴⁷ **Idem, Ibidem.**

nacionalismo musical. Tal como em Mário de Andrade e Renato Almeida, Nepomuceno, nesta fase, rejeita o regionalismo como elemento identitário e apresenta sua compreensão de música nacional brasileira a partir da identificação de elementos definidores do Brasil a partir de seu caráter expressivo e pertencimento ao todo:

Em geral, respondeu-nos S.S. – a nota característica da música popular brasileira são as indicativas de suas origens étnicas – indígena, africana e peninsular – tal como na poesia popular foi verificado pelos nossos folcloristas, como Sylvio Romero, Mello Moraes Filho e outros. [...] verifiquei uma modalidade que não é regional, pois que se encontra em cantos recolhidos no Pará, no Ceará e no interior do estado do Rio e que – parece-me – não tem ligação com nenhum dos elementos étnicos acima citados. Essa modalidade, de origem melódica e harmônica, é produzida pelo abaixamento do sétimo grau sempre que o canto tenda para o sexto, como [ao] 2º ou 4º graus [...]. Esses elementos ainda não estão incorporados ao patrimônio ar[tístico] de nossos compositores.⁴⁸

Como o canto nasal foi identificado por Mário de Andrade como o distintivo do nacional na música em seu *Ensaio sobre a música brasileira*, por não ser um traço característico de uma etnia ou de uma região isoladamente, Nepomuceno apresenta uma estrutura musical que, pelo seu distanciamento dos grupos étnicos e por ser encontrada em modalidades musicais de diferentes regiões do Brasil, revelava-se um elemento que podia ser considerado genuinamente nacional. Sobre esta questão em particular, nota-se uma aproximação entre as concepções de Nepomuceno e Mário de Andrade, em uma abordagem que se distancia da de Guilherme de Melo, cujo nacional residia na basicamente na expressão sentimental, não importando a forma musical utilizada, e também da de Renato Almeida, que, embora valorizasse a noção do peculiar comum ao todo nacional e fizesse franca objeção ao uso de formas musicais “importadas”, enfatizava que o contato e a posterior submissão à natureza brasileira acabava por “nacionalizar” gêneros musicais quaisquer.

A proximidade desta e de outras considerações sobre a música nacional brasileira de Nepomuceno com a geração modernista faz com que Renato

⁴⁸ A Ópera Nacional - Época Theatral entrevista o maestro Alberto Nepomuceno. In: **A Época Theatral**. Rio de Janeiro: 27 de dezembro de 1917

Almeida construa uma imagem exaltada do compositor, na qual fica perceptível a estima do autor pelo músico:

Quando Nepomuceno, vindo do estrangeiro, apresentou uma musica brasileira, foi visto com as maiores reservas e, quando pretendeu que se cantasse na nossa língua, explodiu uma campanha insidiosa, só a custo vencida.

A sua obra tem calor e vibração, o sentido exorbitante, que melancoliza o homem. É original sem ser preciosa nem loquaz, [...]. A emoção que desperta revela a profunda sinceridade do artista para com a natureza, seja nos céus, seja nas matas, ou seja no coração da gente. [...] Na arte de Nepomuceno há um naturalismo instintivo, nas vozes da de exaltação, de ternura, ou de melancolia. [...] A Série Brasileira [...] mostra esse espírito próximo da natureza [...].

Não foi Nepomuceno um regionalista que procurasse no pitoresco da terra, nos seus modismos e particularidades, expressões para a música. Ao contrário, libertou-se pela cultura desse preconceito e na comunhão com o meio, não o transcreveu apenas, mas dominou a realidade circunstante e criou uma obra própria em que o caráter pessoal deixou marca inconfundível.

[...] As tentativas de música brasileira, de Carlos Gomes, de Alexandre Levy e de Miguéz [...] tiveram em Alberto Nepomuceno um iniciador magnífico.⁴⁹

Um ponto importante a ser destacado é a manutenção de Nepomuceno como grande defensor do canto em vernáculo. Entretanto, ao ignorar os empreendimentos do XIX neste sentido, Almeida não apenas desfaz a construção de Guilherme de Melo, de Nepomuceno como continuador e ampliador da atuação de Gomes na divulgação do canto em português, como também confere destaque ao compositor da *Série Brasileira* sobre esta questão. A obra de Nepomuceno é enaltecida por ser abordada em conformidade com os principais cânones defendidos por Almeida. Nela o autor identifica a “sinceridade” emocional na captação da essência de brasilidade da música popular, bem como a sintonia com o determinismo mesológico de sua obra. Além de “sincero”, o nacionalismo de Nepomuceno é totalizante e não regionalista. Tudo isto sem fugir do comprometimento com a originalidade; aquilo que para Almeida consiste no

⁴⁹ Almeida, **Op. Cit** (1926). 1ª ed.

trabalho do “verdadeiro artista”: expressar artisticamente ao mesmo tempo a si próprio e a essência de sua pátria.⁵⁰

Sobre o pertencimento institucional de Nepomuceno, Almeida dedica apenas algumas poucas linhas. Embora mencione que o compositor “por vários anos exerceu esse cargo, com o maior desvelo e os mais morosos intuitos”, o tratamento dispensado à Nepomuceno como diretor do Instituto Nacional de Música resume-se à ocupação do cargo por este após a administração de Leopoldo Miguéz, cuja atuação recebe maior atenção por parte de Almeida. Os comentários tecidos sobre o próprio Instituto Nacional de Música são estranhamente sucintos e deixam clara a diminuição da importância da instituição no cenário musical brasileiro, tratada como complemento do esforço de institucionalização musical brasileira iniciado por Francisco Manuel. A estranheza se dá pela argumentação insistente em toda obra que desqualifica a formação do músico brasileiro na Europa, fomentando a compreensão de que o autor valorizaria a criação de instituições voltadas para este fim no Brasil. Igualmente sucintas, as críticas feitas à instituição não respondem satisfatoriamente esta questão:

Cuida-se muito de ensinar, formam-se nele técnicos de valor indiscutível, mas deixa-se em segundo plano o cultivo estético, cuja influência deveria ser sentida não só pelos alunos, mas por todos os que cultivam a música. Basta citar o fato de não haver uma cadeira de história da música e de estética musical, para acentuar suficientemente essa lacuna a que nos referimos. O Instituto deveria volver a sua ação por igual para o meio intelectual, tornando-se um centro fecundo de ensinamento, desapaixonado e amplo, onde pudéssemos colher os melhores frutos. Não se pode limitar a uma escola de música, que muito o restringe, mas deve ser ampliado num órgão de cultura estética, para o que dispõe aliás de poderosos elementos.⁵¹

⁵⁰ A noção de pátria, mencionada neste ponto, deve ser compreendida a partir do ideal político-administrativo da construção da unidade territorial e sócio-cultural de um país. Trata-se do esforço comentado por François-Xavier Guerra em, *A Nação Moderna: Nova Legitimidade e Velhas Identidades*, característico dos processos de conformação dos Estados Nacionais Modernos, nos quais se buscava transpor a carga afetiva do conceito de pátria, comumente associado a noção de pertencimento de grupo ou de pertencimento territorial – “a terra onde se nasceu” –, para a unidade territorial que pretendia se afirmar. Como comenta o autor, a idéia era converter a “pátria” em “um patrimônio cultural comum”, sendo necessário, para isso, “transferir para o conjunto ‘nacional’ os conteúdos culturais e de sociabilidade dos vínculos primários”. François-Xavier Guerra. *A Nação Moderna: Nova Legitimidade e Velhas Identidades* In: JACSÓ, István (org). **Brasil: Formação do Estado e da Nação**. São Paulo: Hucitec, 2003.

⁵¹ Almeida, **Op. Cit** (1926) 1ª ed.

É plausível presumir que a crítica de Almeida e seu relativo descaso com a instituição tenha relação com a propaganda da estética modernista, manifestando seu descontentamento com a instituição pelo seu “afastamento” das manifestações modernistas da década de 1920. A idéia é reforçada se compreendermos a crítica a ausência de cadeiras de história da música e de estética musical como uma censura implícita ao posicionamento relativamente neutro da instituição na propagação dos cânones defendidos pelos modernistas. Não obstante, Almeida ignora os esforços de Nepomuceno de aplicação dos estudos de ciências humanas na instituição e a atuação do professor de harmonia Frederico Nascimento que, ao que tudo indica, usava Schoenberg em suas aulas.

Mesmo sendo heroificado pelas similitudes identificadas com os paradigmas modernistas para a música, a atuação de Nepomuceno, músico que “apareceu em época de fraco brasileirismo”, para este autor, não teria ido além de um “esforço ousado”:

É a manifestação de uma personalidade ardente e inquieta, que não atingiu a suprema energia criadora da arte nacional, nessa síntese admirável em que o artista é um predestinado, mas foi um precursor, deixando em sua obra a gênese desse esforço ousado e trágico que já sentimos vingar. [...] O que perturba a música brasileira de Nepomuceno é que ele procurou ser brasileiro apenas pelos motivos e pela inspiração, colocando a sua emotividade nova dentro de velhos moldes, onde não raro a intenção se sacrifica. Mas, como quer que seja, teve a força de um precursor e a sua música é uma das primeiras vozes que se afinam no coração da nossa gente.⁵²

Percebe-se, pelo texto, que a noção de precursor é engendrada pela indicação de que Nepomuceno utilizava “velhos moldes” no seu processo composicional: as formas européias vigentes à época do compositor que, apesar de muitas delas persistirem nas obras da geração de Villa-Lobos, eram consideradas como passadistas pelos modernistas. Nepomuceno teria desta forma incorrido no mesmo “erro” que seus precedentes e contemporâneos, mesmo tendo alcançado um novo “patamar” no desenvolvimento da música nacional brasileira dentro da perspectiva evolucionista que norteia a obra de Almeida. O pré-nacionalismo de Nepomuceno também corresponde à concepção da narrativa que

⁵² **Idem, Ibidem.**

compreende a música nacional como processo em desenvolvimento ainda na década de 1920, fortalecendo o teor propagandístico da obra de Almeida para os compositores contemporâneos seus, tal como ratifica o sentido presente na idéia de que “já sentimos vingar” na música brasileira os frutos oriundos da semente plantada por Nepomuceno.

Assim, Nepomuceno foi um precursor do nacionalismo musical brasileiro e, embora receba tratamento diferenciado com ares de primazia e de importância maior, não teria sido o único. Nesta categoria também estariam músicos como Francisco Braga, Barroso Netto e Henrique Oswald, entre outros, fortalecendo o intuito do autor de valorizar a geração “modernista”, abordada no capítulo *O Espírito Moderno na Música*.

Por moderno na música, Almeida compreende a idéia de libertação das formas como a reação do *Geist* brasileiro, no contexto de então, às formas “usadas e gastas”, sobretudo, a romântica. Defende a necessidade de uma arte que expressasse a vida moderna, o mundo da velocidade e da indústria, que na música corresponderia à busca por sonoridades “vivas” de “formas estranhas”: “uma arte lógica”, “breve” e “rápida”.

[...] não é apenas uma libertação de formas, mas de inspiração e motivos, dando á sonoridade um ambiente muito mais amplo e uma atmosfera mais intensa, permitiu alargar o seu poder subjetivo, tornando-se sugestão pura. [...] O paralelismo com a realidade deve findar na obra musical, que não copia a natureza, mas nela se funde como parte de seu poderio imenso.⁵³

Esta teria vindo do “Oriente”, referindo-se o autor à música russa do século XIX, criando e valorizando uma linha evolutiva do nacionalismo folclórico deste país que teria seu início em Glinka e sua “floração admirável” com o *Grupo dos Cinco*: Mily Balkirev, [Aleksandr Borodin](#), [César Cui](#), [Modest Mussorgsky](#) e [Nikolai Rimsky-Korsakov](#). Para Almeida, esta escola teve influência determinante em músicos como Claude Debussy, Maurice Ravel, Igor Stravinsky, o *Grupo dos Seis* da França e em Heitor Villa-Lobos no Brasil, compositor de uma música

⁵³ **Idem, Ibidem.**

“inteiramente livre e pura, [com a qual] cria novas fôrmas e a harmonia ganha o prestígio da mais alta idéalidade”.⁵⁴

Embora mencione Wagner como referência para esta geração de compositores, Almeida o faz de forma combativa, baseando-se na lógica de rejeição absoluta à música do compositor alemão. Além disso, ao enfatizar a influência da escola russa sobre os compositores considerados por ele como modernizadores da música, o autor engendra uma leitura que dissocia tais compositores, de diferentes nacionalidades, do processo musical histórico de seus respectivos países.

É importante observar que o projeto musical modernista na ótica de Almeida não é algo consolidado. Mais no sentido de exortação do que de crítica, ele adverte os compositores de sua geração para que busquem ser modernos “dentro de nossas forças e da nossa sensibilidade”, seguindo o exemplo de Satie e Schoenberg, mas não sendo influenciados por estes e outros compositores modernistas europeus. Assim, Glauco Velasquez, Heitor Villa-Lobos, Luciano Gallet, Oswaldo Guerra, Souza Lima, Sá Pereira, Lorenzo Fernandez e outros, apesar de estarem “livrando o nosso espírito da imitação estéril e do passadismo e permitindo-lhe as mais atrevidas e surpreendentes conquistas”, encontravam-se – como o próprio Renato Almeida – no estágio de desenvolvimento do modernismo, sendo necessária ainda as observações estipuladas nesta obra para a consolidação definitiva da música nacional brasileira.

No prefácio da segunda edição de sua história da música publicada em 1942 lê-se a advertência de que este novo volume consistiria em uma obra “corrigida e aumentada”.⁵⁵ No entanto, o próprio autor justifica o que compreende como tal, afirmando de início que as idéias gerais e as conclusões da primeira edição foram mantidas. Na prática, a segunda edição reproduz os mesmos argumentos da primeira, sendo apenas “aumentada” com trechos de partituras de melodias e ritmos retirados de canções populares do chamado folclore brasileiro.

⁵⁴ **Idem, Ibidem.**

⁵⁵ Renato Almeida. **História da Música Brasileira. Rio de Janeiro:** F. Briguiet Editores, 1942. 2ª edição

Arnaldo Contier⁵⁶, em *Música e Ideologia no Brasil: Brasil novo, música, nação e modernidade: os anos 20 e 30*, identifica duas tendências básicas entre os historiadores da música do século XX pesquisados até o período de elaboração de sua tese de doutorado em 1988: uma, chamada de tradicionalista ou romântico-tradicionalista, da qual fariam parte autores como Renato Almeida, Mário de Andrade e Luiz Heitor Correa de Azevedo; e outra, chamada de revisionista, pertencendo a esta tendência autores como José Miguel Wisnik. No caso da primeira, Contier chama a atenção para estreita relação destes “musicólogos” com a pesquisa folclórica e para o esforço de institucionalização da matéria. Sobre Renato Almeida em particular, sua atuação junto às instâncias governamentais não deixam dúvidas sobre tal intuito.

Luís Rodolfo Vilhena⁵⁷, ao discorrer sobre a trajetória do pensamento sobre o folclore no Brasil, mostra como a questão passou da “afirmação de sua identidade como categoria social” no final do século XIX e início do XX para seu reconhecimento como saber autônomo, caracterizado pelo esforço de institucionalização. E se as décadas de 1920 e 1930 são marcadas pela atuação de Mário de Andrade, Amadeu Amaral, Fernando Azevedo, Paulo Duarte e Júlio de Mesquita, entre outros, a partir da década de 1940 as figuras de Renato Almeida e Luiz Heitor saltam ao primeiro plano, sobretudo, com a criação da Comissão Nacional do Folclore, instituição para-estatal criada em 1947 por Renato Almeida. Pelo decreto Nº. 43.178, de 5 de fevereiro de 1958, foi instituída a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro também a partir dos esforços de Renato Almeida. Isto somado à promoção de eventos como o I Congresso Brasileiro de Folclore (1951), tendo sido realizado o II três anos depois, além da realização do Congresso Internacional de Folclore em São Paulo (1954), e considerando-se ainda o grande número de publicações que versam sobre a temática, fizeram de Renato Almeida uma das principais figuras da institucionalização do folclore no Brasil.

⁵⁶ Arnaldo Daraya Contier. **Brasil Novo: Música, Nação e Modernidade: os anos 20 e 30.** (Tese de Livre Docência) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de História da Universidade de São Paulo. São Paulo, 1988.

⁵⁷ Luís Rodolfo Vilhena. **Projeto e Missão: o movimento folclórico brasileiro 1947-1964.** Rio de Janeiro, FGV, 1997.

Este destaque deve muito à sua estreita ligação com as instâncias governamentais em sua trajetória como intelectual. Vasco Mariz⁵⁸, elaborando uma sucinta biografia de Almeida, relata esta ligação iniciada em 1927 com o cargo de escriturário no Itamaraty, por convite de Ronald de Carvalho, passando a participação na Liga das Nações, chefe de Serviço de Documentação do Itamaraty e as atuações no Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura e na comissão nacional da UNESCO no Brasil. A escolha de Renato Almeida para figurar com Mário de Andrade e Luiz Heitor entre os mais importantes musicólogos brasileiros também explicita o pertencimento do próprio Vasco Mariz à vertente denominada por Contier como tradicionalista:

O Brasil produziu até agora três grandes musicólogos, cujas obras se sucederam e se completaram cada qual à sua maneira. Mário de Andrade e Renato Almeida eram da mesma geração [...]. Renato se inspirou nele, seguiu sua liderança e levou até o fim sua luta pela elevação e sistematização do estudo do folclore musical no Brasil. Luiz Heitor [...] foi o primeiro catedrático do folclore musical, publicou vários livros de importância e projetou a jovem musicologia brasileira no plano internacional.⁵⁹

Logo, a importância maior no estudo do passado musical feito por Vasco Mariz é, como no caso dos autores por ele enaltecidos, a valorização do folclore. Justificando a publicação de sua obra na década de 1980 a partir de um suposto soerguimento da discussão sobre a institucionalização do folclore, Mariz retoma o paradigma modernista, estabelecendo a temática do folclore como fio condutor para a elaboração de sua leitura sobre a musicologia modernista, delineando uma linha evolutiva a partir do raciocínio de que Mário de Andrade teria sido uma espécie de desbravador, Renato Almeida o consolidador, e Luiz Heitor o divulgador e ampliador das conquistas sobre o folclore nacional, sobretudo, por torná-lo conhecido internacionalmente.

O ensaio que o leitor hoje tem em mãos é um esforço de avaliação da obra dos três maiores musicólogos que o Brasil já produziu. Sua atuação foi e está interligada, na medida em que um desenvolveu a obra do outro. Mário engrandeceu a

⁵⁸ Vasco Mariz. **Três musicólogos brasileiros: Mário de Andrade, Renato Almeida, Luiz Heitor Correa de Azevedo**. Rio de Janeiro, Civilização brasileira, 1983.

⁵⁹ **Idem, Ibidem.**

*crítica musical, o ensino da música, a estética musical e o estudo do folclore musical. Renato é autor da mais importante história da música brasileira e o institucionalizador da pesquisa folclórica. Luiz Heitor, também musicólogo e folclorista insigne, projetou a música brasileira a nível internacional através do importante cargo que ocupou na UNESCO.*⁶⁰

Uma última obra de Renato Almeida que versa sobre o passado musical brasileiro deve ser comentada: o *Compêndio de História da Música Brasileira*, cuja primeira edição fora publicada em 1948. Segundo Mariz, a publicação do compêndio insere-se no esforço contínuo de Almeida de rever sua primeira publicação de história da música, buscando acrescentar compositores, obras e tendências que se consolidaram a partir da década de 1930 na música brasileira. Alegando “falta de tempo” para este empreendimento maior, o compêndio teria sido uma alternativa encontrada por Almeida para somar às suas considerações já delineadas nos dois volumes de história da música os acontecimentos musicais que emergiram após a publicação da segunda edição de sua história da música. Este sentido é confirmado pelo próprio autor no prefácio da segunda edição de 1958:

*Este compêndio, agora em 2ª edição, não é apenas uma condensação da minha “História da Música Brasileira”. Feito com intenções didáticas, tive de alterar a disposição das matérias, escrever especialmente o capítulo sobre os Contemporâneos e dar ao trabalho uma série de referências destinadas a facilitar ao leitor a compreensão do fenômeno musical brasileiro.*⁶¹

O primeiro capítulo reproduz os mesmos conceitos apresentados nas duas publicações de história da música do autor em relação à conformação do *Geist* nacional mediante o amálgama das heranças sentimentais e musicais da trinca racial com a sobredeterminação mesológica. Há, porém, um abordagem nova que merece destaque. Ao tentar caracterizar a “folcmúsica”, Almeida apresenta a seguinte argumentação:

⁶⁰ **Idem, Ibidem.**

⁶¹ Renato Almeida. **Compêndio de História da Música Brasileira**. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1958. 2ª ed.

A folc música apresenta uma série de constâncias e peculiaridades, algumas decorrentes das fontes originárias, outras formadas no dinamismo seletivo da criação das formas nacionais, por aculturação, justaposição, reinterpretação, empréstimo, aglutinação ou fusão.

Dentre elas, a do binário (grifo nosso), certas feições de ritmar e o encontro comum da sincopa e sua diluição na tercina; as diversidades entre a prosódia e o canto, o processo discursivo, que torna alguns cantos meros recitativos, o emprêgo usual do modo maior, a despeito da modulação caprichosa de muitas cantigas urbanas, as notas rebatidas, o abaixamento da sétima (grifo nosso), a terminação dos cantos fora da tônica, na medianta ou na dominante, o caráter descendente da melodia, a utilização das escalas modais e defectivas – pentafônica e hexacordal pela ausência da sensível, em suma processos típicos e diferenciais de ritmar, modular, cantar e tocar. Para isso é preciso insistir na importância dos instrumentos rústicos cuja influência sobre o canto já tem sido assinalada (grifo nosso).

[...] o modo de cantar nasalizando sempre, e as entonações, com aquêle ligado peculiar, dum glissando preguiçoso que Mário de Andrade chegou a imaginar que os nordestinos empregassem o quarto-de-som.⁶²

Nota-se uma preocupação tipológica de cunho estrutural ausente nos demais trabalhos do autor. Além disso, nesta obra, Almeida reproduz o argumento de Nepomuceno de que caracteriza como elemento peculiar da música brasileira o abaixamento do sétimo grau e agrega o de Mário de Andrade de que o peculiar na música brasileira é o canto anasalado oriundo da influência dos instrumentos rústicos utilizados no meio considerado popular, além da predominância rítmica em compasso binário. Avelino Romero Pereira ressalta que Nepomuceno usara em diversas composições não apenas esta modalidade harmônica, como também outras que considerava características da música nacional brasileira. É também mencionado pelo autor que compositores como Luciano Gallet e Heitor Villa-Lobos fizeram uso sistemático delas, alegando, no entanto, originalidade na prática, o que serve ao distanciamento do nacionalismo de Nepomuceno destes compositores.⁶³ No caso de Almeida, basta notar que o autor não faz associação alguma sobre a identificação do sétimo grau abaixado ao compositor cearense, mas, por outro lado, não deixa de indicar que a “descoberta” do canto anasalado, oriundo da utilização de instrumentos rústicos, coube a Mário de Andrade.

⁶² **Idem, Ibidem.**

⁶³ Pereira, **Op. Cit.**

Pode-se assim afirmar que a aproximação que os modernistas fizeram de Nepomuceno de sua geração foi bastante cautelosa: se por um lado compositores como Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno foram afastados de sua geração e aproximados dos modernistas pelas similitudes entre os projetos nacionalistas, por outro, foi necessário vilipendiar informações e acontecimentos históricos que diminuíssem o impacto e a “originalidade” da “nova música”, de certa forma, afastando também Nepomuceno e Levy de Villa-Lobos e Gallet, empreendimento do qual se origina a categoria pré-nacionalista aplicada aos dois compositores.

A tônica nacionalista, como nos outros casos, norteia a obra. Carlos Gomes permanece como ícone maior do romantismo musical brasileiro. De forma análoga ao caso de Wagner, como encontrado em boa parte das produções de história da música ocidental, Almeida pensa a história da música oitocentista tendo o compositor como uma espécie de “divisor de águas”. A partir dele, teriam surgido duas tendências básicas na música brasileira: uma, “que se mantinha no clima europeu”, ou seja, seguia as fórmulas musicais européias, tendo como principais representantes Leopoldo Miguéz e Henrique Oswald. A outra, seria a tendência iniciada por anseio pelo próprio Carlos Gomes, configurando-se naquela que manifestava a preocupação com a elaboração de uma música brasileira, trilhando o caminho que possibilitaria o nacionalismo musical alcançado no modernismo brasileiro do século XX.

Após uma rápida descrição da questão nacionalista na Europa, com ênfase na escola russa, como foi observado no exame das obras de história da música, Almeida parte para suas considerações sobre o nacionalismo musical brasileiro. De acordo com a sua abordagem, Gomes não pode ser considerado um pré-nacionalista. Seu caso seria semelhante ao de Wagner: a construção da idéia de apogeu e esgotamento de um movimento, induzindo a compreensão de que tais compositores possuíam lugar de destaque na história da música, mas como refências de um estilo a ser superado.

O vislumbre nacionalista ganharia corpo apenas com Itiberê da Cunha e Alexandre Levy, compositores representantes da “aurora musical brasileira”. A inclusão de Itiberê da Cunha ao lado de Levy e Nepomuceno é sintomática de um esforço ausente nas suas duas edições de história da música e na de Guilherme de Melo: a equiparação de artistas populares e “semi-eruditos” no processo de gestação da música nacional, provavelmente pela influência de alguns artigos de

Mário de Andrade, que defendiam esta característica. Ainda que tal processo seja necessariamente norteado pelos acontecimentos do meio musical acadêmico, é perceptível que o autor, nesta obra, busca ao menos atribuir a noção de importância equitativa para a música brasileira sobre a participação deste grupo. No trabalho, são citados ainda: Ernesto Nazaré, Chiquinha Gonzaga, Antônio da Silva Calado, Eduardo Souto, Sinhô, Noel Rosa, Zequinha de Abreu, Marcelo Tupinambá, Atalfo Alves, Vadico, João de Barros, Ari Barroso, Herivelto Martins, Dorival Caymmi, Luiz Gonzaga, Humberto Teixeira, e até mesmo intérpretes como Carmem Miranda e Francisco Alves.

Alberto Nepomuceno seria um típico representante desta “afirmação magnífica”, “mas sem orientação segura e marcada”. Ficava determinado assim que a geração de Villa-Lobos daria cabo das deficiências dos projetos nacionalistas que antecederam o modernismo brasileiro. Nas palavras de Almeida: “Se Alberto Nepomuceno não foi o primeiro, foi, sem dúvida, quem deu diretivas mais seguras para a criação de uma música brasileira.”⁶⁴

Após sucinta biografia, Almeida parte para considerações sobre a atuação de Nepomuceno, apreciadas como pertinentes ao projeto nacionalista não do compositor, mas de si próprio. Assim, frisa a busca por motivos populares brasileiros e lamenta a utilização dos moldes “passadistas”. Dentre as considerações, uma primazia: Nepomuceno teria sido o primeiro dos compositores a utilizar o folclore em “obras de envergadura”, ou seja, gêneros e estilos de prestígio social como óperas, sinfonias e quartetos de cordas. Novamente, o compositor é associado à defesa do canto em vernáculo. E se na obra de história da música de Guilherme de Melo isto se deu em continuidade aos esforços de Carlos Gomes, desfazendo-se essa associação nas de Almeida, aqui, no compêndio, estabelece-se uma conexão pela defesa do canto em português de Nepomuceno com Francisco Manuel. Em suas considerações gerais sobre o compositor, Almeida escreve:

A obra de Nepomuceno tem calor e vibração, sentido da natureza e um sentimentalismo muito brasileiro. Está claro que tudo isso se funde na sua arte européia, ora influenciada por Wagner ora pelos franceses, tirando à sua música um caráter perfeitamente definido e marcado. Revela, contudo na

⁶⁴ Almeida, **Op. Cit.** (1948).

feição melodramática brasileira, as fontes de seu lirismo, embora com a nota pitoresca dominando a instensidade psicológica.

Alberto Nepomuceno perdurará pelo estilo e pela busca de novos caminhos através das fontes do nosso canto. As suas páginas de inspiração folclórica, as canções de sabor nativo, o aproveitamento da temática popular, as soluções rítmicas, tudo com que procurou abrasileirar a sua obra representa uma contribuição do mais alto valor. Utilizou formas estrangeiras, com sacrifício sem dúvida de sua originalidade, mas, nem por isso o seu esforço se desmerece nas contingências do meio e do tempo.

*Sentiu, dentre os primeiros, a magia dessa deusa dos trópicos, sensual, ardente e melancólica e foi seu fiel enamorado.*⁶⁵

Embora não explicita, como fizera na sua história da música, Almeida mantém a concepção de Nepomuceno como precursor do nacionalismo musical brasileiro. É também mantida a imagem de defensor do canto em vernáculo, cuja primeira menção na “musicologia” brasileira remete à obra de Guilherme de Melo. Na série de depoimentos sobre Renato Almeida reunidos por Vasco Mariz, vale a pena destacar algumas considerações feitas por Mário de Andrade, principal referência de Almeida na formação do seu pensamento sobre folclore e nacionalismo musical. Para Mário de Andrade, a 2ª edição da *História da Música Brasileira* foi o primeiro empreendimento bem sucedido de se pensar o passado musical brasileiro de forma clara, equilibrada e lógica, tornando-a referência, “ponto de partida” para o aprofundamento de estudos sobre a temática. Além disto, Mário de Andrade enaltece o tratamento dispensado à música popular e folclórica, de acordo com a idéia de que é deste meio que emerge a brasilidade musical, alcançando apenas com Alexandre Levy o meio acadêmico, em lógica evolucionista análoga a de Almeida que concebe uma vertente que culminará com nacionalismo modernista.

Autor de um número consideravelmente maior de trabalhos relativos à música, diplomado em piano pelo Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, tendo atuado como professor de história da música e estética musical nesta mesma instituição, pode-se afirmar que Mário de Andrade foi o mais influente dos “musicólogos” modernistas, tendo sido também o mais importante agente na

⁶⁵ **Idem, Ibidem.**

perpetuação dos cânones estabelecidos pelos modernistas sobre a história da música brasileira.

ALBERTO NEPOMUCENO: O MAIS “INTIMAMENTE NACIONAL”, “ROMÂNTICO”, OU “NACIONALISTA”, MAS “INDIVIDUALISTA”?

Ao destacar *Macunaíma* como o “livro mais importante do nacionalismo modernista brasileiro”, Gilda de Mello e Souza ¹ revela quão difundida é a importância do autor de *Paulicéia desvairada* para a literatura brasileira do século XX. Não seria exagero afirmar que muitos dos principais paradigmas da literatura modernista são recorrentemente associados à produção de Mário de Andrade, tornando-o praticamente a principal referência do movimento modernista nesta área. Comparativamente, a observação da importância de Mário de Andrade no âmbito musical é costumeiramente relegada a segundo plano quando se considera a quantidade de trabalhos que analisam tal personalidade histórica, sua atuação e suas obras no campo da literatura. Ainda mais quando se identifica a eleição da música popular feita pelo próprio autor como a “mais forte criação de nossa raça até agora”, importando em afirmar que o caminho para a localização da essência nacional no contexto da década de 1920 residia na música. Neste sentido, a crítica de Vasco Mariz, apesar de laudatória, nos parece pertinente:

Observo, entretanto, que se analisa e comenta com vivacidade o Mário de Andrade poeta e ensaísta, o escritor, o contista e o crítico de artes plásticas, o folclorista. Cada vez se fala menos do músico, do crítico musical, do professor de estética musical, do orientador de duas gerações de compositores, um dos líderes do movimento nacionalista musical no Brasil. ²

De acordo com o próprio Mariz, os trabalhos relacionados à música escritos por Mário de Andrade totalizam setenta e seis textos, estimando ainda este autor que isto representaria mais de 50% de toda a sua produção. Deixando de lado os dados quantitativos, nos interessa pensar a influência de Mário de

¹ Gilda de Mello e Souza. **O Tupi e o Alaúde: uma interpretação de Macunaíma**. São Paulo, Duas Cidades Editora 34, 2003. 2ª ed.

² Vasco Mariz, **Op. Cit.**

Andrade na conformação do pensamento sobre o passado musical brasileiro e, principalmente, sua construção de imagem para o compositor Alberto Nepomuceno, aspectos que, dada a centralidade da figura de Mário de Andrade no modernismo brasileiro, acreditamos serem decisivos na consolidação de alguns cânones encontrados na literatura musical vigente ainda no século XXI e na difusão de outros.

Considerando-se o combate ao passadismo como uma das principais metas do “levante” modernista da Semana de Arte Moderna, o artigo *Reação contra Wagner* de 1924 foi um dos primeiros e mais importantes representantes da inserção de Mário de Andrade neste debate. Argüindo sobre como a obra de Wagner atingira o esgotamento da forma e da expressão romântica com a ópera *Tristão e Isolda*, o autor identifica uma espécie de esgotamento generalizado das possibilidades do romantismo musical, que teria se tornado a partir de então ao mesmo tempo “exasperadamente” subjetivo e “exasperadamente” descritivo, perdendo “aquelas prerrogativas, tão salientes no período setecentista, de valer por si mesma, liberta da literatura, para se tornar de novo ancila do pensamento e do drama da vida”.³

Assim, nem mesmo Wagner poderia “progredir sobre *Tristão*”. A questão estendia-se aos demais compositores, pois tal “forma dramática de romantismo” já havia atingido seu apogeu, “o seu desenvolvimento supremo” pelo seu “próprio criador”. É a partir deste ponto que Mário de Andrade identifica o surgimento da reação contra Wagner, não como uma revolução artística desencadeada por um ou alguns indivíduos: mas como uma percepção coletiva, “um espírito de reação que se alastrava” nas escolas musicais e países influenciados pela música wagneriana. Embora identifique Brahms, Verdi e César Franck como principais expoentes na busca de novos paradigmas musicais que superassem as fórmulas wagnerianas, Mário de Andrade, ao contrário de Renato Almeida e Guilherme de Melo, sobre este aspecto, produz um certo sentido de afastamento – embora não o abandone, como a forma destacada como Wagner é concebido deixa claro – da tradicional abordagem que analisa processos musicais históricos a partir da identificação do gênio inovador. Tais considerações explicitam que a peculiar abordagem sobre a música brasileira de Mário de Andrade, que propõe a lógica de uma evolução

³ Mário de Andrade. *Reação contra Wagner*. In: ANDRADE, Mário. **Música, Doce Música**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1963.

social do nacionalismo musical, já havia sido concebida antes da publicação de obras mais significativas para o movimento modernista, como o *Ensaio sobre a Música Brasileira*.

Deve-se destacar também certa preocupação encontrada no artigo com delimitações temporais e espaciais, fruto do zelo pelo norteamento histórico presente na obra. Diferentemente de Almeida que concebe o antiwagnerianismo como filho primogênito da escola russa, sobre este assunto, Mário de Andrade escreve:

*Poderia também lembrar-se Mussorgski; mas o russo não representa uma possibilidade imediata de reação contra Wagner. Só mais tarde é que virá fortalecer a revolta de Debussy contra o academismo e a pressão insistentemente mística e já um pouco angustiosa, dos alunos de César Franck. Na realidade Mussorgski nada influi na mudança imediata das direções musicais post-wagnerianas.*⁴

É importante também ressaltar que a “reação contra Wagner” de Mário de Andrade não implica considerações qualitativas explícitas: méritos ou deméritos da obra e da atuação do compositor alemão. A proposta do autor, tal como apresentada, é tão somente apontar para um processo histórico cuja figura em questão – Wagner – deve ser pensado, criticado ou mesmo valorado considerando-se essencialmente seu contexto histórico. Claro está que o “olhar” modernista de Mário de Andrade influi em suas considerações sobre o compositor de *Parsifal*. O simples fato de sua determinação como passadista exemplifica isto. Não obstante, a prudência historicista do autor confere à sua argumentação maior seriedade, substância, e pode-se pensar até em credibilidade; além de, em alguns casos, atenuar, e em outros escamotear, possíveis considerações tendenciosas e leituras teleológicas.

O artigo também prenuncia algumas das discussões caras a Mário de Andrade que adquiriram forma na sua primeira obra sobre música voltada à questão da identidade nacional brasileira: o *Ensaio Sobre a Música Brasileira* de 1928, considerada por Vasco Mariz o *Macunaíma* do Mário do Andrade musicólogo. Com efeito, embora não seja a rigor uma obra que trate da história da música brasileira em si, Mário de Andrade opta por publicar isoladamente o

⁴ **Idem, Ibidem.**

ensaio como uma espécie de “cartilha” sobre a questão nacional, de onde partiram os princípios norteadores sobre as leituras do passado musical brasileiro encontradas no seu *Compêndio da História da Música*, de 1929 e no seu artigo *Evolução Social da Música no Brasil*, de 1939.

Como no caso de Guilherme de Melo e Renato Almeida, a idéia central do *Ensaio Sobre a Música Brasileira*⁵ é determinar o *Geist* brasileiro identificado na música. Em princípio, a frase “a nação brasileira é anterior à nossa raça” encontrada logo no primeiro parágrafo da obra pode sugerir a mesma leitura do conceito de nação que norteia os trabalhos de Renato Almeida: a de que o principal elemento constitutivo do nacionalismo brasileiro é o próprio território, ou mais especificamente, a essência transformadora da natureza “selvagem”. Ou ainda, a compreensão do próprio ato do descobrimento em si com o encontro das “três raças” como “gerador” da nação, central na obra de Guilherme de Melo, e que também aparece em segundo plano em Renato Almeida. Contudo, por “nação brasileira”, Mário de Andrade pensa a independência política de 1822, que teria trazido a unidade política, mas não ainda a cultural. Por “nossa raça”, ele compreende o “amalgama” das etnias, que teria ocorrido apenas no decorrer do século XIX, culminando na formação de uma “cultura popular” já identificável no final deste século. Com efeito, Mário não dispensa a mesma atenção de Almeida sobre a questão mesológica em seu ensaio, sendo enfático ao afirmar que a música brasileira tem caráter essencialmente étnico.

Por priorizar as origens étnicas, pode-se pensar em certa aproximação da abordagem de Mário de Andrade com a de Guilherme de Melo, dando a entender um retorno de Mário aos tradicionais tratamentos românticos sobre a questão racial brasileira. No entanto, embora de fato Mário de Andrade “retorne” ao romantismo para a elaboração de suas teorias, o diferencial estaria na escolha e emprego de conceitos: no referencial teórico-metodológico. Ao invés da costumeira leitura empregada por Silvio Romero baseada em Herder, norteadora do trabalho de Melo, Mário de Andrade opta pelo emprego do conceito romântico da *Bildung*⁶ em suas formulações. Embora haja similitude entre os projetos – a

⁵ Mário de Andrade. *Ensaio Sobre a Música Brasileira*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2006. 4ª ed.

⁶ “A palavra alemã *Bildung* significa, genericamente, “cultura” e pode ser considerado o duplo germânico da palavra *Kultur*, de origem latina. Porém, *Bildung* remete a vários outros registros, em virtude, antes de tudo, de seu riquíssimo campo semântico: *Bild*, imagem, *Einbildungskraft*,

idéia de que a essência nacional reside no popular e a valorização deste como pedra angular para a construção da chamada arte culta brasileira –, a opção pelo conceito da *Bildung* permite a Mário de Andrade diferenciar significativamente suas concepções sobre nacionalismo musical das de Guilherme de Melo e de Renato Almeida.

Como lembra Ricardo Benzaquen de Araújo,⁷ a *Bildung* implica a admissão da existência de algo cuja constituição já estava por si determinada, sendo necessário apenas o devido “cultivo” externo – sem alterações estruturais – para o seu desenvolvimento. O exemplo utilizado por Benzaquen proporciona maior clareza sobre este aspecto:

[...] a cultura deveria ser tratada como se fosse uma planta de jardim, que necessita da intervenção de algo externo para que pudesse atingir um estágio que ela jamais alcançara se deixada sozinha, em um estado silvestre, isto é, natural. É fundamental, entretanto, que este cultivo jamais venha a alterar sua composição peculiar, pois o único aperfeiçoamento admissível, nesta perspectiva, é aquele que já está contido no interior do próprio sujeito.⁸

Nesta perspectiva, dois importantes referenciais extraídos do uso da *Bildung* ocupam lugar de destaque na formação epistemológica de Mário sobre a música, caracterizando-se como importantes diferenciais em relação aos trabalhos musicológicos precedentes. Um primeiro diferencial pode ser contemplado em comparação com a abordagem de Guilherme de Melo: a inversão do processo de universalização da arte. Se para este último conta ser universal mediante o reconhecimento do valor da arte e do artista brasileiro no exterior, não importando quaisquer prerrogativas para que isto valorize o nacional, para Mário de Andrade

imaginação, *Ausbildung*, desenvolvimento, *Bildsamkeit*, flexibilidade ou plasticidade, *Vorbild*, modelo, *Nachbild*, cópia, e *Urbild*, arquétipo. Utilizamos *Bildung* para falar no grau de “formação” de um indivíduo, um povo, uma língua, uma arte: e é a partir do horizonte da arte que se determina, no mais das vezes, *Bildung*. Sobretudo, a palavra alemã tem uma forte conotação pedagógica e designa a formação como *processo*. Por exemplo, os anos de juventude de Wilhelm Meister, no romance de Goethe, são seus *Lehrjahre*, seus anos de aprendizado, onde ele aprende somente uma coisa, sem dúvida decisiva: aprende a formar-se (*sich bilden*).” Antoine Berman. *Bildung et Bildungsroman*. Apud Rosana Suarez. Nota sobre o conceito de Bildung (formação cultural). In: **Kriterion: Revista de Filosofia**. Belo Horizonte, Vol. 16 nº 112, 2005.

⁷ Ricardo Benzaquen de Araújo. Cordialidade e Identidade Nacional em Mário de Andrade e Paulo Prado. In: DINIZ, Júlio César e TELES, Gilberto Mendonça (orgs). **Diálogos ibero-americanos**. Rio de Janeiro: Edições Galo Branco, 2005.

⁸ **Idem, Ibidem.**

é preciso o cultivo do peculiar e sua cristalização para apenas posteriormente se pretender ser universal, uma vez que o processo inverso implicaria a falsificação do nacional. Assim, a “planta” deve romper a terra e expor sua natureza primeiro, para que possa depois lançar-se ao todo e compor com ele a paisagem. De acordo com Arnaldo Contier ⁹, esta perspectiva, que defende a formação do nacional como um processo interno, “dentro de casa”, para sua posterior universalização, foi uma tendência comum na música ocidental após a Primeira Guerra Mundial, o que restringe a originalidade do projeto andradeano ao âmbito nacional.

Esta questão está também diretamente relacionada com uma nova definição de se lidar com o exógeno, com o elemento estrangeiro. Se para Guilherme de Melo a influência européia na música brasileira é uma necessidade, e para Renato Almeida é o principal descaracterizador do elemento nacional, para Mário, valendo-se da *Bildung*, a relação com os elementos musicais “extra-nacionais” é necessária, mas deve ser feita com cautela. Como no exemplo do cultivo da planta, a música nacional não poderia prescindir da influência da música européia para seu desenvolvimento. Mas esta jamais poderia comprometer-lhe a essência, ou, nas palavras de Benzaquen de Araújo, “alterar sua composição peculiar”. A música nacional, cultivada em estado “silvestre”, afastada totalmente do exógeno, acarretaria um grave problema desfigurador do nacional: o exclusivismo. Assim, o combate ao exógeno seria prejudicial à formação da música nacional. A tática proposta por Mário sobre esta questão seria “espertalhonamente” deformá-la e adaptá-la ao processo de gestação musical brasileira.

Um segundo referencial de grande importância que norteou não apenas o *Ensaio sobre a Música Brasileira* como também o artigo *Evolução Social da Música no Brasil* é a noção de que, em se tratando de algo que está em processo de desenvolvimento, de formação, é necessário que se compreenda tal aspecto mediante a apreensão de fases. Isto permite a Mário de Andrade engendrar sua compreensão de estágios sociais evolutivos para a música brasileira. Em nota do tópico *Melodia*, Mário esboça sua compreensão da forma como o nacional se desenvolve nos países “cuja cultura aparece de emprestado”, como no caso do Brasil:

⁹ Arnaldo Contier. O nacional na música erudita brasileira: Mário de Andrade e a questão da identidade cultural. In: **Revista de História e Estudos Culturais**. Vol. 1 Ano 1. n° 1, 2004.

[...] *tanto os indivíduos como a Arte nacionalizada, tem de passar por três fases: 1ª a fase da tese nacional; 2ª a fase do sentimento nacional; 3ª a fase da inconsciência nacional. Só nesta última a Arte culta e o indivíduo culto sentem a sinceridade do hábito e a sinceridade da convicção coincidirem. Não é nosso caso ainda. Muitos de nós já estamos sentindo brasileiroamente, não tem dúvida, porém o nosso coração se dispersa, nossa cultura nos traiçoa, nosso jeito nos enfraquece.*¹⁰

A divisão das três fases do desenvolvimento do nacionalismo, superficialmente abordada e insuficientemente elucidativa no *Ensaio*, adquiriu sua forma definitiva apenas no artigo *Evolução Social da Música no Brasil* de 1939, obra que será analisada mais detalhadamente adiante neste trabalho. No artigo de 1939, Andrade define de forma mais objetiva sua construção das três etapas de desenvolvimento do nacionalismo, conferindo-lhes, inclusive, periodizações históricas: a primeira, que no ensaio é chamada de fase da tese nacional, passaria à fase que abarcou todo o período colonial, tendo sido nela predominante a música religiosa; a segunda agruparia a música produzida no período imperial e nos primeiros anos da República, sendo caracterizada como música amorosa; e, por fim, a terceira fase que no *Ensaio* foi batizada como a da inconsciência nacional, transformou-se na fase da nacionalidade, sendo inaugurada após a Primeira Guerra Mundial: estágio este que, em 1939, ao contrário do que escrevera no ensaio de 1928, representaria o alcance da autonomia musical brasileira. Como resumiu o próprio autor, a música brasileira passou primeiro por Deus, depois pelo amor, para chegar posteriormente à nacionalidade. Andrade vai além, determinando que a história da música de todas as civilizações é necessariamente marcada por este processo. Porém, nas escolas de música européias e na música produzida pelas “grandes civilizações asiáticas” esta “evolução” foi inconsciente, e livre de preocupações auto-afirmativas. Já a “evolução” musical brasileira, e também a música das demais nações americanas, deu-se por estágios de consciência que traduziam suas preocupações com a afirmação social e nacional. Vítima da colonização, a música brasileira teria sempre o estigma de estar no esteio das transformações da música e da cultura européia, residindo neste elemento a origem de sua “inata” consciência social.

¹⁰Andrade, **Op. Cit** (2006). 4ª ed.

Mário de Andrade opta por iniciar seu trabalho sobre o nacional na música brasileira chamando a atenção para o prejudicial à busca deste nacional e o que não pode ser considerado nacional. Sua primeira crítica recai sobre sua própria geração: “nós modernos manifestamos dois defeitos grandes: bastante ignorância e leviandade sistematizada”. Trata-se da crítica à desconsideração da música que antecede o movimento modernista como brasileira e da forma como parte dos músicos modernistas lida com a questão da apreensão musical acadêmica, chamada por Mário de “música artística”, da música popular e folclórica, reproduzindo uma falsa imagem nacional calcada no exotismo. Para o autor, isto seria fruto de concepções individualistas ¹¹ fortemente marcadas pelo gosto europeu que, ao invés da incorporação da “verdadeira” cultura musical brasileira no meio erudito, optam pela exacerbação de elementos da cultura popular, atribuindo-lhes um sentido exótico, culpando o “olhar” europeu sobre o Brasil como responsável pela própria aceitação e reprodução dos músicos brasileiros do chamado “exotismo”:

Mas um elemento importante coincide com essa falsificação da entidade brasileira: opinião de europeu. O diletantismo que pede música só nossa está fortificado pelo que é bem nosso e consegue o aplauso estrangeiro.

[...] Como a gente não tem grandeza social nenhuma que nos imponha ao velho mundo, nem filosófica que nem a Ásia, nem econômica que nem a América do Norte, o que a Europa tira da gente são elementos de exposição universal: exotismo divertido. Na música, mesmo os europeus que visitam a gente perseveram nessa procura do exquisiteso apimentado. ¹²

¹¹ Em sua preocupação com a construção de uma identidade cultural brasileira, Mário concebe a noção de que todo esforço de elaboração de música nacional deve se enquadrar a partir de uma tendência nacionalizadora coletiva. Isto implica o afastamento da influência musical européia nas obras dos compositores voltados ao projeto de nacionalização musical e a observação de suas exortações sobre a forma correta de se desenvolver tal projeto. O músico que se distanciasse destes elementos ocorreria em uma “ vaidade pessoal”, que poderia, no entanto, ser corrigida quando este deste à “forma popular uma solução artística bem justa e característica”. Esta seria, no *Ensaio*, a noção básica de individualismo. A idéia é reforçada em *Evolução Social da Música no Brasil*, no qual o sentido de elaboração da música nacional obedece a evolução dos chamados “estados-de-consciência” coletivos. Assim, era necessário, primeiro, que o nacionalismo musical atingisse o estágio no qual seria, para o autor, percebido como psicologicamente assimilado pela coletividade – estágio afirmado apenas após a Primeira Guerra Mundial. Nesta lógica, todos os empreendimentos de nacionalização musical precedentes ao acontecimento histórico foram individualistas.

¹² Andrade, **Op. Cit.** (2006) 4ª ed.

Mais adiante, Mário de Andrade reforça o porquê de sua objeção às retratações musicais de Brasil caracterizadas pelo exotismo – “vatapá, jacaré, vitória-régia”, por exemplo –, afirmando que a arte nacional deve estar comprometida com sua expressão universalista. “Por isso, música brasileira deve significar toda música nacional como criação quer tenha quer não tenha caráter étnico”. Aqui é importante salientar alguns pontos. Mário de Andrade refuta o esforço de Guilherme de Melo e Renato Almeida de mapear formas e essências sentimentais como critério para apontar o que seria legitimamente brasileiro. Embora a melancolia permaneça como elemento sentimental característico do brasileiro, não há no ensaio uma preocupação, como a de Renato Almeida, em se buscar a origem de tal expressão sentimental. Do mesmo modo, não há o esforço analítico de gêneros e estilos musicais em torno de suas origens que comprovem ou sua brasilidade ou a sua transformação em brasileiro, como em Melo. Mais próximo da concepção apresentada por Nepomuceno em sua entrevista à revista *A Época Theatral*, Mário de Andrade defende a compreensão dos elementos de brasilidade naquilo que fosse encontrado no popular de maneira peculiar, recorrente e geral. Isoladamente, a crítica ao exotismo também produz, até certo, ponto não a noção de afastamento do ideal civilizatório em si, mas da Europa como espelho para esta conquista. Daí resultam as recorrentes menções ao *jazz* norte-americano e aos Estados Unidos da América, pendendo bem mais que Renato Almeida ao modelo de desenvolvimento norte-americano.

Para Arnaldo Contier¹³, as formulações de Mário de Andrade – como também dos demais modernistas – devem ser compreendidas no contexto do combate à predileção do repertório clássico-romântico das elites da *Belle-Époque*. O empreendimento que unia modernistas de diferentes tendências tinha como objetivo a oposição à sacralização das culturas musicais européias valorizadas pelas elites que, por sua vez, repudiavam as novas tendências estéticas que emergiram na passagem do XIX para o XX. Isto explicaria, por exemplo, as críticas de Mário de Andrade à história da música de Renato Almeida, a despeito de consideráveis distinções entre as concepções dos autores, resumirem-se ao apontamento de informações consideradas como incompletas ou demasiadamente ufanistas, não havendo, neste caso, um confronto teórico-metodológico.

¹³ Contier, **Op. Cit.** (2004).

As novas concepções sobre a relação entre popular e erudito, com a sobrevalorização do primeiro, também devem muito a este “combate”, uma vez que o ideal civilizatório comum às elites da *Belle-Époque* requeria necessariamente o afastamento do popular. Não obstante, tal ideal civilizatório de viés iluminista podia ser encontrado também nos primeiros manifestos modernistas, o que reforça a compreensão de que, em seus primeiros passos rumo à definição de tendências e ideais, o movimento modernista brasileiro não possuía uma idéia de projeto delineada muito além do combate ao passadismo. Assim, em um primeiro momento, o embate do movimento com as elites consistia basicamente em uma querela estética (o gosto do repertório clássico-romântico e a repulsa às novas tendências destas). Como ressalta Santuza Cambraia Naves, somente a partir da elaboração do projeto nacionalista de Mário, no decorrer da década de 1920, é que este passa a fazer oposição ao ideal civilizatório das elites da *Belle-Époque*, elegendo o popular como base da identidade nacional. Isto permitiu a Mário a ressignificação do lugar da música e do artista popular no plano musical nacionalista, fazendo com que o autor atribuísse mais valor a estes elementos no processo de transposição erudita.¹⁴

Dentro de sua perspectiva evolucionista, Mário de Andrade reconhece no *Ensaio* o estágio da música brasileira das primeiras décadas do século XX como ainda socialmente primitivo: uma fase de “construção”, na qual impera o individualismo artístico, por ele considerado como destrutivo. Mas o período iniciado com o movimento modernista seria o da nacionalização, significando para o artista o dever de conscientização de que sua expressão artística deve ser a expressão da arte coletiva, a expressão da nação que reside na arte popular:

O critério de música brasileira prá atualidade deve de existir em relação á atualidade. A atualidade brasileira se aplica aferradamente a nacionalizar a nossa manifestação. Coisa que pode ser feita e está sendo sem nenhuma xenofobia nem imperialismo. O critério histórico atual da Música Brasileira é o da manifestação musical que sendo feita por brasileiro ou indivíduo nacionalizado, reflete as características musicais da raça.

*Onde que estas estão? Na música Popular.*¹⁵

¹⁴ Naves, **Op. Cit**

¹⁵ Andrade, **Op. Cit.** (2006) 4ª ed.

Segundo Contier, a idéia aqui era fazer uma leitura do passado que estabelecesse o movimento modernista como marco zero de um novo estágio da evolução da música nacional. No trato com a arte popular, Mário de Andrade exorta os comprometidos com a composição da música brasileira para que tenham cuidado com dois problemas por ele identificados entre os compositores: o exclusivismo e a uniteralidade musical. Por exclusivismo, Mário de Andrade compreende a supervalorização do considerado elemento nacional e seu isolamento do exógeno. Nesta lógica, seria necessário tratar o característico com moderação. Na prática, entende-se que a intenção do autor enquadra-se na conhecida apropriação do popular pelo erudito, com a importante ressalva de isso não implique alterações estruturais:

Si a gente aceita como um brasileiro só o excessivo característico cai num exotismo que é exótico até para nós. O que faz a riqueza das principais escolas européias é justamente um caracter nacional incontestável mas na maioria dos casos indefinível porém. Todo caracter excessivo e que por ser excessivo é objetivo e exterior em vez de psicológico, é perigoso. Fatiga e se torna facilmente banal. É uma pobreza.

[...] O exclusivista brasileiro só mostra que é ignorante do fato nacional. O que carece é afeiçoar os elementos estranhos ou vagos que-nem fizeram Levy com o ritmo de habanera do “Tango Brasileiro” ou Vila-Lobos com a marchinha dos “Choros nº5” praquê se tornem nacionais dentro da manifestação nacional.

[...] Mas o característico excessivo é defeituoso apenas quando virado em norma única de criação ou crítica. Ele faz parte dos elementos úteis e até, na fase em que estamos, deve de entrar com frequência. Porquê é por meio dele que a gente poderá com mais firmeza e rapidez determinar e normalisar os caracteres étnicos permanentes da musicalidade brasileira.¹⁶

É importante notar que, no último parágrafo da citação, Mário parece atenuar sua crítica ao uso excessivo do característico, restringindo sua objeção a apenas quando este se transforma em “norma única de criação ou crítica”. Este abrandamento é facilmente compreendido quando se tem em mente que o projeto musical nacionalista do autor foi elaborado tendo como princípio estágios evolutivos de consciência musical coletiva. Assim, encontrando-se ainda na fase

¹⁶ **Idem, Ibidem.**

de “transição” do “primitivismo” individualista artístico para o da nacionalização, Mário de Andrade concebe a necessidade de se fazer tal concessão.

Por uniteralidade, Mário considera qualquer tipo de tratamento destacado na música a uma etnia, um grupo e também especificidades musicais regionais. Para Ricardo Benzaquen de Araújo, o autor refere-se basicamente à música regional que, em sentido ampliado, significaria não apenas

[...] o sentido geográfico do termo, mas também o étnico e o cultural. Mário insiste em que uma música que fosse especificamente indígena, negra, ou portuguesa, por exemplo, não poderia ser encarada como uma legítima representante da cultura nacional, muito ao contrário, pois o que lhe importa é defender a necessidade de uma certa fusão, de certas raças e culturas, fusão de diferentes experiências e tradições sonoras, na constituição de uma música que, afinal tivesse um perfil singularmente brasileiro.¹⁷

E tal peculiaridade da música brasileira, para Mário, tem como fonte primeva o folclore. Por esta razão, a partir deste ponto, o autor inicia suas análises de cunho estrutural divididas nas categorias: ritmo, melodia, polifonia, instrumentação e forma em busca do peculiar, recorrente e geral conformador da música brasileira.

Não cabe aqui pormenorizar todas as considerações extraídas dos estudos analíticos de Mário de Andrade no *Ensaio*. Mesmo porque tal empreendimento requereria necessariamente uma pesquisa musicológica aprofundada, não sendo esta nem a natureza e nem o objetivo deste trabalho. Contudo, algumas delas serão destacadas por estarem diretamente relacionadas com temáticas abordadas em capítulos anteriores e por terem relação direta com os objetivos perseguidos neste estudo.

No tópico *Ritmo*, Mário de Andrade, após ressaltar não ser possível tratar de assunto tão vasto quanto este no *Ensaio*, volta-se exclusivamente para aquilo que identifica como uma constância, embora não uma obrigatoriedade, na música brasileira: a síncopa. O cerne da questão reside na probabilidade de um choque entre a rítmica “quadrada” trazida pelos portugueses com a rítmica prosódica comum à música ameríndia e africana. Ele identifica este conflito de formas

¹⁷ Ricardo Benzaquen de Araújo. Cordialidade e Identidade Nacional em Mário de Andrade e Paulo Prado. In: Diniz e Teles, **Op. Cit.**

rítmicas como peculiar e, logo, elemento de brasilidade, sendo o sincopado dele oriundo o mais expressivo. Segundo o autor, este conflito é o elemento que confere ao músico popular brasileiro a capacidade de criar variações rítmicas diversas e livres, resultando em um dos traços mais expressivos da música brasileira. Segue deste ponto com as orientações aos compositores sobre a forma adequada de se trabalhar com este elemento, observando, sobretudo, sua utilização de forma livre e inventiva, tal como realizada na música popular:

Si o compositor brasileiro pode empregar a sincopa, constância nossa, pode principalmente empregar movimentos melódicos aparentemente sincopados, porém desprovidos de acento, respeitosos da prosódia, ou musicalmente fantasistas, livres de remeio maxixeiro, movimentos enfim inteiramente pra fora do compasso ou do ritmo em que a peça vai. Efeitos que além de requintados podem, que nem no populário, se tornar maravilhosamente expressivos e bonitos.

[...] O compositor tem pra empregar não só o sincopado rico que o populário fornece como pode tirar ilações disto. E neste caso a sincopa do povo se tornará uma fonte de riqueza.
18

Mário termina suas considerações com a ressalva de que o uso da sincopa rítmica não é uma obrigatoriedade para o compositor que pretenda compor música artística nacional. Porém, no caso do seu emprego, deve-se atentar para as exortações feitas por ele acerca do seu uso adequado. Em seguida, parte para a análise da melodia, preocupado com a questão da invenção melódica expressiva. Seu primeiro debate é sobre a necessidade ou não do compositor nacional conceber a função da melodia como expressão psicológica. Sua resposta é não. Mais do que isso, para Mário de Andrade a música, ao contrário das palavras, dos gestos e mesmo das artes plásticas, não é capaz de registrar sentimentos, não possuindo assim “uma força direta para ser psicologicamente expressiva”. Os valores da música seriam “diretamente dinamogênicos e só. Valores que criam dentro do corpo estados cenestésicos novos”.¹⁹ Assim, para ele, a música atuaria dentro do ser como o influxo de uma excitação e seu domínio seria a sensibilidade interna. E se por um lado esta definição de expressão musical afasta Mário de Andrade do romantismo, por negar a possibilidade do descritivismo ou da

¹⁸ Andrade, **Op. Cit** (2006) 4ª ed.

¹⁹ **Idem, Ibidem.**

expressão de idéias via música, por outro, não deixa de ser uma herança romântica conceber o “poder” da música como arte que fala à alma e ao corpo: “Mas a música possui um poder dinamogênico muito intenso e, por causa dele, fortifica e acentua estados-de-alma *sabidos de antemão*”.²⁰

O compositor cujo objetivo fosse a produção da música brasileira deveria abandonar a idéia de se tentar exprimir características psicológicas por meio dela. Para Mário, isto seria uma quimera. Cita como exemplo que diversos “gênios”, como Beethoven, Schumman, Wagner, Monteverdi e outros pelearam nesta empreitada e chegaram a produzir “tesouros” musicais. Mas deixa implícito que a almejada expressão psicológica não fora satisfatoriamente alcançada. Para o compositor nacional, basta apenas seguir, novamente, o exemplo da música popular: esta é dinamogênica e pura expressão das “necessidades gerais inconscientes” do brasileiro. Nesta perspectiva, a música popular “nasce de estados fisiopsíquicos gerais”, e por isso “cria ambientes gerais, cientificamente exatos, resultantes fisiológicas da graça ou da comodidade, da alegria e da tristura”.²¹

Mário segue tratando do que considera um dilema entre os músicos brasileiros: como se apropriar na música artística do material melódico popular? No entanto, para ele, tal dilema seria inexistente. Fruto de uma “falha de cultura” e de uma “ignorância estética”. Tal preocupação seria, em suma, a manifestação do pensamento individualista do músico, pois bastaria ao músico servir-se *in natura* de um motivo popular ou folclórico na sua orquestração, obedecendo aos padrões que as peculiaridades e constâncias impuserem ao compositor. Ele reconhece maior dificuldade em se especificar as constâncias e peculiaridades das formas melódicas quando comparadas com o ritmo e com a harmonia. No entanto, exorta o compositor a conhecê-las profundamente para sua utilização apropriada, o que significa o engajamento na pesquisa folclórica. Apresenta alguns exemplos: a escala hexacordal desprovida de sensível de origem africana, a característica “torturadíssima” da melódica da modinha brasileira, os saltos melódicos de sétima, de oitava e de nona na cantiga praxeana – o que chama de “inquietação da linha melódica”, característica que identifica também em menor frequência no canto caboclo – e a afeição das frases melódicas às frases descendentes, entre

²⁰ **Idem, Ibidem..**

²¹ **Idem, Ibidem.**

outras características. Ao término de suas observações, deixa aos músicos a incumbência de descobrirem novas constâncias.

Mário de Andrade discorre sucintamente sobre a questão da harmonia no tópico *Polifonia*. Diferentemente do proposto para o uso da melodia e do ritmo, ele sustenta o emprego dos processos harmônicos europeus no seu projeto de elaboração da música artística nacional. O intuito é manter um elemento no projeto que seja responsável pela conexão com o ocidente. Se Mário admitisse o uso das formas de harmonização popular, retiraria do seu projeto mais um traço caracterizador da chamada música artística, uma vez que já realizada a defesa do emprego do ritmo e da melodia popular e folclórica sem a influência das formas européias. Assim, vê-se obrigado à utilização este referencial: “tem que ser um elemento erudito deles. Ora esse desenvolvimento coincidirá fatalmente com a harmonia européia. A não ser que a gente crie um sistema novo de harmonizar, abandonando por completo os processos já existentes na Europa”.²² Atenuando, no entanto, o determinismo europeu sobre a questão da harmonização, para que este não possa constituir-se em uma incongruência na sua defesa do afastamento desta influência no seu projeto de nacionalização musical, Mário de Andrade tenta expropriar das escolas musicais européias e de seus respectivos países os processos de harmonização, defendendo a idéia de que os tais processos ultrapassariam as nacionalidades:

*É absurdo pretender harmonização brasileira, pois que nem a Alemanha nem a Itália nem a França com séculos de formação nacional, jamais não tiveram isso e adotaram as quartas e quintas do organo talvez latino e as terças e sextas do falso-bordão talvez céltico.*²³

Deste modo, engendra a noção de que os processos de harmonização antecedem as escolas musicais, tornando-os uma espécie de “domínio público” da cultura ocidental. No entanto, uma consideração sobre harmonia, cara a este trabalho, foi explanada por Mário no tópico anterior, que versava sobre a questão melódica. Ele identifica uma “constância brasileira” ao tecer algumas considerações sobre este assunto: o abaixamento do sétimo grau como modalidade melódica e harmônica exatamente como considerado por Nepomuceno em sua

²² **Idem, Ibidem.**

²³ **Idem, Ibidem.**

entrevista já comentada. Mário escreve: “Aliás, a sétima abaixada é uma tendência brasileira de que carece matutar mais sobre a extensão. Isso nos leva por hipofrigio e as conseqüências harmônicas derivantes alargam um bocado a obsessão do tonal moderno”.²⁴

Não é nossa intenção afirmar que a identificação de tal característica foi, de fato, “mérito” de Nepomuceno. Mesmo o sendo, tal informação não seria de suma relevância para esta pesquisa, uma vez que se compreende aqui que qualquer projeto nacionalista implica em seleções no seu processo de construção. Contudo, é importante ressaltar que Mário de Andrade defende a mesma prerrogativa que Nepomuceno sobre esta peculiaridade melódico-harmônica e não associa o compositor cearense ao “descobrimento” do sétimo grau abaixado. Conjeturando, pode ser que o próprio Nepomuceno, ao selecionar os traços constitutivos do seu projeto nacionalista, tenha procedido de maneira análoga a Mário, ou seja, tenha se utilizado de matéria recorrente ao seu tempo como “achado” seu. Sobre esta questão, apenas um estudo específico poderia, talvez, trazer respostas satisfatórias. Mas é notório que Mário de Andrade também busca associar o sétimo grau abaixo ao seu próprio projeto nacionalista, o que significa descartar as palavras de Nepomuceno sobre este assunto, e, também, explica sua presença na segunda edição da história da música de Renato Almeida igualmente sem referência a Nepomuceno. Uma observação mais acurada revela a profunda influência das propostas de Mário de Andrade contidas neste ensaio no *Compêndio de História da Música* de Renato Almeida.²⁵ Nela se encontram os paradigmas defendidos por Mário como constâncias: o binário, o abaixamento do sétimo grau, a síncopa, e a instrumentação rústica que gerou o tom anasalado no canto popular, entre outros.

Mário analisa a peculiaridade do nasal como característico do canto popular brasileiro ao tratar da questão da instrumentação no tópico homônimo. Primeiro, ele menciona rapidamente a combinação de instrumentos mais encontrados no meio popular, e, reconhecendo que a maioria destes instrumentos foram “importados”, faz a ressalva de que tal característica não impede que “tenham assumido [...] caráter nacional”. É que para Mário, mais significativo que a fabricação de instrumentos autóctones que pudessem supostamente dar origem a

²⁴ **Idem, Ibidem.**

²⁵ Conferir citação da página 88, nota 140.

uma instrumentação particularmente brasileira, o sentido de nacional reside na sonoridade constante e particular que é produzida com instrumentos herdados da trinca racial, principalmente, os de origem européia. Este sentido nacional parece adquirir ainda maior autenticidade para ele quando o instrumento herdado de uma cultura assume o papel de agente histórico na formação de uma constância. Caso citado no seu ensaio no episódio que narra sua visita a uma fazenda da “zona caipira” na qual teve a oportunidade de assistir a apresentação de uma “orquestrinha” cujos instrumentos utilizados foram fabricados pelos próprios colonos: “Dominavam no solo um violino e um violoncelo... bem nacionais. Eram instrumentos toscos não tem dúvida mas possuindo uma timbração curiosa meia nasal meia rachada, cujo caracter é fisiologicamente brasileiro”.²⁶

A observação permitiu a Mário construir uma constância que é particularmente cara ao *Ensaio*. Dado o processo histórico de fabricação rústica dos instrumentos constituintes do naipe de cordas da orquestração européia pelos cultivadores da música popular brasileira – processo do qual se obteve a constatada sonoridade “nasal” e rachada” nestes instrumentos –, Mário de Andrade defende a idéia de que, por mimetismo, “a voz não cultivada do povo se tenha anasalado e adquirido um número de sons harmônicos que a aproxima das cordas”. A presença de instrumentos como a sanfona, caracterizada por Mário como igualmente possuidora de timbração nasal, também teria contribuído para a nasalização do canto popular.

O canto nasal é valorizado nesta argumentação provavelmente como o maior símbolo da identidade nacional construída por Mário. Isto porque, na perspectiva do autor, o canto nasal associa-se perfeitamente às condições climáticas e, principalmente, à idéia do *Geist* sentimental brasileiro. Como ressalta Benzaquen de Araújo:

Assim, aquele timbre anasalado, detectado por Mário em suas pesquisas musicais, passa agora a se combinar com um conjunto peculiar e sistemático de sentimentos, sentimentos extremamente tépidos e suaves, na definição de uma efetiva identidade para o Brasil. Trata-se, de fato, de um esforço em reconduzir a cultura nacional a valores sediados fundamentalmente no coração, mas conferindo à cordialidade aí presente um sentido eminentemente convencional, corriqueiro mesmo, na medida inclusive em que ela termina

²⁶ Andrade, **Op. Cit.** (2006) 4ª ed.

*por se confundir com um ideal de delicadeza e de bons sentimentos.*²⁷

Eis o motivo para a valorização do canto coral. Elemento que para Mário de Andrade unificava e integra os indivíduos, os projetos corais, trazendo o mais peculiar e recorrente elemento da identidade nacional, serviria a Mário como síntese e constatação empírica de seu projeto nacionalista: “Mas nossos compositores deviam de insistir no coral por causa do valor social que ele poderia ter”.²⁸ A mesma compreensão de resgate identitário e do intuito de integração nacional seria retomada por Heitor Villa-Lobos na década de 1930 com sua adesão ao governo Vargas mediante o encaminhamento de projetos ao ministro Gustavo Capanema.

É importante também destacar, como escreve Benzaquen de Araújo, que a imagem de Brasil proposta por Mário de Andrade é fundamentada em valores sentimentais. No entanto, ao contrário de Renato Almeida, que reconhece o brasileiro como um autêntico “romântico” antes mesmo do romantismo, ao frisar seu sentimentalismo exacerbado e individualista como traço característico de sua essência, a concepção de sentimentalismo em Mário baseia-se na idéia de *cordialidade*, na qual seriam também marcas expressivas do brasileiro os bons sentimentos e a delicadeza. Assim, ambos operam com a compreensão de que os “valores sediados no coração”²⁹ seriam característica peculiar do “nativo”, sendo, o diferencial, uma questão de intensidade. O sentimentalismo nativo, que para Renato Almeida, se manifestaria de forma extrema – exaltado e individualista –, encontra em Mário de Andrade a possibilidade de se manifestar também de forma branda.

A discussão sobre a forma é o último assunto pertinente para Mário. Primeiro, o autor adverte quanto à inutilidade dos compositores nacionais de então de intitular peças quaisquer de *brasileiras*. De acordo com sua perspectiva histórica, esta fora uma necessidade do passado, uma vez que o estágio no qual se encontrava a produção musical modernista era o da consolidação da consciência nacional. Assim, se outrora havia a necessidade de um compositor intitular sua

²⁷ Ricardo Benzaquen de Araújo. *Cordialidade e Identidade Nacional em Mário de Andrade e Paulo Prado*. In: Diniz e Teles, **Op. Cit.**

²⁸ Andrade, **Op. Cit.** (2006) 4ª ed.

²⁹ Ricardo Benzaquen de Araújo. *Cordialidade e Identidade Nacional em Mário de Andrade e Paulo Prado*. In: Diniz e Teles, **Op. Cit.**

obra, por exemplo, como sinfonia brasileira ou suíte brasileira, não havia mais, para o autor, neste estágio tal compromisso. A questão pertinente neste capítulo é a da utilização das formas populares na música artística, empreendimento criticado por Mário como pouco desenvolvido pelos compositores ou, quando feito, assumindo feição excessivamente individualista. Mário apresenta uma série de formas populares que poderiam ser melhor exploradas pelos compositores, destacando o canto coral. Com efeito, é neste ponto do *Ensaio* que Mário de Andrade faz suas considerações sobre a valorização do canto mencionadas anteriormente.

Como já comentado, o *Ensaio sobre a música brasileira* não é uma obra que pretenda estudar o passado musical brasileiro; mas sim uma espécie de material orientador para os músicos de sua geração, e implicitamente para as subseqüentes, sobre a forma adequada de se pensar e trabalhar o nacional na música. Contudo, além de servir a este trabalho como apresentação dos principais alicerces da musicologia nacionalista de Mário de Andrade, serve também ao seu propósito principal: a análise da construção de imagem de Alberto Nepomuceno.

Em se tratando de uma obra que pretende “ensinar” o uso adequado do material popular e folclórico pelo compositor da “música artística”, Mário de Andrade, em alguns pontos faz referências a compositores que nos seus projetos nacionalistas envolveram-se neste empreendimento. Alberto Nepomuceno, Heitor Villa-Lobos, Alexandre Levy, Glauco Velasquez e suas obras, por exemplo, são mencionados na medida em que ele percebe a possibilidade de exemplificar uma atuação bem ou mal-sucedida, tendo seu próprio projeto como referencial. É importante notar que, mesmo mantendo uma perspectiva evolucionista, a abordagem sócio-histórica característica da obra, calcada no desenvolvimento da consciência coletiva, diferencia-se da de suas predecessoras por não operar com o conceito de inovação – que não apenas determina a idéia de mito inovador, como também estabelece uma compreensão linear e unívoca do nacionalismo musical brasileiro. Tal raciocínio, encontrado em Guilherme de Melo e Renato Almeida, induz a compreensão de que as “conquistas” alcançadas nos empreendimentos nacionalistas seriam historicamente cumulativas pela atuação individual.³⁰ A

³⁰ Como exemplo, podemos citar a construção de Guilherme de Melo, na qual se percebe a idéia de que, desde o padre José Maurício até Alberto Nepomuceno, o nacionalismo musical desenvolveu-

abordagem de Mário, ao contrário, permite-lhe determinar a ocorrência de aspectos nacionalistas condizentes com seus cânones em diferentes temporalidades, sem importar necessariamente avanços ou retrocessos. O uso da forma popular em Villa-Lobos seria, para Mário, em alguns casos, excessivamente individualista: “Mas como a tudo quanto faz, Vila-Lobos imprimiu aos Choros, Serestas, Cirandas, uma feição individualista excessiva, não se utilizando propriamente das formas populares nem as desenvolvendo”.³¹

Discorrendo sobre os dois vícios que o compositor brasileiro deve evitar, o exclusivismo e o uniteralismo, Mário de Andrade cita como exemplo de empreendimento bem realizado sobre a questão do exclusivismo musical o tratamento rítmico da habanera do *Tango Brasileiro* de Alexandre Levy e a marchinha dos *Choros nº 5* de Villa-Lobos. Tal mérito é destacado na obra porque os compositores afeiçoaram os elementos “estranhos ou vagos” em suas obras eruditas; ou seja, não exageraram no uso de elementos peculiares do popular e do folclore. Da mesma forma, critica a lírica de Glauco Velásquez como unilateral, por considerar que valora exclusivamente os elementos musicais de uma etnia em particular.

Ao tratar do uso da sincopa no *Batuque da Série Brasileira*, por exemplo, Mário de Andrade identifica uma “falsificação nacional” cometida por Nepomuceno, por notar seu uso em frases ascendentes, o que contraria a determinação de Mário de que a melódica tipicamente brasileira tem por principal característica frases descendentes. Não obstante, louva o “Intermédio” da mesma obra por utilizar as frases de acordo com este esquema em “certos arabescos”. Mal-sucedida também seria a harmonização da *Alvorada na Serra* da mesma obra. Comparando-a com a harmonização do mesmo tema no *Trio Brasileiro* de Lourenço Fernandez, Mário considera a realização de Nepomuceno “lamentável”.

É importante observar que em determinados trechos do ensaio, tratamentos musicais repudiados por Mário e realizados por Nepomuceno e Levy são tolerados em função do momento histórico no qual viveram estes compositores.

se por conquistas individuais destes compositores. Assim, um primeiro “mito inovador” teria alcançado certo degrau, permitindo ao próximo o alcance do segundo, e assim prosseguindo.

³¹ Obviamente, há mais menções sobre “sucessos” no tratamento musical em Villa-Lobos e Luciano Gallet do que em Alberto Nepomuceno e Alexandre Levy. Contudo, deve-se ressaltar que a identificação de obras ou trechos de obras condizentes com o projeto nacionalista andradeano elimina, de certo modo, as “barreiras” temporais impostas por Renato Almeida na identificação dos elementos nacionais na história da música brasileira. Andrade, **Op. Cit.** (2006). 4ª ed.

Caso, por exemplo, da adjetivação de “brasileiro” ou “brasileira” às obras. É que para ele, “nome assim avisa que o compositor faz uma concessão ao exótico ou pro estrangeiro”. Mas, tal tipologia seria perfeitamente compreensível nas obras de Nepomuceno ou Levy por não estarem estes compositores no estágio de consciência nacional pretensamente alcançado no período do movimento modernista brasileiro.

Por esta razão é que Alberto Nepomuceno e demais compositores são sutilmente compreendidos na obra de Mário de Andrade como pré-nacionalistas. O pré-nacionalismo declarado de Nepomuceno em Renato Almeida é atenuado no *Ensaio* de Mário de Andrade em função da chave de compreensão dos estágios de consciência e da evolução do nacionalismo musical. O que importa aqui é a noção de que o caráter de desenvolvimento social se sobrepõe à noção de inovação e de mito inovador. Em função disto, apenas na “estação” certa, apesar de já ter rompido o solo e iniciado seu processo de desenvolvimento, a “planta” musical brasileira floresceria. Alberto Nepomuceno é mencionado pela primeira vez no ensaio em uma passagem que versa sobre a evolução do nacionalismo musical a partir da percepção deste como elemento latente em compositores que precederam o modernismo:

Na obra de José Maurício e mais fortemente na de Carlos Gomes, Levy, Glauco Velásquez, Miguez, a gente percebe um não-sei-quê indefinível, um ruim que não é ruim propriamente, é um ruim esquisito pra me utilizar de uma frase de Manuel Bandeira. Esse não-sei-quê vago mas geral é uma primeira fatalidade de raça badalando longe. Então na lírica de Nepomuceno, Francisco Braga, Henrique Oswald, Barroso Neto e outros, se percebe um parentesco psicológico bem forte já. Que isso baste pra gente adquirir agora já o critério legítimo de música nacional que deve ter uma nacionalidade evolutiva e livre.³²

A idéia de se apontar para o processo histórico no qual se verifica um nacionalismo embrionário que se desenvolve desde José Maurício, passando por Carlos Gomes, Alexandre Levy, Glauco Velásquez, Leopoldo Miguéz, até o grupo no qual se situa Nepomuceno, Francisco Braga, Henrique Oswald e Barroso Neto, grupo no qual o nacionalismo musical teria adquirido feições mais claras, é um perfeito exemplo de como o conceito da *Bildung* opera no *Ensaio*. O que

³² **Idem, Ibidem.**

adiante, em outras obras, seria determinado como a evolução do nacionalismo, de acordo com os estágios de consciência nacional, aparece sugerido aqui, com a identificação do “não-sei-quê” “vago”, mas “geral”, presente na música dos compositores citados, como nacionalismo latente. Usando a metáfora da planta de jardim de Benzaquen de Araújo, podemos facilmente compreender a concepção de que o nacionalismo musical em compositores como José Maurício e Leopoldo Miguéz seria ainda o estágio no qual a planta romperia a terra, mostrando apenas seu caule ainda no estágio do crescimento do hipocótilo. Daí compreende-se a identificação do “não-sei-quê” “ruim esquisito” e “vago”. Como a planta neste estágio, a música nacional também apresentaria uma forma turva e indefinida daquilo que viria a ser. Já com o grupo de Alberto Nepomuceno e Francisco Braga, a “planta” estaria na fase de crescimento do hipocótilo no qual se pode notar a formação dos cotilédones e a presença da plúmula: precursora das primeiras folhas. Apenas a partir do movimento modernista é que a “planta” nacional teria adentrado o estágio no qual surgiriam suas primeiras folhas, deixando clara sua natureza e cristalizando sua formação.

É importante observar que, neste ponto, Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno não aparecem diretamente associados, embora a recorrente utilização destes compositores como exemplos de empreendimentos bem ou mal sucedidos na transposição erudita da música nacional no *Ensaio* já sugira a existência desta associação.

A primeira obra de Mário de Andrade voltada à compreensão do passado musical em si foi o *Compêndio da História da Música*³³, de 1929, obra que teve ainda mais duas edições homônimas, passando posteriormente a chamar-se *Pequena História da Música*. Segundo Vasco Mariz, a obra fora escrita com fins didáticos, cujo objetivo seria fornecer aos alunos de Mário de Andrade conhecimentos básicos sobre a história da música. Com efeito, dois aspectos corroboram a assertiva de Mariz sobre a obra. É comum encontrar, nos artigos de Mário de Andrade, críticas à má formação do músico brasileiro, desconhecedor da história de seu próprio *metier*. Segundo, a proposta do projeto, de analisar a história da música a partir de considerações que remetem à pré-história – capítulo I intitulado *Música Elementar* –, seguindo cronologicamente até o início do século

³³ Mário de Andrade. **Pequena História da Música**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2003. 10ª ed.

XX – capítulo XIII intitulado *Atualidade* –, revela que Mário pretendia de fato a elaboração de uma obra sucinta, sem muito “espaço” para análises substanciais sobre as temáticas abordadas. Assim, para este trabalho, interessa basicamente a apreciação do capítulo XI: *Música Erudita Brasileira*.

Mário inicia seu capítulo sobre a música erudita no Brasil com a afirmação de que esta teria se constituído por um processo de transplantação, de acordo com as prerrogativas de seu *Ensaio* que determinam a “arte culta” como uma cultura de empréstimo. Por esta mesma razão, teria servido à “metrópole”, ou seja, fora caracterizada pelo “espírito subserviente de colônia” até que, com a Primeira Guerra Mundial, um “novo estado de espírito” teria se firmado, rompendo sua dependência em relação à Europa. Obviamente, trata-se de aproveitar o contexto da crise generalizada das principais potências européias para difundir a urgência de uma cultura nova e redentora: o modernismo.

Em conformidade com sua compreensão de que o estágio musical primevo de qualquer sociedade é o da sua prática como elemento de edificação religiosa, a música erudita brasileira teria emergido no “Brasil Colonial” atrelada à religião, cujo aspecto central teria sido o ensino do canto religioso aos ameríndios ministrado pelos jesuítas, que também os “adestravam em certos instrumentos”.³⁴ A associação musical de jesuítas e ameríndios, bem como o uso do termo “adestramento”, podem sugerir ao leitor tratar-se da mesma abordagem de Renato Almeida em relação à questão da importância da cultura musical indígena na constituição da música brasileira ou do esforço de oposição ao indianismo romântico via desqualificação da importância do ameríndio. Percebe-se, no entanto, que há distinção entre ambos os autores sobre esta temática. É que, em se tratando especificamente da construção do nacional na música artística, não é relevante, para Mário de Andrade, o mapeamento isolado das etnias, uma vez que isto poderia induzir seus leitores a um dos entraves para a forma de abordagem bem-sucedida do elemento nacional na música: a uniteralidade. Por esta razão, ele não realizara tal mapeamento no seu *Ensaio Sobre a Música Brasileira*, e, ao discorrer sobre a idéia de que para se fazer música nacional o músico deve priorizar os elementos “aborígenes”, Mário conclui que tal esforço,

³⁴ **Idem, Ibidem.**

além de ser uma puerilidade, seria uma “escolha discricionária e diletante”, uma vez que a arte nacional já estaria “feita na inconsciência do povo”.

Os elementos musicais ameríndios já estariam “psicologicamente assimilados” no “populário brasileiro”, sendo, praticamente impossível dissociá-los do todo, e se encontrando, nos idos da década de 1920, já praticamente “quase nulo[s]”. Sobre esta última ponderação, é importante ressaltar que, no seu projeto de estabelecimento do momento modernista como marco zero para a etapa da “consciência nacional”, Mário de Andrade prioriza caracteres que podem ser notoriamente identificados na música popular. Por isto, não nega as matizes africanas características do samba ou as portuguesas encontradas na modinha, por exemplo. Na lógica de Mário, o reconhecimento de elementos tipicamente indígenas determinantes da estrutura de gêneros musicais da “verdadeira” música popular seria improvável, já que “o homem da nação Brasil hoje, [sic] está mais afastado do ameríndio que do japonês e do húngaro.”³⁵ Daí a opção pela assimilação psicológica da cultura indígena realizada nos séculos anteriores ao XX. Obviamente, isto também é uma forma de afastar a cultura ameríndia do processo de elaboração da música nacional. Mas, a maneira como ele aborda esta questão não tem nada da franca oposição encontrada nos trabalhos de Renato Almeida.

Retornando à discussão do mapeamento das influências étnicas, Mário, ao estabelecer no *Compêndio* a dissociação entre o processo de desenvolvimento histórico da música artística do da música popular, encontra-se livre para analisar as influências étnicas nesta última, no capítulo *Música Popular Brasileira*. Para ele, a música artística teria se desenvolvido no Brasil mais por uma “fatalidade histórica” ou por “fantasia” das elites do que por uma razão social e étnica. Já o desenvolvimento da música popular teria ocorrido no século XIX, mas sem “força histórica”. A noção de separação entre os dois processos de desenvolvimento propicia também ao autor conceber o entendimento de que, até o “casamento” das duas formas musicais, por ele almejado com o modernismo brasileiro, os esforços de apreensão da música popular pelos compositores eruditos não foram satisfatoriamente realizados, resultando daí a determinação de compositores como Nepomuceno como individualistas.

³⁵ Andrade, **Op. Cit.** (2006). 4ª ed.

Dando continuidade à análise do desenvolvimento da música artística, Mário agrega aos empreendimentos dos jesuítas a importância do desenvolvimento do teatro e das manifestações populares, sobretudo, as festas religiosas, neste processo. Menciona algumas raras manifestações musicais profanas deste período, como: certo tipo de instrumentação popular e até mesmo o canto em português. Estes elementos, contudo, não possuem para o autor importância social e função histórica, uma vez que suas raras práticas constituíam eventos isolados – “viviam dentro dos lares” –, não sendo prática comum ou recorrente. Assim, apenas as manifestações teatrais e religiosas possuíram importância histórica nos três primeiros séculos de colônia, predominando a música religiosa até meados do século XIX.

Neste período, teria surgido a mais elevada manifestação da criação brasileira: o Padre José Maurício. É importante notar que, antes de tecer seus comentários sobre o compositor, Mário de Andrade dispensa algumas linhas de seu *Compêndio* ao enaltecimento de “uma espécie de conservatório de negrinhos” mantido pelos jesuítas na fazenda Santa Cruz no Rio de Janeiro, cuja qualidade musical teria impressionado D. João VI, Marcos Portugal e Neukomm. Este dado propõe uma ampliação da atuação dos jesuítas na formação musical colonial, desviando levemente o foco da tradicional associação entre jesuítas e ameríndios com a inserção do negro no cenário musical erudito. O “conservatório de negrinhos” é também valorizado por ter provido a formação musical inicial de José Maurício. O enaltecimento desta “instituição” e a ênfase do compositor como mestiço são claros indicativos do rompimento de Mário com o ideal de embranquecimento das elites da *Belle Époque*.

Refletindo o “espírito da época”, José Maurício seria autor da obra-prima da música religiosa brasileira: o *Requiem*, cuja possibilidade de contemplação no século XX Mário de Andrade atribui ao interesse de Nepomuceno de publicá-lo, como também no caso da *Missa em Si Bemol*, aproveitando para criticar o descaso governamental com a preservação do patrimônio musical brasileiro. Esta crítica também está presente no artigo *Padre José Maurício*, publicado em 1930, posteriormente reunido na coletânea *Música, Doce Música*.³⁶ Comemorando o centenário de falecimento do padre compositor, Mário de Andrade elabora um

³⁶ Mário de Andrade. “José Maurício” In: Andrade, **Op. Cit.** (1963).

pequeno texto biográfico sobre José Maurício, louvando agora também o esforço do Visconde de Taunay na preservação da sua obra, bastante próximo da costumeira abordagem musicológica de Renato Almeida e Guilherme de Melo que o reconhecem como a primeira grande realização da música brasileira:

Gênio de grande suavidade, duma invenção melódica apropriada e elevada, às vezes reponta em José Maurício uma ou outra linha mais dramática. Mas como expressividade geral é quasi sempre doce, humilde, sem grandes arrancadas místicas nem êxtases divinos. Ser muito configurado às mesquinhas da vida. Não teve coragem, nunca se arrebatou. Nem os arrebatamentos da humildade ou da pureza quis ter. Ficou muito dentro do seu tempo e dentro de si mesmo. Nitidez melódica, boa sonoridade, comedimento equilibrado, escritura eminentemente acordal, sem individualismo. Foi o maior artista da música religiosa, mas não ultrapassou o que faziam no gênero os italianos do tempo. E isso, universalmente, era pouco.³⁷

De acordo com o projeto nacionalista de Mário de Andrade, José Maurício é valorado por bem representar sua época, traduzindo musicalmente seu espírito “sem individualismo”. Em função da sua compreensão do compositor como representante da sua noção de *cordialidade*, acentuando nele os traços dos “bons sentimentos” e da “delicadeza”, este não teria conseguido romper as barreiras de sua época como músico, ou seus próprios limites como compositor. Isto teria acarretado a diminuição da importância de sua arte para o nacionalismo brasileiro, uma vez que esta, por não “[ultrapassar] o que faziam no gênero os italianos do tempo”, não teria se tornado “universal”.

Uma leitura atenta do artigo também permite compreender o “desapontamento” de Mário de Andrade com José Maurício, em função daquilo que almejava para o compositor: ser uma espécie de Johann Sebastian Bach da música religiosa brasileira. Neste artigo, como em *Evolução Social da Música no Brasil*, Mário de Andrade atenuaria esta crítica, alegando a inviabilidade de se produzir, naquela conjuntura, um compositor como Bach. Mas ainda assim se percebe certo ranço sobre esta questão, já que, em boa parte do artigo, Mário refuta uma informação, contida na biografia do padre elaborada por Taunay, que afirmava que este conhecia e tinha influência da música do famoso compositor de

³⁷ **Idem, Ibidem.**

Leipzig. Nas palavras de Mário, o desconhecimento da obra de Bach teria sido a “desgraça” de José Maurício, que, em função da influência da música religiosa difundida neste contexto, teria até certo ponto prejudicado a obra do “nosso padre-mestre”.

Após as considerações sobre o padre José Maurício, Mário de Andrade inicia uma nova discussão dentro da perspectiva cronológica do seu *Compêndio*: o advento da música profana. Ainda que predominasse na primeira metade do século XIX a música religiosa, esta começou paulatinamente a perder espaço para a música profana, em um cenário musical que ele concebe como empobrecido mediante o impacto da independência política. Teria havido, no entanto, durante o Segundo Reinado, um soerguimento da música, cujas principais marcas foram a notoriedade da vida musical brasileira no exterior e a criação de instituições musicais, tais como: a Imperial Academia de Música e Ópera Nacional – enaltecida por Mário pela divulgação do canto em português –, o Conservatório de Música do Rio de Janeiro, as companhias líricas e os *Clubs*. O “brilho musical” brasileiro característico do Segundo Reinado teria se apagado com advento da República. Para ele, os principais motivos foram: a afirmação musical, a liberação virtuosística nacional, o contraste entre a arte moderna e o povo e a hegemonia de Buenos Aires no panorama musical da América da Sul.

Sobre a hegemonia argentina, Mário acredita que, com o desenvolvimento do comércio musical em Buenos Aires, a maioria das companhias líricas preferia a capital argentina à brasileira. Igualmente, os virtuosos europeus apenas passavam pelo Rio de Janeiro, apresentando-se com maior assiduidade em Buenos Aires em função da maior garantia de lucro. A redução do número de tais eventos em solo brasileiro foi prejudicial ao desenvolvimento musical, pois, uma vez perdendo contato com as “novidades” artísticas européias, “o público não se educa; a elite do país não se interessa [...]”. Tal aspecto remete ao problema do contraste entre a arte moderna e o povo. Aqui é importante fazer a ressalva de que Mário não está restringindo o termo “arte moderna” à arte característica do movimento modernista. A compreensão do autor sobre a arte moderna, neste contexto, engloba as produções artísticas do início do século XX de maneira geral. Seria a arte de um período de transição, o que para Mário justificaria o contraste entre o gosto popular e as vanguardas: “o público gosta é mesmo das velharias a

que já se acostumou”, o que ratifica a análise de Arnaldo Contier do combate ao gosto do repertório clássico-romântico pelos modernistas.

A liberação virtuosística nacional teria contribuído para o declínio da evidência de músicos brasileiros no exterior por dois motivos. Primeiro, com a boa formação técnica de músicos no Brasil ³⁸, boa parte dos artistas não mais deixava o país para obter uma sólida formação. Diminuindo o número de bons músicos brasileiros no exterior, diminuía também a divulgação da arte brasileira. Sobre os virtuosos que deixavam o país para se educarem ou se apresentarem no exterior, Mário os desqualifica como possuindo função social bem pequena, por não executarem em terras estrangeiras obras dos compositores brasileiros.

Resta comentar o aspecto da afirmação musical, deixado por último estrategicamente por Mário, pois se trata de temática cara ao autor. Este é o ponto no qual ele versa sobre a afirmação nacionalista, consistindo nas tentativas de libertação do espírito colonial, que, embora esporádicas e individualistas, intensificaram-se paulatinamente, possibilitando o alcance do estágio de transição da arte do século XX citada por Mário. O autor aqui traça uma linha evolutiva do nacionalismo musical brasileiro, necessária como estágio, mas compreendida como algo comprometido pela forte influência européia a despeito da “representação musical da coisa brasileira”: “Refletem a preocupação nacionalista: Antônio Carlos Gomes; Alexandre Leví, um anúncio de gênio; e Alberto Nepomuceno, o mais intimamente nacional de todos, cultura boa, invenção fácil mas curta”. ³⁹

Menos caracteristicamente nacionalistas e mais inclinados à “lição européia” seguiria uma vertente constituída pelos compositores Leopoldo Miguéz, Henrique Oswald, Francisco Braga, João Gomes de Araújo e Barroso Neto. Para Mário de Andrade, as obras deste grupo se resumiriam às tentativas de compor “música abasileirada”, pois em função da excessiva influência européia, todos os esforços de nacionalização artística destes consistiram em exotismos.

Comparando estas informações com as do *Ensaio Sobre a Música Brasileira*, o primeiro aspecto que chama a atenção é o rearranjo dos compositores em relação ao desenvolvimento do nacionalismo musical. Se no

³⁸ Neste ponto, Mário aproveita para por em evidência o Conservatório Dramático e Musical de São Paulo.

³⁹ Andrade, **Op.Cit.** (1963).

Ensaio Carlos Gomes e Alexandre Levy situavam-se na etapa no qual o “não-sei-quê” “ruim esquisito” e distante caracterizava o nacional na música, estando no mesmo “grupo” que Leopoldo Miguéz, no *Compêndio* os dois compositores são realocados para uma posição mais próxima do projeto nacionalista de Mário de Andrade. Miguéz, no entanto, permanece neste primeiro “grupo”, para o qual também foram realocados os compositores Francisco Braga, Henrique Oswald e Barroso Neto, que outrora figuravam ao lado de Alberto Nepomuceno na vertente cujo “não-sei-quê” “ruim esquisito” adquiria já “feições mais claras”.

Um segundo aspecto que fica subentendido é a classificação de todos estes compositores como românticos, circunscritos então a um único momento histórico, a despeito de sua preocupação no estabelecimento de etapas de desenvolvimento do nacionalismo musical. Percebe-se isto ao notar que as últimas páginas do capítulo são destinadas à breves apreciações sobre os dois maiores representantes do romantismo musical brasileiro: Carlos Gomes e Henrique Oswald. Tendo este último nascido em 1852 e falecido em 1931, pertencia à mesma geração de compositores de Leopoldo Miguéz, Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno.

Para Mário de Andrade, Carlos Gomes destacou-se como um dos grandes melodistas do século XIX. Teria sido o iniciador da música brasileira e, ao contrário da crítica de seus contemporâneos modernistas, o “brasileirismo” de Carlos Gomes, segundo nosso autor, não se limitava à escolha de libretos com temáticas nacionais. Mesmo nas obras de notória influência italiana ou no uso de libretos europeus: “notam-se uns tantos caracteres, certas originalidades rítmicas, certa rudeza de melodia desajeitada, certas coincidências com a nossa melódica popular em que transparece a nacionalidade do grande músico”.⁴⁰ Ainda defendendo o lugar do compositor como iniciador da música brasileira, ele afirma que as “deficiências” de seu nacionalismo podem ser justificadas em parte pelo fato de que a “obra popular”, base do nacionalismo musical, “inda não era entre nós a cantiga racial”. Carlos Gomes teria sido um verdadeiro gênio, “cuja preocupação nacionalista foi intensa”. Não obstante, concebendo-o como referência do passadismo, a reminiscência de sua música como fonte de inspiração

⁴⁰ **Idem, Ibidem.**

na década de 1920 deveria ser abolida: “as exigências da atualidade brasileira não têm nada que ver com a música de Carlos Gomes”.⁴¹

Já Henrique Oswald seria a mais completa figura de músico de sua geração. No entanto, embora enalteça o compositor no compêndio como autor de obras-primas legítimas, como “criador fino, sempre delicado, inimigo do áspero e do banal, [possuidor de] um técnica muito larga e perfeitamente assimilada”⁴², no seu artigo *Henrique Oswald* de 1931, publicado pouco após o falecimento do compositor, Mário de Andrade revela seu rancor para com o compositor, considerando-o, ainda que de forma simpática e metafórica, um “inimigo”. É que Mário não esconde sua predileção por Henrique Oswald como músico quando comparado aos demais compositores de sua geração. No entanto, lamenta que Henrique Oswald não tenha desenvolvido um projeto nacionalista para a música brasileira e não tenha se tornado seu “correligionário” nesta questão.

Porquê reconhecendo a grande força e o grande prestígio dele, eu percebia o formidável aliado que perdíamos, todos quantos trabalhávamos pela especificação da música nacional.

*[...] Henrique Oswald, que podia nos dar a sua expressão particular da nossa raça, provinha dum epicurismo fatigado e refinado por demais pra abandonar suas liberdades em favor dessa conquista comum da nacionalidade.*⁴³

Por esta razão, Mário de Andrade via-se obrigado a “depreciar” Henrique Oswald como compositor nacional. Deixava de lado sua predileção estética em função do reconhecimento e atribuição de importância histórica aos compositores que com mais afínco se dedicaram à questão da nacionalização musical. É o que evidencia a consideração de que “Henrique Oswald foi incontestavelmente mais completo, mais sábio, mais individualistamente inspirado que Alberto Nepomuceno, por exemplo; porém a sua função histórica não poderá jamais se comparar com a do autor da *Suíte Brasileira* [sic]”.⁴⁴

Como já citado, no capítulo XII – *Música Popular Brasileira* –, Mário percorre o caminho recorrente da musicologia brasileira de se mapear as influências étnicas. O critério central deste mapeamento é a sua relação com a

⁴¹ **Idem, Ibidem.**

⁴² **Idem, Ibidem.**

⁴³ Mário de Andrade. “Henrique Oswald” In: Andrade, **Op. Cit.** (1963).

⁴⁴ **Idem, Ibidem.**

atualidade. Importam para Mário apenas os traços que podem ser encontrados na música popular, no contexto no qual a obra foi escrita, já imiscuídos no todo que considera como arte musical popular, logo, passíveis de uma transposição erudita sem a ocorrência de uniteralidade e de exclusivismo musical.

Sobre a influência ameríndia, como no *Ensaio*, Mário afirma conhecer-se muito pouco. Apenas alguns elementos podem ser notadamente identificados, como o uso do chocalho nas “orquestrinhas maxixeiras”, o que considera uma “adaptação civilizada” do maracá. Identifica a possibilidade de serem certas formas poéticas do canto popular como de origem indígena, como o uso do “refrão curto, duma só palavra, repetido no fim de cada verso”. Afirma, no entanto, que os “Caboclinhos”, os “Caiapós” e outros bailados, além da música ligada à “feitiçaria” como o “Catimbó” e a “Pagelança” são de direta inspiração ameríndia. Na dança, diversas formas indígenas teriam sido assimiladas ao popular no processo de aproveitamento de elementos culturais ameríndios pelos jesuítas para que a catequese fosse bem-sucedida. Caso do “Caretê” e do “Cururu”. O “sangue guarani” presente na “raça brasileira” também teria sido um importante caracterizador do processo de anasalação do canto brasileiro. Sobre o canto nasal, diferentemente do *Ensaio*, Mário discorre muito sucintamente sobre esta questão no *Compêndio*, trazendo apenas uma informação inédita: a distinção de dois timbres no canto nasal encontrado no Brasil – um de origem africana, e outro que afirma como “já peculiarmente nosso”.⁴⁵

Ainda sobre a influência ameríndia, uma questão permanece enigmática para Mário. Reconhecendo a influência portuguesa como a “mais vasta de todas”, ele estranha o fato de que a tendência predominante do “canto amoroso” português, “queixoso”, raramente “sensual” e pouco “satírico”, tenha sido “contrariada” no Brasil. Mário conclui pela impossibilidade de se afirmar que tal mudança tenha se dado exclusivamente em função da influência da musicalidade ameríndia, de temas “quase nada amorosos”. Mas crê que tal aspecto, além da presença do sangue desta etnia na “raça brasileira”, tenha, de certa forma, atenuado a expressão sentimental do canto português no Brasil. Outra conjectura estabelecida por Mário diz respeito à identificação, freqüente em formas do canto brasileiro, de um “movimento oratório da melodia, libertando-se da quadratura

⁴⁵ Andrade, **Op. Cit.** (2003).

estrófica e até do compasso”. Categoricamente, Mário inviabiliza ser tal característica de origem portuguesa. Também não vislumbra a possibilidade de ser uma influência africana, já que tal característica seria, para ele, rara na música desta etnia. Identifica que é, no entanto, freqüente na música indígena, mas levanta a hipótese de ser tal aspecto uma reminiscência do canto gregoriano já “deformado” pela “raça brasileira”, como comprovaria uma experiência sua na qual ouvira no Amazonas uma tapuia cantando em latim uma melodia para adormecer seu filho. Mário descreve seu deslumbramento ao descobrir que não se tratava de um dialeto indígena, sua primeira impressão por se tratar de um canto anasalado. Assim, não conclui pela influência indígena ou pela influência do canto gregoriano nesta questão.

Os portugueses teriam importância central na formação da música popular brasileira, mas não como delineado por Renato Almeida, mediante a vitória sobre a natureza selvagem, em uma perceptível compreensão determinada pela idéia de que a civilização se impõe ao primitivo, mas, como no caso das demais etnias, a partir do seu legado musical. Mário relata que fora herança desta etnia: a fixação do tonalismo harmônico, a quadradura estrófica, a síncope – “abrasileirada” a partir do seu contato com a rítmica africana –, diversos instrumentos, formas literárias que serviram de base para a música popular, gêneros e estilos – a moda, o fado e o acalanto – e diversas danças – a roda infantil, o fandango, os reisados, os pastoris, a marujada, a chegada, e a “matriz” do bumba-meu-boi. É importante destacar, que, implícito na idéia da “herança” portuguesa do tonalismo harmônico, percebe-se a eleição do português como elemento no qual se dá a conexão com a música erudita. Também ao contrário de Renato Almeida, que defendia a “raça preta” como aquela que demonstrava maior inclinação à música e sendo a etnia que mais importância teve na formação da música popular brasileira, Mário de Andrade elege a influência portuguesa como mais importante.

Outro diferencial entre Renato Almeida e Mário de Andrade é que este não limita a influência melódica ao português, nem a rítmica ao africano. Sobre a influência africana, além de destacar a ampliação da rítmica brasileira a partir do amálgama com a música africana, Mário destaca a importância desta etnia também na formação do canto popular: “A língua brasileira se enriqueceu duma quantidade de termos sonoros e mesmo de algumas inflexões de sintaxe e dicção,

que influenciaram necessariamente a conformação da linha melódica”.⁴⁶ Ele segue destacando os principais instrumentos de origem africana que se imiscuíram à brasilidade: o atabaque, a cuíca e o ganzá. Outra diferença em relação ao mapeamento de influências entre Renato Almeida e Mário de Andrade é que este último, ao contrário do primeiro, afirma a origem africana do lundu. Em conformidade com Almeida, no entanto, está a concepção de que a lascívia foi uma herança africana para a dança brasileira, notadamente encontradas no maxixe, no samba, na habanera, no tango e no foxtrote. Também de influência africana, no entanto, sem a sensualidade característica das danças citadas, sutilmente categorizadas pela chave recorrente da melancolia conformadora do brasileiro, seriam os maracatus e os congos.

Como Guilherme de Melo, Mário também identifica a importância dos espanhóis para a formação da música popular brasileira. Mas ao contrário deste, sua abordagem não está circunscrita ao acontecimento histórico conhecido como União Ibérica. Com efeito, sobre esta questão Mário de Andrade distancia-se do acontecimento histórico, situando a importância da influência espanhola, sobretudo, na segunda metade do século XIX: “Nossa música possui muitos espanholismos que nos vieram principalmente por meio das danças hispano-africanas da América: Habanera e Tango.” A difusão de tais gêneros no Brasil oitocentista teria sido, ao lado da polca, os “estímulos rítmico e melódico do maxixe.”⁴⁷

Mas Mário de Andrade não limita a formação musical brasileira apenas a estes elementos. “Tantas e mais influências vinham e vêm ornar a nossa raça nascente.” Nisto consistiria a riqueza da musicalidade do brasileiro: sua capacidade de apropriar-se das mais distintas influências e “abrasileirá-las”. Eis o motivo da eleição da música popular para Mário de Andrade como caminho necessário à nacionalização da música artística, pois, da maneira como expõe o autor, a “raça brasileira” consegue instintivamente tornar nacional qualquer elemento exógeno. Por esta razão, a música artística não deveria jamais deformá-la em seu processo de transposição erudita.

O capítulo *Atualidade* versa sobre o contexto, já mencionado neste trabalho, do Pós-Guerra, no qual as artes receberam impulso libertador. Para o

⁴⁶ **Idem, Ibidem.**

⁴⁷ **Idem, Ibidem.**

autor, um mundo novo emergiu neste contexto – “novos governos, sistemas renovados de ciência” –, engendrando a necessidade de uma reformulação generalizada nas artes que fosse condizente com o novo tempo em todo o Ocidente. A idéia de se estabelecer um marco zero para a consciência nacional com o movimento modernista, sem descartar, no entanto, a importância de se considerar a “evolução” da questão nacional na música no passado, é explicitada nesta passagem:

[...] Cada país, principalmente cada raça e cada civilização têm, no momento, suas exigências especiais e específicas, que dão pra cada nação uma contemporaneidade nacional mais importante que a universal, que é vaga, idealista e bastante inútil. E cada artista principiou por isso funcionando de novo em relação a essa contemporaneidade nacional, mais próxima dele. Nisso nós não fizemos em música, mais que acentuar o movimento nacionalista que, no século XIX principiara criando escolas nacionais.⁴⁸

Este é o capítulo no qual Mário se lança no combate ao passadismo, atacando antigas formas musicais, gêneros e estilos, conclamando seus contemporâneos ao procedimento por ele almejado no seu *Ensaio Sobre a Música Brasileira*. Para o autor, até o final da década de 1920, a música brasileira não havia criado ainda uma forma autêntica de sua expressão nacionalista. Seria o momento de se voltar à elaboração da música “pura”, profetizada pelos compositores do classicismo, mas, de acordo com o estágio de evolução da consciência nacional então alcançado, de produção de uma arte nova, brasileira e moderna.

Em 1939, Mário de Andrade publicou sua obra definitiva sobre aquilo que compreendia como música nacional e sua respectiva evolução histórica: O artigo *Evolução Social da Música no Brasil*, posteriormente agrupado com mais quatro artigos sobre música, no ano de 1941, e publicados no livro *Aspectos da música brasileira*. O artigo é dividido em quatro partes, constituindo-se a primeira no apontamento de considerações gerais, algumas já elucidadas neste trabalho, como a noção de que o desenvolvimento da música brasileira, por se tratar de uma cultura de “empréstimo”, foi necessariamente marcado pela preocupação com sua afirmação social e nacional, ao contrário das civilizações asiáticas e das escolas

⁴⁸ **Idem, Ibidem.**

musicais europeias que passaram por um processo inconsciente de desenvolvimento da arte musical.

Outro discurso recorrente nas obras de Mário de Andrade apresentado nesta primeira parte do artigo é a preocupação com o desenvolvimento da música de acordo com as prerrogativas da *Bildung*. Mário considera que a música, ao contrário das outras artes, é necessariamente dependente de elementos exógenos para seu desenvolvimento, como já mencionado na análise do *Ensaio Sobre a Música Brasileira*. Tal prerrogativa determina uma espécie de desenvolvimento generalizado de aspectos que vão desde aqueles inerentes à própria música, como a técnica musical e a cultura musical, até aos que importam em transformações anteriores no próprio ambiente no qual a música se desenvolve.⁴⁹ Deste modo, Mário defende sua noção de que o desenvolvimento da música brasileira necessita primeiramente do desenvolvimento do meio no qual ela “desabrochará”. Esta chave de compreensão permite ao autor estabelecer sua compreensão de etapas do desenvolvimento musical – primeiro Deus, depois o amor e, por último, a nacionalidade –, de acordo com os “*graus de coletivismos*” alcançados pela sociedade brasileira no seu próprio desenvolvimento:

*“É que a música sendo a mais coletivista de todas as artes, exigindo a coletividade pra se realizar, quer com a coletividade dos intérpretes, quer com a coletividade dos ouvintes, está muito mais, e imediatamente sujeita às condições da coletividade. A técnica individual importa menos que a coletiva. É perfeitamente compreensível o aparecimento no Brasil de um tão delicioso clássico da prosa portuguesa, no século XVII, como frei Vicente do Salvador, ou de um tão genial escultor como Antônio Francisco Lisboa no século XVIII. Já seria de todo impossível um êmulo de Palestrina ou de Bach por esses tempos coloniais. Dado mesmo que ele surgisse, a música dele não existiria absolutamente. Porque a Colônia não poderia nunca executá-la. Nem tínhamos capelas corais que agüentassem com as dificuldades técnicas da polifonia florida, nem ouvintes capazes de entender tal música e se edificar com semelhantes complicações musicais”.*⁵⁰

Em seu primeiro estágio, a música brasileira teria sido estritamente religiosa, como necessariamente se dá no estágio inicial de qualquer cultura, desempenhando importante função socializadora. Assim operavam a música dos

⁴⁹ Transformações na economia, na política e na sociedade.

⁵⁰ Mário de Andrade. *Evolução Social da Música no Brasil* In: Andrade, **Op. Cit.** (1991).

jesuítas e o “*batuque místico*”. A música colonial, para Mário, jamais conseguira se libertar de sua característica religiosa. Este aspecto ressalta a importância social para a formação de uma primeira noção de pertencimento, mas inconsciente, uma vez que a fé no transcendental seria o único elemento comum aos colonos, ameríndios e, posteriormente, aos africanos. Em razão disto, o autor destaca a importância social da música jesuítica, que teria servido mais à colonização, no sentido de integração social, que ao catolicismo.

Embora ressalte a superioridade cultural dos padres e dos colonos em relação ao ameríndio e ao cativo africano, Andrade defende a idéia de que o europeu nos primórdios da América portuguesa sofreu as imposições do meio, no sentido de que sua compreensão “mais evoluída” das possibilidades sócio-culturais da música foi subordinada às condições materiais e culturais vigentes na colônia. Assim, “*a carência técnica, o contacto com o indígena, o distanciamento das forças civilizadoras propícias ao ateísmo*” e também o que chamou de “*presença da morte*” forçaram-no a adequação ao meio, à “*primarização*”. Este seria o caso dos jesuítas e do seu aproveitamento da cultura musical autóctone no processo de catequese. Assim, a música jesuítica, com destaque para o canto, servia basicamente às principais necessidades integradoras da colônia: era apaziguadora do conflito entre colonos e indígenas trazido pela imposição do regime escravista porque “*encantava magicamente*” os índios que acabavam por se submeter à catequese; confortava o colono, aventureiro saudoso de sua terra distante; sendo, enfim, o mais importante fenômeno harmonizador do período, pois se tornou elemento comum aos diferentes indivíduos que viviam na América Portuguesa.

É importante notar que, no discurso de Mário, a música jesuítica anterior ao surgimento dos primeiros “grandes centros” na Bahia e em Pernambuco e do crescimento das vilas que conformaram a colonização era ao mesmo tempo universal – por sua matriz européia – e nacional por constituir-se como “única voz” que integrava na colônia as diferentes etnias:

Mas era ao mesmo tempo nacional e brasileira pela absorção das realidades da terra e dos naturais que a possuíam, utilizando cantos e palavras ameríndias, danças ameríndias, generalizando o cateretê, e até processos ameríndios de ritual místico, pois padres houve que chegaram a pregar, imitando a gesticulação e os acentos vocais

*litúrgicos dos piagas. Essa música foi, pois, ao mais não poder, uma força que subiu de baixo para cima, e viveu das próprias necessidades sociais da Colônia primitiva.*⁵¹

Deve-se ressaltar que o dito nacionalismo da música jesuítica não importa a Mário de Andrade como “verdadeiro” nacionalismo musical, uma vez que este deveria necessariamente surgir da música popular, inexistente nos anos coloniais. Como descrito na IV parte do artigo, apenas a música voluntariosa – a popular – daria conta de expressar a nacionalidade brasileira. Ao contrário, na colônia, a música cultivada entre os “populares” estava isolada: “A escassa documentação existente tende a provar que os negros faziam a sua música negra lá deles, os portugueses e sua música portuguesa, os índios e sua música ameríndia”.⁵² Apenas no final do século XVIII, um “povo nacional” teria começado a se delinear, apresentando as constâncias caras a Mário para a determinação da música popular brasileira, como “o lundu, a modinha, a sincopação”.

Com o avanço da colonização, a música jesuítica teria perdido sua função integradora, a partir do surgimento de uma elite colonial e outros segmentos sociais que se distanciaram da população autóctone. Engendra-se entre estes um gosto artístico que teria sido responsável pela dissociação entre a música popular e a música erudita na América Portuguesa. Tal processo, que Mário denomina de “fatalidade”, é compreendido pelo autor como necessário tanto à “evolução humana quanto à evolução social do país”. Como de costume na musicologia brasileira emergente, em relação a produção musical deste período, ele destaca apenas Padre José Maurício, considerado um “*fruto da terra, um primeiro grande músico religioso*”.

Apenas a partir da independência política de 1822 a música teria seu papel social reformulado. Mas este processo não teria se dado em função do alcance da autonomia política, considerada por Mário como falsa por não ter rompido seus laços com o “Velho Mundo”. Assim, a emancipação social se manteve como uma aspiração. Para o autor, ao contrário do processo “natural” de gestação de uma aristocracia regional, o novo império da América do Sul importou praticamente seus principais elementos constitutivos da Europa: o imperador e a nobreza. Esta, como a própria Independência, seria mascaradamente uma aristocracia burguesa,

⁵¹ **Idem, Ibidem.**

⁵² **Idem, Ibidem.**

principal responsável pela superação da música religiosa e pelo desenvolvimento da música profana e da música amorosa.

A música profana apresentava-se basicamente através de duas manifestações musicais de então “especificamente características de sensualidade sexual”: a modinha de salão e o melodrama. Para Mário de Andrade, a modinha já continha o embrião da “*coisa nacional*”, não importando sua “falta de caráter étnico e as influências que a faziam”. Isto porque a modinha de salão seria a típica representante da nova sociedade instaurada com a propagação da aristocracia burguesa: era “semiculta”, “manifestação do lar”, “nem popular, nem erudita”, por isso, sem funcionalidade histórica na formação da música nacional. Apenas a partir de sua penetração no universo popular é que a modinha passaria a desempenhar o importante papel no desenvolvimento da música nacional. No entanto, Mário faz ressalvas ao caráter nacional da modinha popular. É que, mesmo após sua apropriação popular, a modinha estaria contaminada pelo “urbanismo”, tornando-se uma fonte perigosa ao compositor nacionalista. O seu discurso deixa transparecer a influência da concepção romântica de povo que, diferentemente da noção ilustrada que aplica tal conceito ao corpo de cidadãos capacitados à ação política, concebe tal categoria em contraste com as chamadas “camadas cultas” da sociedade. Deste modo, para Mário a música popular autêntica deveria ser aquela cultivada distante da influência perniciosa das elites ou de segmentos sociais próximos a ela. *Grosso modo*, teria garantia de autenticidade a música cultivada pela população rural ou urbana que fosse considerada “natural”, simples, instintiva e, no sentido de afastamento dos grupos elitizados, “inculta”. Em sua cultura musical deveria resplandecer fortemente seu caráter étnico e suas tradições culturais. Eis a razão para as exortações sobre a modinha. É importante também comentar que Mário de Andrade inverte a relação entre a modinha popular e a modinha de salão delineada por Guilherme de Melo e Renato Almeida. Para estes dois, a segunda deriva da primeira, enquanto que para Mário o processo é inverso.

O melodrama teria sido o representante por excelência da manifestação musical erudita no Império. Seu desenvolvimento e esplendor são caracterizadores desta segunda fase do desenvolvimento musical brasileiro que, em função da carência técnica, engendrara a necessidade de se importar música, músicos, cantores, orquestras e até mesmo empreendedores musicais, como D.

José Amat. Mário culpa esta nova migração como desfiguradora do desenvolvimento da consciência social no meio erudito, por inviabilizar a conscientização do cenário musical brasileiro da sua função histórica de criador da música nacional. Mas se isto por um lado teria retardado o surgimento da consciência nacionalista na música nos anos imperiais, por outro teria sido responsável por uma nova fase de evolução técnica na música brasileira. O contato direto com grandes companhias de óperas, orquestras e de músicos e produtores musicais europeus também engendrou a necessidade de aperfeiçoamento dos teatros nacionais e da técnica dos indivíduos pertencentes ao cenário musical. Neste contexto, uma figura é destacada pelo autor como responsável pela criação de um campo fecundo no qual a música nacional teria sua oportunidade de se desenvolver: Francisco Manuel da Silva, a quem Mário atribui a criação do Conservatório do Rio de Janeiro. Assim, Mário coloca de lado D. José Amat e a Imperial Academia de Música e Ópera Nacional. Francisco Manuel da Silva, “a maior figura musical que o Brasil produziu até agora”, é exaltado por Mário não pela sua atuação como músico, mas como empreendedor, deixando perceptível a preocupação do autor em destacar a necessidade da criação de instituições que propiciassem a formação do músico brasileiro, ou seja, o preparo do terreno fértil no qual poderia brotar o nacionalismo nacional.

Carlos Gomes teria sido resultado direto da ação de Francisco Manuel da Silva. Representando, no artigo, a “*síntese profana de toda a primeira fase estética da nossa música*”. Mário estabelece a compreensão de que o cerne do desenvolvimento artístico importante ao nacionalismo musical de Carlos Gomes e, conseqüentemente, do brasileiro, foi determinado pelo seu aprendizado no Conservatório Nacional e pelo sucesso de suas óperas *Joana de Flandres e A Noite no Castelo*, executadas pela Imperial Academia de Música e Ópera Nacional. Ambas as instituições teriam sido mérito exclusivo de Francisco Manuel. Além de vilipendiar a importância de D. José Amat no cenário musical brasileiro do século XIX, por sua predileção por Francisco Manuel, Mário, de certa forma, também diminui a importância histórica de Carlos Gomes, pela compreensão de que este seria produto das “conquistas” institucionais do autor do *Hino Nacional*. Sentido análogo de redução da importância de Gomes pode ser observado na concepção de que a influência da música italiana, nas obras do compositor, foi determinada pelo gosto da chamada “falsa aristocracia” –

“burguesa” e “importada”: “Do imperador, e das suas óperas, o que Carlos Gomes tirou foi o canto em italiano, o italianismo musical, a importação, o desrelacionamento funcional”.⁵³

É a partir da análise de Carlos Gomes que Mário de Andrade produz o conceito que, segundo ele, daria conta de “toda a primeira fase estética da nossa música”: o “internacionalismo musical”. Trata-se da compreensão de que, ainda sob o espírito subserviente de colônia, o desenvolvimento do cenário musical brasileiro neste período era determinado pela influência das escolas musicais européias: “Importava-se, aceitava-se, apreciava-se [...] as diferentes músicas européias”. Em função disto, Mário determina este momento histórico como o do “estado-de-consciência internacionalista”. A crítica a este aspecto, que recai não apenas sobre Carlos Gomes, mas sobre qualquer músico que se embrenhasse por este caminho, resume-se à compreensão de que o mínimo traço de internacionalismo impedia a manifestação autêntica do nacionalismo musical, pois quando o compositor

*se deixar assim levar por uma inspiração livre de sua nacionalidade, cai noutra nacionalidade que não é a sua. Quero dizer: imagina estar fazendo música universal, e na verdade está sob o signo Debussy-Ravel, e então é afrancesado; ou está sob o signo Puccini-Zandonai, e então é um italianizado; ou sob o signo Wagner-Strauss, e até parece ariano.*⁵⁴

Basicamente duas idéias são paralelas ao conceito de internacionalismo musical. A primeira é a de que o sentimento nacionalista que emerge na música do Império é individualista, ou seja, é um esforço isolado de músicos e compositores. Como para Mário de Andrade a base do nacionalismo deve partir do sentimento coletivo, tornar-se-ia condição *sine qua non* a emergência de um espírito nacionalista coletivo entre os músicos brasileiros. A segunda idéia corresponde a uma constatação factual: mesmo sentindo-se na obrigação de voltar-se para o nacional, o compositor do Império, graças a sua formação européia, era antes um músico europeu. Conjugando os dois fatores, um compositor em busca de uma sólida formação via-se obrigado a estudar na Europa

⁵³ **Idem, Ibidem.**

⁵⁴ **Idem, Ibidem.**

e, ao retornar, para agradar ao gosto dominante, deveria permanecer executando música européia no Brasil Imperial. Não obstante, Mário não deixa de valorizar a produção “brasílica” de Carlos Gomes, resumida às suas duas óperas em vernáculo, por terem exercido uma “finalidade social-nacional respeitável”, compreendendo teleologicamente a importância deste esforço para o desenvolvimento do período de transição entre o estado de consciência internacionalista ao nacional.

O internacionalismo caracterizaria também a música erudita brasileira no “nascer da República”, mesmo Mário reconhecendo, a partir dela, certo afastamento com a Europa, pois atribui à República “um maior sentido americano e democrático no Brasil”. No entanto, o fim da monarquia, que deveria ter sido um importante elemento para o rompimento de laços de dependência com o “Velho Mundo” e seus costumes, acabou não engendrando este processo.

Ao contrário do que ocorrera com o advento do estágio anterior, a chegada da República não trouxe a transformação musical imediata para um novo estado-de-consciência. Outrossim, manteve-se neste período a fase de internacionalismo musical. A explicação de Mário de Andrade para isto foi – retornando ao enaltecimento do empreendimento institucional de Francisco Manuel da Silva, agora agregado ao “frágil nacionalismo meramente titular e textual das duas óperas indianistas de Carlos Gomes” – que a “planta” cultivada por Francisco Manuel tinha que produzir necessariamente “*frutos azedos antes de frutos doces*”. Deste modo, a despeito do desenvolvimento técnico e do surgimento no músico brasileiro do interesse composicional da música de orientação nacionalista, tal orientação musical teria sido sistematicamente européia, acarretando os “frutos azedos” mencionados por Mário, representados pelos compositores Henrique Oswald, Leopoldo Miguéz, Glauco Velásquez, Gomes de Araújo, Francisco Braga e Barroso Neto.

Mantendo-se nas prerrogativas da *Bildung*, Mário de Andrade destaca alguns elementos exógenos responsáveis pela primeira formação de uma nova consciência nacionalista, para que apenas a partir deste novo *Geist* pudesse emergir no cenário musical uma nova etapa de desenvolvimento: a melhoria técnica trazida pelas instituições musicais brasileiras, com o recorrente destaque a Francisco Manuel, que teria proporcionado uma razoável formação técnica ao músico brasileiro, capacitando-o aos seus primeiros esforços de desenvolver a

música nacional; as “guerras do Sul”, que teriam contribuído para o fortalecimento do sentimento de pertencimento nacional na população; os “bons ventos” da economia cafeeira, com sua “relativa fartura”, que teriam contribuído para a afirmação da “personalidade nacional” em função do vislumbre da autonomia econômica; e, mais importante, a fixação da chamada música popular brasileira.

A confluência destes elementos teria criado as condições necessárias, o terreno fértil, para o surgimento de quem Andrade apresenta como o “primeiro nacionalista” da música erudita brasileira: Alexandre Levy. O compositor paulista teria sido imediatamente seguido por Alberto Nepomuceno que

[desceu] do seu nordeste, maior mina conservadora das nossas tradições populares, para se localizar no Rio, cidade que, emprestada para capital do país, principiava se divertindo mais largamente com as primeiras mesadas satisfatórias que lhe chegavam da terra-da-promissão.⁵⁵

Levy e Nepomuceno representariam a conformação de um novo estado de consciência na “evolução social da música”, chamado por Andrade de “nacionalista”. O grande diferencial destes dois músicos para a geração imediatamente antecessora foi que ambos não apenas estudaram música na Europa, mas aprenderam também como nacionalizar a música, à maneira dos vanguardistas europeus: através do resgate do popular pelo erudito.

Pois era na própria lição européia da fase internacionalista que Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno iam colher o processo de como nacionalizar rápida e conscientemente, por meio da música popular, a música erudita de uma nacionalidade. Já o Grupo dos Cinco na Rússia, criando sistematicamente sobre as manifestações musicais populares do seu espantoso país, tinham conseguido nacionalizar e tornar independente a música russa. A música espanhola, por seu lado, já criara e definira nacionalmente a zarzuela, mas sempre é certo que Albéniz e Granados ainda eram apenas contemporâneos dos nossos dois compositores. Mas, em compensação, o exemplo da Alemanha pesava enormemente ao lado do russo; e já então, além da nacionalização definitiva do lied com Schubert e Schumann, a música sistematicamente tradicionalista e mesmo voluntariamente nacionalista de Brahms e especialmente de Wagner, estava quase

⁵⁵ **Idem, Ibidem.**

*agressivamente, quase hitleristamente firmando a consciência musical germânica, sempre tendo por base o lied. Esta nacionalização foi o que tentaram Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno. E neste sentido, embora ainda deficientemente, eles não são apenas profetizadores da nossa brilhante e inquieta atualidade, mas a ela se incorporam, formando o tronco tradicional da árvore genealógica da nacionalidade brasileira”.*⁵⁶

Nota-se que Mário de Andrade propõe uma nova realocação dos compositores brasileiros pertencentes a uma mesma geração no seu projeto nacionalista discriminado neste artigo. Aqui, isolados dos demais, Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno encontravam-se no estágio de consciência da nacionalização, mas não sendo ainda os responsáveis pela bem-sucedida elaboração da música artística nacional. Embora já trilhassem o caminho nacionalista das gerações subseqüentes, o nacionalismo de Levy e Nepomuceno teria sido, para Mário de Andrade, ainda uma experiência individualista. Individualismo este que teria sua possibilidade de superação, não com o que Mário chamou de “Segunda República”, sem esclarecer a qual momento histórico se referia, mas com o advento da “Grande Guerra”, “exacerbando a sanha nacional das nações imperialistas, de que somos tributários” e contribuindo “decisoriamente para que esse novo estado-de-consciência musical nacional se afirmasse, não mais como experiência individual, como fora ainda com Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno, mas como tendência coletiva”. Finda a Guerra, estariam reunidas todas as condições para que o “*manifesto*” modernista emergisse na arte nacional: “[...] *Villa-Lobos abandonava consciente e sistematicamente o seu internacionalismo afrancesado, para se tornar o iniciador e figura máxima da Fase Nacionalista em que estamos*”.⁵⁷

Chegávamos então ao estado-de-consciência vigente para Andrade no período de produção de suas obras sobre música. Como “companheiros de geração” de Villa-Lobos, Mário estabelece ainda o “malgrado” Luciano Gallet e Lourenço Fernandez. É curioso notar que Mário rebusca dois representantes do internacionalismo musical, Francisco Braga e Barroso Neto, também realocados, por terem se “entrosado” ao “movimento novo”. Posteriormente, já sendo “frutos” deste novo estado de consciência nacional, viriam os compositores “novos”:

⁵⁶ **Idem, Ibidem.**

⁵⁷ **Idem, Ibidem.**

Francisco Mignone, Camargo Guarnieri, Frutuoso Viana, Radamés Gnattali. Estes se tornariam os representantes de valor da fase que Andrade fez questão de destacar como não sendo a última da “evolução social da nossa música”, mas a mais “consciente” e “mais empolgante”, pois, “nós ainda estamos percorrendo um período voluntarioso, conscientemente pesquisador. Mais pesquisador que criador”.⁵⁸

Como ressalta Avelino Romero Pereira, o lugar destinado a Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno no projeto nacionalista de Mário de Andrade, tal como apresentado em *Evolução Social da Música no Brasil* é notadamente estabelecido mediante a dissociação desses compositores da sua geração e sua aproximação com a geração de Villa-Lobos e dos demais compositores modernistas: a própria geração de Mário de Andrade. Sem ficar claro na sua obra o porquê desta aproximação, tal aspecto, como aponta Pereira, implica alguns sensíveis problemas de abordagem sobre Alberto Nepomuceno:

*Roubando a Nepomuceno seu ambiente próprio [o grupo de compositores ligados ao Instituto Nacional de Música, cuja atuação de Nepomuceno é sequer mencionada por Mário de Andrade] a avaliação de Mário peca por atribuir a ele e a Levy uma “deficiência” que só pode existir na idealização de quem escreve a posteriori, introduzindo no passado feições que não lhe pertencem. Ao compositor é negado o direito de não querer fazer ou não poder fazer o que se espera que ele faça.*⁵⁹

E é assim que, nesta conjuntura, Mário de Andrade determina o pré-nacionalismo de Alberto Nepomuceno e, como já comentado neste trabalho, o associa a Alexandre Levy, cuja primazia da conscientização nacionalista só pode ser compreendida mediante a valorização de São Paulo. Não apenas o fato de ter sido paulista rendeu a Levy o título de pioneiro do nacionalismo, como também pode-se ler a necessidade de se estar em um grande centro urbano, no qual se encontravam as instituições e condições necessárias à boa formação do compositor brasileiro. Por isso, Nepomuceno teve que “descer” do Nordeste, e Carlos Gomes precisou literalmente “fugir” para o Rio de Janeiro para entrar no Conservatório fundado por Francisco Manuel.

⁵⁸ **Idem, Ibidem.**

⁵⁹ Pereira, **Op. Cit.**

Outra questão curiosa é que, em se tratando de um “musicólogo” preocupado com a valorização de empreendimentos institucionais, Mário de Andrade, que, como mencionado, vilipendiava a atuação de Alberto Nepomuceno como diretor do Instituto Nacional de Música, dispensa o mesmo tratamento em relação aos esforços do compositor de institucionalização do canto nacional. No artigo *Os compositores e a Língua Nacional*⁶⁰, Alberto Nepomuceno é mencionado apenas em esquema análogo ao do *Ensaio Sobre a Música Brasileira*: na forma como se deve abordar o canto em vernáculo na música nacional, se bem ou mal sucedida, pendendo o compositor nas considerações de Mário de Andrade mais a esta última adjetivação:

*Observemos, por exemplo, o problema das sílabas nasais importantíssimo. [...] Alberto Nepomuceno tem umas quedas pecaminosas neste sentido. Se na canção “Sempre” nos dá um sol rápido para o nasal de “ausente” e um salto para o grave que permitirá pelo menos ao canto nasalizar o portamento e normalizar foneticamente a dicção, no solo das admiráveis “Uiaras” termina o canto fluvial da sereia com um “Vem!” no sol agudo. Não acredito que nenhuma iara possa ser bastante convincente nem levar ninguém à morte com a emissão desse nasal. Na “Oração do Diabo” inda faz pior: terminando o canto com a desastrosa palavra “bênção” nasalíssima, a eleva para o mais agudo do registro vocal que está usando, inda por cima dando três sons para o dissílabo, obrigando o cantor a um portamento na sílaba ben! O efeito será certamente terrífico, mas é verdade que é do diabo que se fala.*⁶¹

Se na obra de Guilherme de Melo Alberto Nepomuceno era o “continuador” do empreendimento do canto em vernáculo iniciado por Carlos Gomes e na obra de Renato Almeida Alberto Nepomuceno permanece como grande empreendedor do canto em vernáculo, mas dissociado de Gomes, em Mário de Andrade, a atuação do compositor é irrelevante. Se por um lado isto apresenta o aspecto positivo de não se incorrer no perigo de se engendrar a noção de um mito inovador, por outro, acarreta a desqualificação da atuação de Nepomuceno, uma vez que não se pode ignorar os esforços institucionais deste compositor em defesa do canto em português.

Ainda em 1939, Nepomuceno seria citado em outro artigo de Mário de Andrade intitulado *Música Nacional*. Trata-se de suas considerações sobre o uso

⁶⁰ Mário de Andrade. *Os compositores e a Língua Nacional*. In: Andrade **Op. Cit.** (1991).

⁶¹ **Idem, Ibidem.**

de peças musicais brasileiras como acompanhamento de filmes apresentados na Feira Mundial de Nova York. Discorrendo sobre a gravação do repertório a ser utilizado no evento, Mário, assumindo a postura de combate ao passadismo, divide o repertório em duas categorias: a das peças que a “tradição exige” e as obras contemporâneas, pelas quais o articulista apresenta sua franca predileção. Nepomuceno, Levy e Oswald são citados como representantes da tradição. É curioso pensar que já nos idos de 1939, e tendo aproximado Nepomuceno e Levy da geração de Villa-Lobos em *Evolução Social da Música no Brasil*, Mário defendesse ainda o afastamento dos compositores da passagem do XIX para o XX de uma mínima possibilidade representação musical no exterior.⁶²

Finalizando este capítulo, comentaremos ainda dois fatores em relação à construção de imagem de Alberto Nepomuceno: o primeiro, a forma como a musicologia modernista de Renato Almeida e Mário de Andrade compreende o nacionalismo de Alberto Nepomuceno, e o segundo, a constante realocação dos compositores da passagem do XIX para o XX, tendo como norte a mesma temática, característica da produção do autor do *Ensaio Sobre a Música Brasileira*. Sobre o primeiro aspecto, deve-se ressaltar que a forma como ambos os autores se voltaram ao passado musical no esforço de releitura tendo como base a questão do nacionalismo implicou não apenas a redução da atuação de Nepomuceno à questão da nacionalização da música erudita brasileira, mas também o engessamento da concepção de nacionalismo do compositor.

Em Renato Almeida e Mário de Andrade, a compreensão do nacionalismo musical de Nepomuceno é estática, como se constituísse um projeto homogêneo e linear para o compositor, inalterado e jamais repensado do início ao final de sua carreira. Ao contrário, ao observar as temáticas escolhidas para a elaboração das obras do projeto nacionalista de Nepomuceno, percebe-se claramente que a produção musical do compositor no início de sua carreira – obras como *Dança de Negros*, *Porangaba*, *Cantigas*, *As Uiaras* – possuía mais uma inflexão nacional que priorizava elementos étnicos isoladamente, africanos, europeus e ameríndios, ou mesmo regionais do que a busca por traços, valendo-se das próprias palavras de Mário de Andrade, que caracterizassem uma constância e fossem característicos “da nação” e não apenas regionalismos. Isto é provavelmente fruto

⁶² Mário de Andrade. *Música Nacional* In: Andrade, **Op. Cit.** (1991).

da imposição estética do modernismo na sua auto-afirmação no passado musical, desqualificando-o como manifestação nacionalista. Nenhum dos autores, por exemplo, relata que Nepomuceno, em certo ponto de sua carreira, mostrou-se preocupado, e, até certo ponto, voltou-se ao mapeamento do chamado folclore nacional, ambicionando seu emprego sistemático em composições como o *Hino do Ceará* e a *Jangada*, embora tal sistematização não tenha na prática se realizado, como ressalta Avelino Romero Pereira.

No ano de 1903, o Barão de Studart solicitou a Nepomuceno que compusesse um hino em homenagem ao tricentenário do Ceará. A composição do *Hino do Ceará* marcaria uma nova etapa no projeto nacionalista de Nepomuceno, sobretudo pelo esforço de identificação e utilização de uma modalidade melódica e harmônica que o compositor considerava uma característica geral da música brasileira. Nepomuceno respondeu-lhe, numa nota publicada no jornal *A República*, em 29 de julho deste mesmo ano, que tal hino só seria reconhecido e aceito como tal “quando a educação artística do povo for outra que não a do nosso ou quando a etnologia tenha fornecido ao artista compositor os elementos de tal ordem que o povo aceite o canto como um produto seu”.⁶³ Na resposta, Nepomuceno reclamava da falta de coleta de material folclórico para base de uma obra deste porte, e também deixava transparecer que sua concepção de povo estava em um meio termo entre a da civilização francesa – “quando a educação artística do povo for outra que não a do nosso” – e a romântica alemã – “que o povo aceite o canto como um produto seu” –, esta última semelhante à de Mário de Andrade.

Sobre os segundo aspecto, a realocação dos compositores da passagem do XIX para o XX recorrente nas obras de Mário de Andrade, pode-se concluir que o autor não chegou a definir um lugar de memória para esta geração de compositores além da consideração de passadistas. Em sua preocupação com a afirmação do modernismo, Mário de Andrade, dependendo da temática e do contexto, deslocava arbitrariamente os compositores deste período. O combate ao passadismo e a afirmação do modernismo como movimento e marco inaugural da cultura nacionalista determinam este enfoque na obra de Mário.

⁶³ Alberto Nepomuceno. *A República* 29/07/1903. Apud Guérios, **Op. Cit.**

Contudo, ao estabelecermos uma intercessão das três obras de Mário priorizadas em nossa análise – o *Ensaio Sobre a Música Brasileira*, o *Compêndio de História da Música*, e *Evolução Social da Música no Brasil* – com os desdobramentos do movimento modernista, é possível esboçar uma compreensão da realocação de Alberto Nepomuceno, e conseqüentemente, da sua construção de imagem no pensamento andradeano. Como escreve Eduardo Jardim de Moraes, manifesta-se mais claramente, nos autores modernistas, na década de 1920 – principalmente a partir segunda metade desta –, a preocupação com a questão da *brasilidade*. Ou seja, desperta-se, “no interior do modernismo”, a preocupação com a criação de uma identidade cultural brasileira. Vale lembrar que, como salienta o autor, este interesse “não constituiu a inauguração de uma problemática nova em nossa história cultural [...]”, pois, “desde o romantismo, este problema vinha sendo debatido pela elite culta do país”, assertiva que algumas considerações feitas neste trabalho também elucidaram.⁶⁴

Inserido neste “primeiro momento” de construção cultural modernista estão duas das três obras de Mário destacadas: o *Ensaio Sobre a Música Brasileira* e o *Compêndio de História da Música*. Como já mencionado, o intuito do *Ensaio* foi estritamente a orientação de compositores no processo de transposição da música popular para a música erudita. Nele, o combate ao passadismo e a preocupação com a nacionalização da arte – importando, até certo ponto, o afastamento da influência musical européia – foram, plausivelmente, os elementos fixadores da imagem de Nepomuceno como pré-nacionalista. Sobre o combate ao passadismo, deve-se lembrar que, no intuito de se estabelecer o movimento modernista como marco inaugural da cultura nacionalista brasileira, Mário estabeleceu uma linha divisória que separava as produções musicais anteriores ao movimento das posteriores.

Embora pertença ao mesmo contexto do *Ensaio*, o *Compêndio*, em função de seu caráter didático, não reflete tanto a questão da construção cultural de *brasilidade*. Ao invés disto, a obra segue basicamente a “clássica” abordagem da musicologia do início do século XX, com ênfase na atuação individual de compositores, o surgimento de instituições musicais e a demarcação linear de períodos históricos, preocupada com o desenvolvimento da música nacional.

⁶⁴ Eduardo Jardim de Moraes. *A Brasilidade Modernista: Sua Dimensão Filosófica*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1978.

Seguindo esta lógica, a classificação dos compositores obedece uma perspectiva cronológica da história da música. Optando por manter a clássica divisão ocidental dos períodos da história da música – barroco, classicismo, romantismo e modernismo –, Mário de Andrade situa Alberto Nepomuceno entre os compositores românticos, respeitando a demarcação estipulada pela linha divisória comentada no parágrafo anterior. Pela sua preocupação com o nacionalismo musical, o autor separa os compositores que situou no movimento romântico brasileiro em dois grupos: um, que refletiria a preocupação nacionalista – no qual encontramos Nepomuceno; outro, formado por compositores “presos demais a lição européia”. Assim, a opção por seguir, no *Compêndio*, o modelo recorrente para a periodização da música ocidental conduz Mário à construção de Nepomuceno como compositor romântico.

Já o artigo *Evolução Social da Música no Brasil* foi concebido em outro contexto. Segundo Margarida de Souza Neves ⁶⁵, a década de 1940 foi, para Mário, o momento de repensar o modernismo. Embora o artigo em questão seja do ano de 1939, o situamos no mesmo esforço identificado pela autora, por consistir fundamentalmente no retorno ao esforço de criação de uma identidade cultural brasileira, no qual Mário relê o próprio Mário, a partir da retomada do seu projeto nacionalista, baseando-se, sobretudo, no *Ensaio Sobre a Música Brasileira*. O diferencial, porém, seria o amadurecimento da idéia de evolução social, já esboçada no *Ensaio*, compreendida no artigo pela idéia de evolução de estágios-de-consciência coletivos. Sua preocupação central foi, então, o desenvolvimento social não da música brasileira em si, mas sim o desenvolvimento social da consciência coletiva que determinaria o caminho para a nacionalização musical. Desta forma, importava a valorização de acontecimentos históricos que, para ele, promoveram as transformações sociais necessárias ao amadurecimento do nacionalismo. Por esta razão, percebe-se, neste artigo, a estima do autor pelos empreendimentos institucionais destinados à música no XIX e a compreensão da formação de panoramas sócio-históricos – a ação integradora dos jesuítas no “Brasil Colonial” e a “aristocracia burguesa” do Império, por

⁶⁵ Margarida de Souza Neves. Da Maloca do Tietê ao Império do Mato Virgem. Mário de Andrade: Roteiros e Descobrimentos. In: Chalhoub, Sidney e Pereira, Leonardo Affonso de M. (orgs). In: **A História Contada: Capítulos de História Social da Literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

exemplo – como importantes para o processo evolutivo da consciência nacionalista.

Menos inclinado a combater o passadismo, neste contexto, Mário de Andrade acaba, aparentemente, por conceber a existência de algumas similitudes entre o empenho de nacionalização musical de Nepomuceno e o da geração de 1920, aproximando o compositor desta, ao considerá-lo como representante das “primeiras conformações eruditas do novo estado-de-consciência coletivo que se formava na evolução social da nossa música, o nacionalista.”⁶⁶ A aproximação, mas não inserção, do compositor entre os efetivos “nacionalizadores” da música brasileira, se justificaria, para Mário, por este não ter vivenciado o momento no qual o estado-de-consciência nacionalista teria se consolidado: os anos que sucederam a Primeira Guerra Mundial. Neles, a experiência individualista de transposição erudita da música popular e folclórica – característica do nacionalismo de Nepomuceno – teria se tornado uma “tendência coletiva”.

Comparando-se os processos de construção de imagem e lugar de memória de Alberto Nepomuceno nos autores de história da música modernistas ou herdeiros deste – a vertente tradicionalista ou romântico-tradicionalista constatada por Arnaldo Contier – percebe-se a existência desta mesma lógica de realocação de compositores observada nas obras de Mário. Dada a importância deste autor na formação da musicologia modernista, é plausível pensar que a recorrente realocação em suas obras, tenha acentuado o procedimento de manipular arbitrariamente, sem a preocupação de uma compreensão devidamente contextualizada, as informações sobre o passado musical brasileiro na geração de musicólogos subsequente.

⁶⁶ Andrade, **Op. Cit.**

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Partindo da premissa de Mário de Andrade de que a música brasileira, como música típica das civilizações cuja cultura é de “empréstimo”, nasceu determinada pelo esforço de afirmação social e nacional, e considerando-se as análises realizadas neste trabalho sobre os três primeiros “musicólogos” brasileiros – Guilherme de Melo, Renato Almeida e Mário de Andrade –, pode-se afirmar que o que nasceu determinada pelo esforço de afirmação social e nacional foi a própria musicologia brasileira. Embora este trabalho priorize o legado modernista para a construção de imagem e lugar de memória de Alberto Nepomuceno, o determinismo da temática nacionalista e algumas similitudes entre as abordagens de Mário e outros autores modernistas com as de Guilherme de Melo reforçaram a importância de se ter analisado, neste trabalho, também a obra deste último, precedente ao movimento. As considerações realizadas no último capítulo deste trabalho sobre a prática recorrente dos modernistas de reler o passado, baseando-se no estabelecimento do modernismo como marco zero da autêntica cultura nacionalista brasileira, selecionando acontecimentos históricos, imagens construídas e obras antecedentes ao movimento, a partir desta prerrogativa, permitiram que muitos deles se utilizassem, geralmente sem a devida menção, de idéias expostas n’*A Música no Brasil* de Guilherme de Melo, como o já citado caso da valorização do compositor como grande defensor do canto em vernáculo presente nas obras de Renato Almeida e na *História da Música Brasileira*, de Bruno Kiefer, escrita em 1977.

Desta forma, pode-se identificar não apenas a origem da musicologia romântico-tradicionalista brasileira nestes três autores, como também a “fonte” para os musicólogos desta tendência, no processo de construção de imagem de Alberto Nepomuceno. Como no caso de Luís Heitor Correa de Azevedo e sua obra *150 Anos de Música no Brasil (1800-1950)*, na qual a observação do próprio título – embora o autor justifique o recorte cronológico em função da falta de estudos sobre o passado musical mais remoto – apresenta nitidamente a influência

de Mário de Andrade na concepção do XIX como o momento do desenvolvimento tanto da música artística quanto da música popular.¹

A obra de Luís Heitor é dividida em duas partes, iniciando-se a primeira com a noção comum aos três inauguradores da musicologia brasileira de que a música erudita e seu gosto fora implantada na América portuguesa pelos jesuítas, e terminando com suas considerações sobre Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno – associados como em Renato Almeida e Mário de Andrade. A segunda parte da obra inicia-se com considerações sobre Francisco Braga, contendo, no seu quinto capítulo, a análise de “Vila-Lobos [sic] e a descoberta do Brasil”. Nota-se que apesar de seguir os principais cânones musicológicos de Mário², Luís Heitor também faz sua própria alocação de compositores, optando por aproximar Francisco Braga da geração modernista. Vale lembrar que este compositor, para Mário, enquadrava-se no mesmo grupo que Alberto Nepomuceno no *Ensaio Sobre a Música Brasileira*, passando, no *Compêndio de História da Música* à tipologia de menos caracteristicamente nacionalista e mais inclinado “à lição européia”. Por fim, em *Evolução Social da Música no Brasil*, Braga foi considerado por Mário de Andrade como um dos “frutos azedos” do Conservatório Nacional em função da sua orientação musical sistematicamente européia.

Mas foi, plausivelmente, o próprio Mário quem propiciou a Luís Heitor aproximar Francisco Braga da geração modernista. Deve-se destacar que, mesmo tendo considerado o compositor como um dos “frutos azedos” do Conservatório, o

¹ Azevedo, **Op. Cit.**

² A influência de Mário de Andrade sobre Luís Heitor pode ser constatada, por exemplo, na forma como este último aborda a música popular. Tal como Mário de Andrade, Luís Heitor reconhece a música popular como a fonte do nacionalismo musical brasileiro, propondo ao compositor erudito, no seu processo de transposição, a identificação de constâncias unívocas nas categorias: ritmo, harmonia e melodia. Outra influência está em pensar o processo de desenvolvimento da música artística dissociado do da música popular. Para Luís Heitor, os “compositores sérios” – eruditos – desconheciam os elementos do nacionalismo musical brasileiro em função de seu desprezo pela música popular, passando apenas a “olhar cobiçosamente” para estes a partir da intermediação de músicos urbanos como Ernesto Nazaré. Assim, os compositores “semi-eruditos” urbanos teriam estabelecido a ligação entre a música popular e a música erudita na passagem do XIX para o XX, ao chamar a atenção dos “grandes compositores”. Com efeito, Mário de Andrade dispensava atenção semelhante aos compositores urbanos como Ernesto Nazaré, sobre quem publicou dois artigos homônimos, um em 1926 e outro em 1940. Mário de Andrade valoriza, nestes dois artigos, a importância de Ernesto Nazaré, Marcelo Tupinambá – compositor por quem Mário deixa óbvia sua franca predileção –, Eduardo Souto, Francisca Gonzaga, como compositores que “criam pro povo e por ele”. É plausível, então, pensar também a influência de Mário de Andrade em relação ao tratamento dispensado por Luís Heitor aos compositores urbanos da passagem do XIX para o XX. Os artigos de Mário de Andrade sobre Ernesto Nazaré podem ser lidos na coletânea *Música, Doce Música*. Andrade, **Op. Cit.** (1963)

autor do artigo *Evolução Social da Música no Brasil* acaba por aproximar Francisco Braga da geração modernista, ao afirmar a sua posterior adesão ao movimento.

As considerações sobre Alberto Nepomuceno e Alexandre Levy partem de uma curiosa ressalva que, a princípio, sugere um distanciamento com a abordagem tradicional da musicologia modernista. Luís Heitor exorta que ambos os compositores deveriam ser compreendidos de acordo com a tendência da época na qual viveram:

*A música de Grieg e a da Escola Russa haviam posto na ordem do dia o problema do nacionalismo musical. Era de bom-tom compor sobre motivos folclóricos ou tradicionais; como havia sido, e continuava sendo de bom-tom, conceber, harmonizar e orquestrar à maneira wagneriana.*³

No entanto, ao tecer seus comentários sobre Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno, Luís Heitor afasta-se da proposta supracitada, que sugeriria uma abordagem crítica devidamente contextualizada, enfatizando, mais uma vez, seu pertencimento à vertente romântico-tradicionista da musicologia brasileira. E, ao empreender o esforço de identificação de uma seqüência evolutiva da música nacional, elegendo *A Sertaneja*, de 1869, de Brasília Itiberê da Cunha, como a primeira composição brasileira “de tipo nacionalista”, afasta-se da abordagem sócio-evolutiva de Mário de Andrade, aproximando-se mais da de Renato Almeida e da de Guilherme de Melo, pois quais se percebe, nitidamente, os conceitos de inovação e de “mito inovador”. Assim também são abordados Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno. Luís Heitor presume que a segunda obra “de tipo nacionalista” teria sido *Variações Sobre um Tema Brasileiro*, de 1887, de Alexandre Levy, composta a partir da melodia popular *Vem Cá, Bitú*, retornando o músico, em 1890, à composição de obras “mais caracteristicamente nacionais”, como o *Tango Brasileiro*, o poema sinfônico *Comala* e a *Suíte Brasileira*. Luís Heitor atribui à estada de Levy na Europa o desenvolvimento da sua inspiração nacionalista:

É deprimido pela profunda nostalgia que dele se apodera na metrópole desconhecida que sente mais fortemente o

³ Azevedo, **Op. Cit.**

*chamado da terra, compreendendo que a música é uma força nacional e deve revelar não apenas as tendências individuais do compositor, mas, também as de seu povo.*⁴

É curioso notar como Luís Heitor incorpora a concepção romântica do exílio como desencadeadora do patriotismo, presente em Gonçalves Dias – a mesma questão cara à formação do *Geist* nacional nas obras de Renato Almeida e Guilherme de Melo – só que em processo inverso, no qual portugueses e africanos expatriados e mesmo o ameríndio cativo desenvolveriam, no Brasil, a nostalgia característica da essência sentimental nacional, e a agrega, no mesmo argumento, o sentido de coletividade defendido por Mário de Andrade. A despeito de sua inflexão nacionalista, Alexandre Levy seria basicamente um compositor *schummaniano*; leia-se, romântico: “a melancolia e a inconfundível sensibilidade de Schumman haviam estado presentes em quase todas as páginas que escreveu”. Para Luís Heitor, apenas nos últimos anos de sua “breve vida”, Alexandre Levy teria se voltado ao estudo da obra de Wagner, refletindo o “espírito de sua época”.

Na sua perspectiva evolucionista, as composições de orientação nacionalista de Alexandre Levy antecederam as de Nepomuceno. No entanto, eram “superficialmente nacionais”, e também não gozaram da projeção que as obras de Nepomuceno alcançaram; fruto do lugar de destaque do compositor cearense no cenário musical do início do século XX. Sobre Nepomuceno, Luís Heitor escreve:

*Era um brasileiro legítimo, da velha estirpe [...]; foi a primeira figura do cenário musical do seu tempo. Vida mais longa e mais vivida, experiência maior das tendências artísticas que se entrecrocavam, no mundo que conheceu, conduziram-no a uma expressão pessoal e a uma interpretação nacional mais puras e autênticas do que a visão nublada de romantismo tedesco em que havia permanecido Alexandre Levy.*⁵

Como Renato Almeida, e ao contrário de Mário de Andrade, Luís Heitor enfatiza a inflexão nacionalista de Nepomuceno, em detrimento da de Levy. O compositor é valorizado não apenas pela sua mencionada faceta de um diálogo mais amplo e intenso com as tendências artísticas do período, mas também pela

⁴ **Idem, Ibidem.**

⁵ **Idem, Ibidem.**

sua profícua atuação como diretor do Instituto Nacional de Música. Como na perspectiva de Mário de Andrade, Alberto Nepomuceno necessitou de um elemento exógeno, um centro urbano cujo cenário musical possuísse as condições necessárias à conscientização do artista, para o desenvolvimento do seu nacionalismo musical. Assim, é destacado, em uma síntese biográfica na obra de Luís Heitor, o momento no qual Alberto Nepomuceno veio para o Rio de Janeiro, onde teria abandonado o uso dos textos em língua estrangeira e se voltado ao uso e defesa sistemática do canto em vernáculo. Seguindo a tradição musicológica, com exceção de Mário sobre esta questão, Alberto Nepomuceno seria o grande defensor do canto em português, cujas canções em língua materna situam-se “entre o que há de melhor e de mais sentidamente brasileiro no canto em português”.⁶

Esforço menor, no entanto, Nepomuceno teria empreendido em abandonar as “velhas fórmulas” musicais do passado, indiferentes “às nossas características nacionais”, crítica recorrente aos modernistas na tônica do combate ao passadismo. Sua *Série Brasileira*, “malgrado a singeleza, quiçá mediocridade de orquestração”, seria, no mapeamento de Luís Heitor das canções de “tipo nacional”, o marco inicial da orientação nacionalista de Nepomuceno. Por fim, resta transcrever o texto no qual Luís Heitor determina o lugar de Alberto Nepomuceno no passado musical:

*Artista de transição entre o espírito do século XIX na música brasileira, que era o da servidão à Europa, e o do século XX que era o da libertação, Nepomuceno desaparecia no limiar desses anos de vinte, [grifo nosso] que foram tão decisivos para a orientação das artes, da música e das letras em nosso país. Francisco Braga, de que nos ocuparemos no próximo capítulo, também foi um artista de transição; mas tendo vivido a maior parte de sua existência no século XX, e tendo influído, definitivamente, na fisionomia de nossa vida musical, nesse século, pela ação que teve como regente ou professor, situa-se do outro lado da linha divisória traçada entre as duas partes deste livro; pode ser incluído no início do século, como artista do século XX.*⁷

Ao traçar uma linha divisória em sua obra, Luís Heitor está nitidamente estabelecendo a sua compreensão do passado musical brasileiro em dois

⁶ **Idem, Ibidem.**

⁷ **Idem, Ibidem.**

momentos: um, o passadista, remetendo aos compositores do “século XIX”; e outro, o do século XX, que de fato nada tem de cronológico, por nitidamente remeter não à passagem de século em si, mas ao movimento modernista como marco cultural. Assim, Nepomuceno, apesar das ressalvas à sua inflexão nacionalista, “desapareceria” no passado, como arte que não mais servia à contemporaneidade, sendo, então, determinado como pré-nacionalista, e concebido como um compositor preso aos ditames europeus característicos de uma arte ultrapassada.

Justificando a elaboração de sua obra em função da não realização de Luís Heitor de uma segunda edição de sua história da música, Vasco Mariz⁸, em 1981, publica sua *História da Música no Brasil*, obra que teve uma segunda edição publicada em 1983, uma terceira em espanhol, em 1985, e uma quarta, em 1993. Na prática, pode-se dizer que a história da música de Mariz reproduz parte significativa das considerações de Luís Heitor sobre a música erudita brasileira na passagem do XIX para o XX, existindo, entre os autores, apenas algumas diferenças sutis. A “linha divisória”, baseada dissimuladamente nesta passagem, delineada por Luís Heitor, por exemplo, desaparece em Vasco Mariz, dando lugar à explícita compreensão de que música nacional afirma-se apenas com a Semana de Arte Moderna.

Isto pode ser entendido na própria divisão dos capítulos que abordam a música brasileira do final do XIX e início do XX. Assim, temos o sexto capítulo intitulado como “Três compositores de formação europeia: Leopoldo Miguéz, Glauco Velásquez e Henrique Oswald”; o sétimo como “Precursores do nacionalismo musical: Brasília Itiberê da Cunha, Alexandre Levy, Alberto Nepomuceno, Francisco Braga, Barroso Neto, e Luciano Gallet; e, por fim, o oitavo capítulo “Primeira geração nacionalista: Heitor Villa-Lobos”, este último no qual se define a afirmação do nacionalismo musical brasileiro, tendo como referencial a Semana de Arte Moderna.

É importante notar a alocação de compositores como Itiberê da Cunha e Ernesto Nazaré – mais distantes do meio acadêmico musical tradicional brasileiro, e mais próximos do grupo denominado por Mário de Andrade como “semi-eruditos” em função de sua produção musical tipicamente urbana estar dissociada

⁸ Vasco Mariz. **História da Música no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981. 1ª ed.

das grandes instituições musicais brasileiras – no rol dos compositores de prestígio acadêmico como Alberto Nepomuceno, Francisco Braga e Luciano Gallet. No caso de Itiberê da Cunha e Ernesto Nazaré, é plausível pensar que, a partir da construção de Luís Heitor da importância dos ditos compositores semi-eruditos na intermediação entre a música popular e a música erudita, Mariz tenha dado um “passo adiante” nesta questão, rompendo a barreira, ainda existente na obra de Luís Heitor, e integrando estes compositores no processo de gestação do nacionalismo musical brasileiro via transposição erudita. Especificamente no caso de Itiberê da Cunha, percebe-se que seu lugar entre os compositores precursores do nacionalismo musical também está associado à construção de que este foi o primeiro compositor de uma obra – *A Sertaneja* – de orientação nacionalista, seguindo a concepção comum à obra de Luís Heitor sobre o “mito inovador”.⁹ Luciano Gallet também é deslocado da geração modernista, passando a compor o grupo dos precursores do nacionalismo.

Diferentemente da proposta de Luís Heitor, que concebia a inclinação ao nacionalismo musical da música erudita brasileira em função do contexto europeu, Vasco Mariz defende o surgimento desta “nova corrente estética” como alternativa para os exageros da ópera italiana, para os anti-wagnerianos e para a superação do romantismo. Para ele, a tal vertente, que classifica como produtora da “música de sabor nacional”, surge basicamente como reação interna aos elementos citados, encontrando-se nela imiscuídas, neste primeiro momento, a utilização da base folclórica e popular, direta ou indiretamente, e correntes estéticas que não se prendiam a tais prerrogativas, mas categorizavam-se no mesmo processo, em função de seu afastamento dos modelos tidos pelo autor como ultrapassados.

A tônica desta “geração” seria o combate ao gosto europeu das elites da *Belle Époque*. Deste modo, Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno teriam despontado, nos últimos anos do século XIX, decididos a “enfrentar a mentalidade europeizante do público de concertos no Brasil”. Arelado ao conceito de

⁹ Sobre o destaque de Itiberê da Cunha na composição da primeira “peça de sabor nacionalista erudito”, na quarta edição de sua história da música, Vasco Mariz, justificando a identificação de Bruno Kiefer d’*A Cayumba* de Carlos Gomes, de 1857, como a primeira obra erudita de “sabor nacionalista”, determinaria *A Sertaneja* de Itiberê da Cunha como a segunda obra deste tipo, não implicando, porém, na realocação deste compositor do capítulo ao qual fôra destinado desde a primeira edição. Vasco Mariz. **História da Música no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993. 4ª ed.

inovação, tece primeiramente suas considerações sobre Alexandre Levy, como no caso de Luís Heitor, em função da composição das *Variações Sobre um Tema Brasileiro* ter antecedido as obras de “sabor nacionalista” de Nepomuceno. Mas, da mesma forma que este outro “musicólogo”, privilegia Alberto Nepomuceno, por reconhecer o compositor cearense como a principal figura do cenário musical dos primeiros vinte anos do século XX. Por isso, Nepomuceno, dada sua destacada atuação, teria tirado de Levy

*a palma de grande iniciador da música orquestral de caráter nacional com sua Série Brasileira. [...] Justiça deve ser feita [a Nepomuceno] sobretudo à seriedade do seu trabalho, aos proveitosos esforços em prol do canto em idioma nacional, aos primeiros ensaios da canção brasileira baseada em constâncias do folclore musical.*¹⁰

Como em Luís Heitor, o amálgama de cânones andradeanos, as “constâncias” do folclore musical, com seleções pessoais – provavelmente não tão pessoais assim, dada as similitudes da obra deste autor com a de Luís Heitor –, que remetem a alguns traços constitutivos das obras de Guilherme de Melo e Renato Almeida, determinam a tônica central desta obra, na qual Alberto Nepomuceno é definido como um precursor. Não obstante, em seu *Dicionário Biográfico Musical*, Nepomuceno, novamente lembrado como “ardente defensor do canto em português”, teria fixado o nacionalismo musical brasileiro, produzindo uma obra “já bastante brasileira, apesar de se incorporarem a ela, freqüentemente, elementos alemães e franceses”.¹¹ De certa forma, ao considerar Nepomuceno como “fixador” do nacionalismo musical brasileiro, Mariz está repensando o lugar do músico, em uma perspectiva mais distante da compreensão de precursor e mais próxima da idéia de inaugurador. Não obstante, basta ler o tópico que versa sobre Villa-Lobos para constatar que a idéia de precursor é mantida na obra, a partir de uma abordagem notoriamente incongruente de Mariz que estabelece para ambos os músicos, em seus respectivos tópicos, o papel de fixador do nacionalismo musical.¹²

¹⁰ Mariz, **Op. Cit.** (1981) 1ª ed.

¹¹ “Alberto Nepomuceno” In: Vasco Mariz. **Dicionário Biográfico Musical**. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Villa Rica Editoras Reunidas Ltda., 1991. 3ª Ed.

¹² No tópico do *Dicionário* sobre Alberto Nepomuceno, lê-se: “Nepomuceno, que foi um ardente defensor do canto em português, fixou o nacionalismo musical, conseguindo produzir uma obra já bastante brasileira [...]”. Já no tópico sobre Villa-Lobos, lê-se: “Fixador do nacionalismo musical, já

Bruno Kiefer é outro autor que segue os ditames da musicologia romântico-tradicionista. Embora aparentemente distancie-se dela, por considerar, em sua *História da Música Brasileira: dos Primórdios ao Início do Século XX*, o desenvolvimento musical em diferentes regiões, privilegiando os ambientes nos quais se desenvolveu a música, ao invés de pautar sua análise em compositores e em acontecimentos históricos no primeiro capítulo – *O Período Colonial* –, acaba reproduzir os ditames da musicologia tradicional nos capítulos seguintes. Neles reaparecem os cânones tradicionais, como o desenvolvimento da música brasileira via transposição erudita e a subdivisão de capítulos a partir da importância de compositores na “evolução” da música nacional.¹³

Em sua obra, Alberto Nepomuceno seria um compositor pós-romântico, pois, cronologicamente, situava-se dentro do recorte, por ele proposto, que compreendia a passagem do XIX para o XX como período no qual conviviam as vertentes do romantismo musical com as novas tendências estéticas que emergiam na Europa. Nepomuceno teria mantido um intenso diálogo com estas novas tendências, tendo sido fundamental o contato com Grieg para o desenvolvimento do seu nacionalismo musical. Kiefer reforça seu argumento alegando terem surgido, um ano após o referido contato, 1894, as primeiras canções em português do compositor.

Apesar de reproduzir a associação Levy/Nepomuceno em sua obra, por manter a perspectiva de uma evolução linear do nacionalismo musical, Kiefer concebe certo afastamento entre Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno, uma vez que, “a despeito de suas intenções nacionalistas”, a música de Alexandre Levy não seria “homogeneamente brasileira”, apresentando, em suas aspirações nacionalistas, o que o autor considera como “as dificuldades inerentes ao processo de nacionalização”, por se tratar de obra fortemente marcada pela influência européia. Apesar da crítica, Levy é mantido no “lugar” proposto pelos

esboçado por Nepomuceno, era espírito avançado, inimigo da rotina e desde muito jovem soube imprimir traços de sua personalidade turbulenta na obra musical”. O que importa aqui não é discutir quem de fato teria sido o “fixador” do nacionalismo musical brasileiro, e sim apontar para a incongruência de Mariz sobre esta questão, ao atribuir o mesmo feito aos dois compositores, negando, no tópico sobre Villa-Lobos, o que afirmara sobre Nepomuceno no tópico sobre este. A concepção de Nepomuceno como fixador do nacionalismo musical em Vasco Mariz deve ter se dado, provavelmente, a partir da definição de Bruno Kiefer, cuja influência sobre Vasco Mariz foi apresentada, neste trabalho, na questão da seleção da primeira obra erudita de “sabor nacionalista”. Com efeito, Kiefer destaca Nepomuceno como fixador do nacionalismo musical, em sua história da música. **Idem, Ibidem.**

¹³ Kiefer, **Op. Cit.**

modernistas, ou seja, antecedendo Nepomuceno no desenvolvimento da música nacional, uma vez que, valendo-se das palavras de Mário de Andrade, sua obra formaria “o tronco tradicional da árvore genealógica da nacionalidade musical brasileira”.¹⁴ No caso de Alberto Nepomuceno e a questão nacional, Kiefer salienta que “há avanços e recuos” na obra do compositor, que teria delineado basicamente dois projetos de composição simultâneos: um, cujas “raízes” remeteriam ao século XIX, fortemente marcado pela influência européia; e outro, conscientemente nacionalista, embora, permanecendo “em termos românticos aos quais se sobrepõe, às vezes, uma certa dose de realismo”.¹⁵ O autor salienta, no entanto, que o importante seria o resultado final, e este justificaria a classificação de Nepomuceno como fundador da música brasileira:

Nepomuceno foi o vulto mais importante na música brasileira durante o período de sua vida. Realizou um trabalho sério e fecundo como virtuose do piano e do órgão, como regente, professor e, sobretudo, como compositor. Com toda razão é considerado o “Fundador da Música Brasileira”. Mozart Araújo, no prefácio ao Catálogo da Exposição Comemorativa do Centenário do Nascimento do ilustre compositor cearense diz: “Creio que foi o Jornal do Comércio de 30 de agosto de 1906 que atribuiu a Alberto Nepomuceno o título de fundador da Música Brasileira”.

Mas cabe-lhe ainda outro título: o de ter sido o pioneiro na pesquisa do folclore musical brasileiro.

[...] Pelas razões expostas, Nepomuceno merece um julgamento severo baseado, de um lado, na linha de auto-afirmação nacional por ele mesmo traçada e, de outro, na excelência de seu artesanato composicional. Se numerosas obras de sua autoria não resistem a tal julgamento, outras há, em compensação, que tem o seu lugar assegurado na música erudita brasileira. O melhor serviço que se pode prestar a um artista de envergadura é condenar severamente a sua produção menos boa em benefício da parte válida.¹⁶

Assim, em Bruno Kiefer, temos uma nova construção de imagem para Alberto Nepomuceno: a de fundador do nacionalismo musical brasileiro. Esta mesma abordagem está presente em considerações de outros autores, como Mozart Araújo¹⁷ e Dulce Martins Lamas.¹⁸ Sobre esta última, a determinação de

¹⁴ Mário de Andrade Apud **Idem, Ibidem.**

¹⁵ **Idem, Ibidem.**

¹⁶ **Idem, Ibidem.**

¹⁷ Mozart Araújo. **Rapsódia Brasileira: textos reunidos de um militante do nacionalismo musical.** Fortaleza, Universidade Estadual do Ceará, 1994.

Nepomuceno como fundador da música brasileira parte de suas considerações sobre a canção *A Jangada*, escrita em 1920:

A Jangada, com letra de Juvenal Galeno, tem, no texto poético, um sentido bem regionalista. Sente-se nos seus versos toda a paisagem cearense, ao passo que a parte pianística sincopada é caracteristicamente nacional. É o seu canto do cisne. Como última composição, é uma página de brasilidade.

19

Sucessora de Luís Heitor no Centro de Pesquisas Folclóricas inaugurado por este em 1943, Dulce Lamas, ao eleger a “parte pianística sincopada” da canção como “caracteristicamente nacional”, deixa transparecer a influência do cânone andradeano sobre a questão da síncope como uma constância, idéia para ela passada diretamente por Luís Heitor, “discípulo” de Mário. Também influenciado, em alguns aspectos, pela determinação musicológica de Mário de Andrade, a quem considerava como o “nacionalizador da musicologia brasileira”, foi o “musicólogo” Mozart Araújo.

Compartilhando da compreensão de que o nacionalismo musical brasileiro foi um “fenômeno de ordem social”, como proposto por Mário, em *Evolução Social da Música no Brasil*, Mozart Araújo deixa transparecer, em suas considerações, outros cânones andradeanos. Caso, por exemplo, da concepção de como se forma a música nacional: “A maneira peculiar de cada povo se cristaliza e se fixa através de fórmulas melódicas, de células rítmicas, de processos enfim que se tornam constantes”. Porém, ao contrário de Mário, sua noção de como se engendram as manifestações artísticas nacionais aproxima-se mais do determinismo mesológico: “A manifestação artística promana não de determinada época ou período musical, mas de determinada região ou país. Já não é um fenômeno histórico, temporal, mas espacial, mesológico”.²⁰

Sobre Alberto Nepomuceno, Mozart Araújo o considera como fundador do nacionalismo musical brasileiro, ao eleger o compositor conterrâneo como a figura que teria dotado a música brasileira de “consciência própria”, não sendo

¹⁸ Dulce Martins Lamas. “Nepomuceno: sua posição nacionalista na música brasileira”. In: **Revista Brasileira de Folclore**. Rio de Janeiro, Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, Ano IV, nº 8/10, 1964.

¹⁹ **Idem, Ibidem.**

²⁰ Araújo, **Op. Cit.**

mais caracterizada pelo “frágil nacionalismo” de Carlos Gomes – reproduzindo as palavras de Mário de Andrade no artigo *Evolução Social da Música no Brasil* – ou pelo simples emprego da temática popular na música erudita. “O que se observa é já o abasileiramento integral da forma”.²¹

Recorrendo ao tradicional combate à influência européia, o autor defende que os “preconceitos do meio” da época de Nepomuceno não teriam permitido ao compositor o pleno desenvolvimento de sua inflexão nacionalista. Contudo, a influência européia não teria impedido o esforço de Nepomuceno de dar à música nacional “autonomia, autenticidade e independência”, não invalidando assim, como proposto por Kiefer, sua classificação com fundador da música brasileira:

*Nepomuceno tentou e conseguiu plenamente a integração da música nas próprias raízes da nacionalidade e é este o aspecto primordial de sua atuação histórica, dentro do panorama geral da música brasileira. Foi essa atividade incessante e pertinaz, foi essa orientação pragmática e normativa que lhe granjeou o título que a história já lhe concedeu de Fundador da Música Brasileira.*²²

Ao contemplarmos rapidamente as imagens construídas para Alberto Nepomuceno por estes autores que figuram entre os principais representantes da musicologia brasileira desenvolvida a partir dos trabalhos de história da música analisados neste trabalho, percebemos a existência, *grosso modo*, de duas vertentes: uma que dá seqüência ao sentido de precursor do nacionalismo musical, e outra que compreende o compositor como inaugurador deste. Poderia se questionar, então, o porquê de se agrupar autores de concepções distintas acerca do passado musical brasileiro na tipologia “romântico-tradicionista” de Arnaldo Contier. A despeito das disparidades em suas conclusões ou mesmo na escolha e aplicação de conceitos analíticos, o cerne das abordagens permanece inalterado: a determinação da compreensão do passado musical brasileiro pela via da elaboração da música nacional mediante o processo transposição da música popular e folclórica pela música erudita. Assim, a compreensão do passado musical brasileiro é fatalmente enquadrada em projetos nacionalistas musicais, importando a desconsideração de quaisquer outros aspectos pertinentes à história

²¹ **Idem, Ibidem.**

²² **Idem, Ibidem.**

da música brasileira, e a limitação da compreensão de compositores como Alberto Nepomuceno a partir da questão da música nacional.

Em sentido de superação desta perspectiva musicológica, Contier considera José Miguel Wisnik um representante da chamada vertente revisionista. Avelino Romero Pereira opta por acrescentar, ainda, o crítico musical Enio Squeff, sobretudo, pelo seu artigo *Reflexões Sobre um Mesmo Tema*, publicado em 1983.²³ Com efeito, apesar de reconhecermos a importância da produção sobre música de Wisnik, sobretudo por representar um contraponto à tradição musicológica do século XX, não importa aqui tecer comentários sobre suas obras, uma vez que o autor não trabalha, necessariamente, com uma construção de imagem para Alberto Nepomuceno. Enio Squeff, porém, no artigo citado, concebe Alberto Nepomuceno como um importante referencial para suas reflexões sobre a história da música no Brasil.

O autor parte do pressuposto de que a história da música brasileira se deu por constantes processos de ruptura com o passado, determinando, sobre a questão nacionalista, os compositores Carlos Gomes, Alberto Nepomuceno e Villa-Lobos como pontos de referência destas rupturas. A idéia central consiste em apontar para uma tendência entre os compositores brasileiros, de Carlos Gomes a Villa-Lobos, de se ignorar compositores e obras do passado brasileiro em função da opção pelo referencial estrangeiro, engendrando assim as rupturas citadas.

As críticas de Avelino Romero Pereira a Enio Squeff recaem sobre uma série de aspectos, desde o apontamento de contradições e imprecisões, até o referencial teórico-metodológico da obra, que, para o autor, comprometem o ensaio. Sua primeira crítica é destinada ao eixo central do ensaio: as rupturas com o passado.

*[...] se a história da música brasileira se faz através de rupturas e se Carlos Gomes, Alberto Nepomuceno e Villa-Lobos representam essas rupturas com o passado, então por que os três são eleitos como “pontos de referência da problemática nacionalista”, como marcos de uma mesma tendência nacional, que se prolonga no tempo, a revelar a continuidade e não a ruptura?*²⁴

²³ Enio Squeff Apud Pereira, **Op. Cit.**

²⁴ Pereira, **Op. Cit.**

A crítica é pertinente, uma vez que revela a contradição da proposta de Squeff. Além disso, como também ressalta Pereira, a escolha de indivíduos como marcos para a problematização do nacionalismo conduz a abordagem de Squeff à característica tendência da musicologia romântico-tradicionalista da valorização do mito inovador. Pereira também critica o referencial teórico-metodológico que norteia contextualmente as rupturas, considerando-o um “marxismo pouco consistente”. Segundo ele, na lógica de Squeff, Carlos Gomes teria optado pelo uso do ameríndio em detrimento do cativo africano em razão de, nos idos de 1880, a mão-de-obra escrava ter deixado de ser lucrativa para a produção. Pereira identifica o mesmo problema na abordagem da “segunda ruptura”, protagonizada por Alberto Nepomuceno.

Com o advento da República e com o surgimento de uma indústria incipiente que deve ter sob sua guarda uma mão-de-obra livre, é necessário que também a produção assuma uma feição própria [...] E não é por coincidência que aos músicos de origem luso-brasileira do império se sigam alguns nomes com raízes européias. Henrique Oswald, Alexandre Levy, Luciano Gallet ou Leopoldo Miguéz não são todos nacionalistas, mas vivem em um mundo em que se lhes exige algo mais do que serem simples rivais ou iguais aos grandes estrangeiros da época. E se são filhos de imigrantes é porque a imigração se faz necessária para uma atividade livre que coincide com o surgimento das cidades [...]. O comércio urbano com prolongamento das atividades econômicas das oligarquias anseia o surgimento de uma classe de comerciantes. Leopoldo Miguéz é filho de comerciante; Levy também, e assim por diante. Mas é precisamente um nordestino, [...] Alberto Nepomuceno, quem vai tentar com certa sistemática um programa nacionalista.²⁵

De acordo com Pereira, o texto em questão é marcado por contradições, forçando uma compreensão do contexto histórico incompatível com o mesmo, ao engendrar a noção de que os imigrantes da passagem do XIX para o XX vieram para o Brasil e formaram uma classe de comerciantes a partir de uma demanda interna oriunda do “surgimento das cidades”. O problema mais grave, para ele, é associar a “nova tendência nacionalista” ao processo de imigração, uma vez que os compositores citados como inclinados a esta tendência eram filhos de imigrantes comerciantes. Uma incongruência aberrante para Pereira é a indução

²⁵ Enio Squeff. Apud **Idem, Ibidem.**

da noção de que Nepomuceno também seria filho de imigrantes comerciantes, uma vez que seu nome é destacado no mesmo texto que trata da questão, sem se esclarecer, contudo, que o compositor não era filho de imigrantes, nem de comerciantes.

Apesar das ressalvas, Pereira reconhece na obra de Squeff o esforço para compreender Nepomuceno como um homem do seu tempo, criticando as tradicionais abordagens ao compositor, que o qualificam ou desqualificam em função da temática nacionalista: “[...] na insistência revela-se o duplo equívoco em torno de sua obra: a necessidade de que fora do nacionalista sua obra não teria salvação, e a urgência de encontrar na submissão aos cânones europeus a parte fraca de sua produção”.²⁶

Embora sejam louváveis os esforços da vertente revisionista no combate aos paradigmas da musicologia romântico-tradicionista, deve-se constatar, contudo, que esta última ainda é predominante, influenciando o olhar sobre o passado musical brasileiro, mantendo quase que incólume as imagens construídas para os compositores deste passado, e, seguindo a lógica que estabelece o movimento modernista como marco da construção da cultura nacional, perceptivelmente relegando-os ao esquecimento. Sobre este último aspecto, pode-se pensar não somente o legado modernista do combate ao passadismo, mas também a própria imprecisão da vertente romântico-tradicionista nos processos de construção de imagens abordados neste trabalho, com suas recorrentes realocações de compositores, como determinantes. Ao invés do empreendimento de pesquisas substanciais sobre o passado musical brasileiro, dissociados de projetos estético-estilísticos, os modernistas “lêem” os modernistas e elaboram, a partir desta leitura, suas obras sobre este assunto. Deste modo, ainda é pouco comum nas produções sobre a música erudita brasileira a compreensão de Alberto Nepomuceno como um homem do seu tempo.

É plausível também agregar a tradição musicológica modernista o que Ângela de Castro Gomes²⁷ denominou “ideologia estadonovista” como elemento impulsionador do “esquecimento” do século XX sobre a história da música que antecedeu o movimento modernista. Com efeito, os autores ligados ao Estado

²⁶ **Idem, Ibidem.**

²⁷ Ângela de Castro Gomes. **A Invenção do Trabalhismo.** Rio de Janeiro, Editora FGV, 2005. 3ª ed.

Novo, determinando a chamada “Era Vargas” como marco zero da política moderna brasileira, engendraram a compreensão da Primeira República como lugar do caos, levando ao imperativo da ruptura com este momento histórico.

No capítulo *O Redescobrimento do Brasil*, a autora discorre sobre o conteúdo do discurso político governamental, tendo como foco a configuração de um projeto político que apontaria 1930 como marco revolucionário na história brasileira, por ser o período da conscientização governamental das demandas sócio-culturais da população, supridas a partir da conformação de uma “nova democracia”: a “Democracia Social”. Neste sentido, o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), através da revista *Cultura Política*, promovia uma nova concepção de cultura, unificando a ordem política e social sob a égide do Estado, e o esclarecimento dos rumos das transformações em curso no país. O esforço de contraposição do governo Vargas à primeira República – a “República Velha” – era praticamente norteador dos textos publicados na revista. Dirigida por Almir de Andrade, a revista tinha como principais colaboradores: Francisco Campos, Azevedo Amaral, Lourival Fontes e Cassiano Ricardo; contando também com alguns artigos de Graciliano Ramos, Gilberto Freyre e Nelson Werneck Sodré.

As considerações sobre o passado político brasileiro constatavam, na construção destes autores, que a Primeira República constituía uma experiência trágica de decomposição do país; momento no qual se vivia em “Estado de Natureza” ou “Estado de Guerra”, no qual a política liberal havia promovido o divórcio entre o modelo político de Estado e a realidade brasileira. Com a cristalização da concepção da Primeira República como lugar do caos, deu-se, necessariamente, o desprezo pelo período em questão. Logo, era desnecessário se buscar qualquer referencial para a cultura nacional na Primeira República, o que plausivelmente incidia nas pesquisas sobre arte, educação ou qualquer manifestação cultural desta época.

Menos importante, porém digno de nota, é também a própria compreensão de Alberto Nepomuceno sobre sua relação com a questão da nacionalização musical. Valendo-se mais uma vez da entrevista concedida à revista *A Época Theatral*, percebemos que, ao ser indagado sobre ter, a música brasileira, “uma nota verdadeiramente independente e característica”, o compositor cearense, após responder a pergunta, identificando uma “constância” já mencionada neste trabalho, tece as seguintes considerações:

Será por culpa de nossa educação musical européia, refinada, que impede a aproximação do artista-flor da civilização e da alma simples dos sertanejos, que até hoje – por criminosa culpa dos governos – não passavam de retardatários, segundo a classificação justa de Euclides da Cunha; ou será por não ter ainda aparecido um gênio musical sertanejo, imbuído de sentimentos regionalistas, que, segregando-se de toda a influência estrangeira, consiga criar a música brasileira por excelência, sincera, simples mística, violenta, tenaz e humanamente sofredora, como são a alma e o povo do sertão.²⁸

A espera pelo “gênio musical sertanejo” revela que Nepomuceno, apesar do seu empreendimento de um projeto nacionalista, não se compreendia como o nacionalizador da música erudita brasileira. Como cita Pereira, a questão é que, embora o compositor tenha delineado um projeto nacionalista que terminaria nos idos de 1910 a 1920, de certa forma, próximo da proposta modernista, não chegou, no entanto, a fazer uso sistemático de sua idéia, o que foi realizado, por exemplo, por Villa-Lobos. Além disto, é conhecido o empenho do autor das *Bachianas* na sua autopromoção como inaugurador da música nacional. Seguindo Guérios, Villa-Lobos teria chegado mesmo a alterar datas de suas composições para engendrar a idéia de que sua música moderna não teria sofrido a influência de Igor Stravinsky, constituindo-se em um projeto desenvolvido concomitantemente ao do compositor russo.²⁹

Pode parecer depreciativo a consideração da auto-compreensão de Nepomuceno sobre a questão nacionalista como menos importante para nossa análise. A questão, no entanto, não é valorizar ou desvalorizar tal aspecto, e sim chamar a atenção para uma leitura que, embora implique em uma conjectura, considera que as probabilidades de uma autopromoção de Nepomuceno como nacionalizador da música erudita nacional, como fizera Villa-Lobos, em outro contexto, provavelmente seria descartada pela musicologia modernista e pela propaganda política do Estado Novo.

Após as considerações realizadas, concluímos com a observação de Maria Alice Volpe de que o cenário musical do século XIX e do início do século XX carece ainda de estudos mais aprofundados, pois, como apontado neste trabalho,

²⁸ A Ópera Nacional - Época Theatral entrevista o maestro Alberto Nepomuceno, **Op. Cit.**

²⁹ Guérios, **Op. Cit.**

as reminiscências dos cânones modernistas e seu “olhar” sobre este cenário ainda norteiam boa parte da produção literária sobre a música brasileira. No caso de Alberto Nepomuceno, cujas abordagens da vertente romântico-tradicionista construíram ou a imagem de nacionalista ou de precursor do nacionalismo musical, concordamos com a exortação de Avelino Romero Pereira de que o objeto em questão deve ser analisado levando-se em consideração sua devida contextualização histórica. Em contato com a efervescência musical do período, Alberto Nepomuceno foi, como já citado, um típico representante do seu tempo, sendo, desta forma, inapropriada a sua observação por um único prisma: a questão na nacionalização da música brasileira.

Referências Bibliográficas

ARAÚJO, Mozart de. **Rapsódia Brasileira: textos reunidos de um militante do nacionalismo musical**. Fortaleza: Universidade Estadual do Ceará, 1994.

ARAÚJO, Ricardo Augusto Benzanquen de. Esaú e Jacó: Cordialidade e Identidade Nacional em Mário de Andrade e Paulo Prado. In: DINIZ, Júlio César e TELES, Gilberto Mendonça (org.). **Diálogos Ibero-americanos**. Rio de Janeiro. Edições Galo Branco 2005.

AZEVEDO, Luís Heitor Corrêa de. **150 anos de Música no Brasil 1800-1950**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio editora, 1956.

BALAKRISCHNAM, Gopal (org.). **Um Mapa da Questão Nacional**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000.

BRITO, Mário da Silva. **História do Modernismo Brasileiro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997. 6ª ed.

CHIARAMONTE, José Carlos. Metamorfoses do conceito de nação durante os séculos XVII e XVIII. In: JANCSÓ, István (org.). **Brasil: formação do Estado e da Nação**. São Paulo: Hucitec, 2003.

CONTIER, Arnaldo Daraya. **Música e Ideologia no Brasil: Brasil Novo, Música, Nação e Modernidade: os nos 20 e30**. São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de História Da Universidade de São Paulo, 1988. (Tese de Doutorado).

_____. O Nacional na Música Erudita Brasileira: Mário de Andrade e a Questão da Identidade Cultural. In: **Fênix: Revista de História e Estudos Culturais**. Disponível em <<http://revistafenix.pro.br/pdf/>> Acesso em 15 de maio de 2008.

DOYLE, Don H. e PAMPLONA, Marco Antônio. O nacionalismo no novo mundo In: DOYLE, Don H. e PAMPLONA, Marco Antônio (coords.). **Nationalism in the New World**. Athens, GA: University of Georgia Press, 2006. Tradução: Marco Antônio Pamplona.

DUCKLES, VINCENT et alli. Musicology In: **The New Grove Dictionary Of Music And Musicians**. Edited by Stanley Sadie. London, macmillan Publishers Limited, 1980.

GOLDBERG, Luís Guilherme. Alberto Nepomuceno e a Missa de Santa Cecília de José Maurício Nunes Garcia. In: **Anais do VI Encontro de Musicologia Histórica**. Juiz de Fora, 22-25 de Jul. 2004. Disponível em: <http://conservatorio.ufpel.edu.br/admin/artigos/arquivos/estudos_06.pdf>. Acesso em 09 de Maio de 2008.

GOMES, Ângela de Castro. **A Invenção do Trabalhismo**. Rio de Janeiro: FGV, 2005. 3ª Ed.

_____. **Essa Gente do Rio...: Modernismo e Nacionalismo**. Rio de Janeiro, FGV, 1999.

GUÉRIOS, Paulo Renato. **Heitor Villa-Lobos: o Caminho Sinuoso da Predestinação**. Rio de Janeiro: FGV, 2003.

GUERRA, François-Xavier. A Nação Moderna: Nova Legitimidade e Velhas Identidades. In: JANCSÓ, István (org.). **Brasil: formação do Estado e da Nação**. São Paulo: Hucitec, 2003.

HOBBSAWM, Eric J. **Nações e Nacionalismos desde 1780: programa, mito e realidade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990

KERMAN, Joseph. **Musicologia**. São Paulo: Martins Fontes, 1987 Coleção Opus 86.

KIEFER, Bruno. **História da Música Brasileira: dos Primórdios ao Início do Século XX**. Porto Alegre: Editora Movimento, 1997. 3ª Ed.

LAMAS, Dulce Martins. Nepomuceno: sua posição nacionalista na música brasileira. In: **Revista Brasileira de Folclore**. Rio de Janeiro, Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, Ano IV, nº 8/10, 1964.

MAMMI, Lourenço. **Carlos Gomes**. São Paulo: Publifolha, 2001

MARIZ, Vasco. **Dicionário Biográfico Musical**. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Villa Rica, 1991. 3ª Ed.

_____. **História da Música no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981. 1ª ed.

_____. **História da Música no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. 2ª ed.

_____. **História da Música no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993. 4ª ed.

_____. **Três Musicólogos Brasileiros: Mário de Andrade, Renato Almeida, Luís Heitor Correa de Azevedo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

MARTINS, Wilson. **A Idéia Modernista**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras/Topbooks, 2002.

MATOS, Cláudia Neiva de. **A Poesia Popular na República das Letras: Silvio Romero Folclorista**. Rio de Janeiro: Funarte/UFRJ, 1994.

MORAES, Eduardo Jardim de. **A Brasilidade Modernista: Sua Dimensão Filosófica**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1978.

_____. Modernismo Revisitado In: In: **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, FGV, vol. 1 nº 2. Disponível em <<http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/36.pdf> > Acesso em 03 de Maio de 2008.

NAVES, Santuza Cambraia. Bachianas Brasileiras nº 7: de Heitor Villa-Lobos para Gustavo Capanema. In: **Constelação Capanema: Intelectuais e Políticas**. Rio de Janeiro, FGV, 2001.

NEEDELL, Jeffrey D. *Belle Époque Tropical: Sociedade e Cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

NEVES, Margarida de Souza. Da Maloca do Tietê ao Império do Mato Virgem. Mário de Andrade: Roteiros de Descobrimientos. In: CHALHOUB, Sidney e PEREIRA, Leonardo Affonso de M. (org). **A História Contada: Capítulos de História Social da Literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

PACHECO, Alberto José Vieira e KAYAMA, Adriana Giarola. O Álbum de Melodias Brasileiras de D. José Amat: um exemplo do nacionalismo musical pré-andradeano. In: **Revista Brasileira**. Rio de Janeiro, 2007 nº 25

PANOFSKY, Erwin. **Renascimento e Renascimentos na arte Ocidental**. Lisboa: Editorial Presença, 1989

PEREIRA, Avelino Romero. **Música, sociedade e política: Alberto Nepomuceno e a República Musical do Rio de Janeiro (1864-1920)**. Rio de Janeiro, UFRJ, IFCS, 1995. (Dissertação de Mestrado).

PETROCCHI, Renato. **Palavra e Música: A Ópera Lo Schiavo de Antônio Carlos Gomes**. Rio de Janeiro, PUC-Rio, 2005. (Tese de Doutorado).

SANTIAGO, Silviano. Permanência do discurso da Tradição no Modernismo. In: **Cultura Brasileira: Tradição/Contradição**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 1997

SCHORSKE, Carl. **Pensando com a História**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

SENNA, Homero. **República das Letras: Entrevistas com 20 Grandes Escritores Brasileiros**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

SILVA, Cleida Lourenço da. **Ernesto Nazareth em suas relações com seus contemporâneos nacionalistas**. UFRJ, 2005. (Dissertação de Mestrado).

SMITH, Anthony D. **The Nation in History: Historiographical Debates About Ethnicity and Nationalism**. Hanover: Univ. Press of New England, 2000.

SOUZA, Gilda de Mello e. **O Tupi e o Alaúde**. São Paulo: Duas Cidades, 2003. 2ª Ed.

SUAREZ, Rosana. Nota sobre o Conceito de Bildung (formação cultural). In: **Kriterion: Revista Filosófica**. Belo Horizonte, vol. 16 nº 112, 2005

TRAVASSOS, Elizabeth. **Modernismo e Música Brasileira**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2000.

TREVISAN, João Silvério. **Ana em Veneza**. Rio de Janeiro: Editora Record, 1998. 4ª ed.

VELLOSO, Mônica Pimenta. A Brasilidade Verde-Amarela: nacionalismo e regionalismo paulista. In: **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, FGV, vol. 6 nº 11. Disponível em <<http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/116.pdf>> Acesso em 20 de Abril de 2008.

VERMES, Mônica. Alguns aspectos da música sacra no Rio de Janeiro no final do século XIX. In: **Revista Eletrônica de Musicologia**. Vol. 5, no. 1 / Junho de 2000. Disponível em <<http://www.rem.ufpr.br/REMr5.1/vol5-1/rio.htm>> Acesso em 03 de Abril de 2008.

_____. Por uma renovação do ambiente musical brasileiro: o relatório de Leopoldo Miguez sobre os conservatórios europeus. In: **Revista eletrônica de musicologia**. Volume VIII, Dezembro de 2004. Disponível em <<http://www.rem.ufpr.br/REMr8/miguez.html>>. Acesso em 03 de Abril de 2008.

VILHENA, Luís Rodolfo. **Projeto e Missão: o movimento folclórico brasileiro 1947-1964**. Rio de Janeiro: Funarte/FGV, 1997.

VOLPE, Maria Alice. Algumas Considerações Sobre o Conceito de Romantismo Musical no Brasil. In: **Revista Brasileira**. Rio de Janeiro, 2000 nº 5.

_____. Análise Musical e Contexto: propostas rumo à crítica cultural. In: **Debates** (UNIRIO), Rio de Janeiro, vol. 7. 2004.

_____. Carlos Gomes: A Persistência de um Paradigma em Época de Crepúsculo. In: **Revista Brasileira**. Rio de Janeiro, 2004. nº 17

_____. Compositores românticos brasileiros: estudos na Europa. In: **Revista Brasileira de Música**, Rio de Janeiro, v. 21, 1994/95.

_____. José Rodrigues Barbosa: Questões Identitárias na Crítica Musical. In: **Revista Brasileira**. Rio de Janeiro, 2007 nº 25

WISNIK, José Miguel. **O Coro dos Contrários: a música em torno da semana de 22**. São Paulo: Duas Cidades, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1977.

7

Fontes

7.1

Fontes Impressas

7.1.1. ALMEIDA, Renato. **Compêndio de História da Música Brasileira**. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Comp., 1958.

7.1.2. _____. **História da Música Brasileira**. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Comp., 1926.

7.1.3. _____. **História da Música Brasileira**. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Comp., 1942. 2ª ed.

7.1.4. ANDRADE, Mário. **Aspectos da música brasileira**. Belo Horizonte: Villa Rica Editoras Reunidas, 1991.

7.1.5. _____. **Ensaio sobre a Música Brasileira**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2006. 4ª ed.

7.1.6. _____. **Música, Doce Música**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1963.

7.1.7. _____. **Pequena História da Música**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2003. 10ª ed.

7.1.8. MELLO, Guilherme Teodoro Pereira de. **A Música no Brasil: desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1942. 2ª ed.

7.2

Revistas e Jornais – Biblioteca Nacional

7.2.1. **A Época Theatral**. Rio de Janeiro, 1917.

7.2.2. **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro, 1886.

7.2.3. **Jornal do Commercio**. Rio de Janeiro, 1890-1920.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)