

*O nacional na música erudita brasileira:
Mário de Andrade e a questão
da identidade cultural*



Paul Gauguin. *O violoncelista Upaupa Schmektud (detalhe)*. 1894.

Arnaldo Daraya Contier

Doutor em História pela Universidade de São Paulo (USP). Professor do Programa de Pós-graduação em História da USP. Pesquisador sênior do CNPq. Autor, entre outros livros, de *Passarinhada do Brasil: canto orfeônico, educação e getulismo*. Bauru: Edusc, 1998. contier@uol.com.br

¹ ANDRADE, Mário de. Prefácio interessantíssimo. In: *Paulicéia Desvairada*. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1980, p. 193-275.

² ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, 1962.

³ ANDRADE, Mário de. *Compêndio sobre a música brasileira*. 2. ed. São Paulo: Chiarato, 1929.

⁴ ANDRADE, Mário de. Evolução social da música no Brasil. In: *Aspectos da música brasileira*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes. Brasília: INL, 1975, p. 13-40.

⁵ ANDRADE, Mário de. *O banquete*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

⁶ ANDRADE, Mário de. *Música, doce música*. São Paulo: Martins Fontes, 1963.

⁷ Ver: COLI, Jorge. *Música final*: Mário de Andrade e sua coluna jornalística Mundo Musical. Campinas: Editora da Unicamp, 1998.

⁸ CARLINI, Álvaro. *Cachimbo e maracá: o catimbó da Missão* (1938). São Paulo: CCSP, 1993, p. 20.

⁹ ALMEIDA, Renato. *História da música brasileira*. Rio de Janeiro: Briguiet, 1926.

¹⁰ *Las concepciones hedonistas de la música, propias de una buena parte del pensamiento iluminista, encontraban justificación en la función misma ejercida por la música en la sociedad de su tiempo. Función sobre todo recreativa y utilitaria; el músico era un estipendiado de la iglesia o de las familias nobles, y su cometido era el de producir música para determinadas funciones de ceremonias, para satisfacer pues exigencias inmediatas. (...) La música debía predisponer al creyente a la oración y a la concentración religiosa: debía contribuir a crear un ambiente de fiesta, de alegría o de agradable indolencia, en banquetes, bodas, fiestas, etc.; es decir, representaba siempre algo accesorio e inessential. Si puede pues fácilmente comprender por qué los filósofos no concedieron gran importancia a la música. La música instrumental como juego de sensaciones agradables (Kant), como abstracto arabesco (Rousseau), no dice nada a nuestra razón, no tiene contenido intelectual, moral, educativo; solo tiene poder sobre nuestros sentidos; diríamos hoy que es una arte asemática.* FUBINI, Enrico. *La estética musical del siglo XVIII*

O nacional na música erudita brasileira: Mário de Andrade e a questão da identidade cultural

National traits in Brazilian classical music: Mário de Andrade and the cultural identity issue

Arnaldo Daraya Contier

RESUMO

Intelectuais modernistas dos mais diferenciados matizes políticos conceberam a pesquisa do folclore como fonte de inspiração do artista culto. Guardadas certas especificidades, o mesmo se deu com Mário de Andrade, autor preocupado com a construção de um discurso sobre a identidade cultural fundamentado numa ideia de brasilidade. Seu modernismo nacionalista repensou os significados do “popular” e do “erudito”, sem abandonar os diálogos com as tendências estéticas europeias.

PALAVRAS-CHAVE: Mário de Andrade; identidade cultural; música erudita.

ABSTRACT

To some Brazilian modernist intellectuals whose political hues are diverse, folklore research inspires the erudite artist. In a way, the author Mário de Andrade exemplifies this standpoint if it is considered that he was very engaged in the elaboration of a cultural identity discourse founded on the idea of Brazilianism. In his rationalist modernism, he rethought the meanings of “popular” and “erudite”, but at the same time he kept his dialogue with European aesthetic trends.

KEYWORDS: Mário de Andrade; cultural identity; classic music.



O folclore como fonte da brasilidade

Mário de Andrade, em suas críticas sobre a música modernista nacionalista erudita, durante as décadas de 1920, 1930 e inícios dos anos 1940, visava construir um discurso sobre identidade cultural fundamentando-se numa ideia de brasilidade e seus possíveis diálogos com algumas técnicas das linguagens contemporâneas europeias.

Durante as décadas de 1920 e 1930, Mário de Andrade defendia a pesquisa do folclore (música popular) como fonte de reflexão temática e técnica do compositor erudito preocupado, num primeiro momento, com a criação de uma música nacional e, num segundo, com a sua universalização através da difusão nos principais pólos culturais do exterior, em especial da Europa.

O imaginário de Mário de Andrade explicitou-se na sua obra poética *Prefácio interessantíssimo* — inter-relações estabelecidas entre sons (música) e palavras (poesia)¹. O seu programa doutrinário-pedagógico sobre o discurso da música brasileira foi defendido, com veemência, num ensaio publicado em 1928², bem como em *Compêndio sobre a música brasileira*³,

Evolução social da música no Brasil (1939)⁴ e *O banquete*⁵, que foram artigos publicados em jornais, alguns incluídos na antologia *Música, doce música*⁶, e, ainda, críticas publicadas no rodapé semanal da *Folha da Manhã*, sob o título “O mundo musical”⁷ (inícios dos anos 1940).

Mário de Andrade, na qualidade de diretor do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo, iniciou as suas primeiras pesquisas de matizes científicos no campo do folclore inspirando-se nas obras de Curt Sachs e Horsbostal. Criou a Discoteca Pública Municipal, em 1935, promoveu a realização do I Congresso da Língua Nacional Cantada, em 1937, fundou a Sociedade de Etnografia e Folclore, em 1936, patrocinou a Missão de Pesquisas Folclóricas, a qual realizou, em 1938, um levantamento de caráter etnográfico nas regiões Nordeste e Norte do Brasil. Essa missão registrou, em 169 discos (78 rpm), as mais diversas formas de cantigas do folclore brasileiro; registrou também, em 6 rolos cinematográficos silenciosos de 16 mm, 12 manifestações folclórico-musicais, além de 1.060 fotografias (arquitetura popular e religiosa), e de anotações, contidas em 7.000 páginas, sobre o material coletado, que inclui 689 objetos, entre outros documentos.

*Em 1936, já então empossado no cargo de Diretor do Departamento de Cultura, Mário de Andrade manifestar-se-ia através de artigo para a imprensa, lamentando-se sobre a precária situação da etnografia científica no Brasil, o que prejudicava os estudos específicos do folclore brasileiro, fundamental na construção do conceito de brasilidade segundo os pressupostos modernistas: ... faz-se necessário e cada vez mais que conheçamos o Brasil. Que sobretudo conheçamos a gente do Brasil. E então, se recorremos aos livros dos que colheram as tradições orais, e os costumes da nossa gente, desespera a falta de valor científico dessas colheitas (...) nós não precisamos de teóricos, os teóricos virão a seu tempo. Nós precisamos de moços pesquisadores, que vão à casa do povo recolher com seriedade e de maneira completa o que esse povo guarda e rapidamente esquece, desnorteado pelo progresso invasor.*⁸

A pesquisa do folclore como fonte de inspiração do artista culto foi endossada pelos intelectuais modernistas ligados às mais diversas tendências políticas: liberais, comunistas, anarquistas, integralistas. Por essa razão, as divergências entre esses autores denotam matizes muito específicos, sem apresentar confrontos teórico-metodológicos ou no campo das idéias político-sociais. Por exemplo, as anotações de Mário de Andrade nas marginais da *História da música brasileira*, de Renato Almeida⁹, restringiram-se a críticas sobre informações incompletas ou demasiadamente ufanistas sobre a singularidade da música brasileira.

O a florescimento de um discurso extremamente contundente e virulento, em especial, na obra de Mário de Andrade *Ensaio sobre a música brasileira*, inseriu-se na conjuntura brasileira dos anos 1920, fortemente marcada pela permanência do gosto musical das elites da *Belle Époque*, calcado no repertório clássico-romântico¹⁰ (Wolfgang Amadeus Mozart, Johann Sebastian Bach, Ludwig van Beethoven, Franz Schubert, Frédéric Chopin, entre outros). Em contrapartida, essas elites repudiavam contundentemente as linguagens das vanguardas musicais européias surgidas a partir dos fins do século XIX, tais como o expressionismo alemão (Arnold Schoenberg)¹¹, o futurismo italiano (Luigi Russolo, Balila Pratella)¹² ou as obras, consideradas mais radicais esteticamente, de um Erik Satie¹³. As escutas das elites da *Belle Époque* valorizavam a arte como uma simples

a nuestros días. Barcelona: Baral, 1970, p. 76. Este termo se refere à periodização da história da música, de 1790 a 1910, momento após o classicismo. Na música aplica-se a obras em que a fantasia e a imaginação são, por si mesmas, mais importantes do que os aspectos como equilíbrio, moderação e bom gosto. Os compositores românticos empregaram formas musicais mais extensas, como o poema sinfônico (uma obra orquestral que narra uma história) ou miniatura expressiva para piano (noturno de Chopin), a canção erudita, a ópera, cujos temas discutiam a fuga de indivíduos da repressão política ou do destino das nações ou facções religiosas. Uma outra característica incidia na exaltação do compositor, do intérprete virtuoso e na busca da identidade nacional, fundamentada na música folclórica de cada nação. Vide: *Dicionário Grove de música*: edição concisa. Editado por Stanley Sadie. Tradução de Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994, p. 795-796.

¹¹ O expressionismo foi um termo aplicado, num primeiro momento, à pintura e à literatura para caracterizar a maneira intensamente emocional nas artes a partir dos anos 10. Foi utilizado, pela primeira vez para designar as obras de Kandinsky, Nolde (pintura), Arnold Schoenberg (música). Na música expressava o seu distanciamento das formas tradicionais do belo, visando expressar seus sentimentos de um modo mais intenso, pessoal. Manifestou-se, em especial nas obras atonais e pré-dodecafônicas de Schoenberg (por exemplo, as “Quatro canções orquestrais, op. 22”, 1916). A atonalidade utilizada por Schoenberg, a partir de 1908, implicou colocar em xeque o princípio do tonalismo no “Quarteto de cordas n.º 2” e no ciclo “*Das Buch der hangenden Garten*”. Juntamente com a tonalidade, desapareceram a temática e as limitações rítmicas; as obras tendiam às breves manifestações de um único e extremado estado musical, justificando a palavra “expressionista” (cinco peças orquestrais; três peças para piano e seis pequenas peças para piano). As peças consideradas maiores, desse momento histórico, denotam um conteúdo dramático

mais adequado: a paixão e o desespero de uma mulher em busca do amante (*Erwartung*), as histórias extravagantes, a melancolia de uma personalidade em desintegração (Pierrot Lunaire, para declamador em *sprechgesang* com quinteto misto), ou o percurso da alma para a união com Deus.

¹² No manifesto dos músicos futuristas, Pratella deflagrou uma ampla campanha contrária à música tradicional italiana, atacando, em especial, os melodramas, vistos como obras “vulgares”, “raquíticas”, “baixas”, escritas por G. Verdi, U. Giordano, G. Puccini, entre outros. Inexistiam na Itália, nos anos 1911 e 1912, compositores comprometidos com o imaginário futurista, fundamentado nos seguintes critérios metodológicos: a) polifonia harmônica ou fusão do contraponto e harmonia; b) dissolução da consonância/dissonância; c) o poema sinfônico e a ópera teatral como formas mais significativas; d) modo cromático atonal; e) modo inarmônico; f) diversos tipos de relações de acordes e timbres; g) o compositor como autor do texto do poema dramático; h) utilização do verso livre como única alternativa para se atingir a polirritmia. Pratella, principal compositor futurista, não atingiu, na prática, todas as propostas sobre estruturas de significantes verbalizadas em seus manifestos: daí ser tido inclusive como um autor no fundo convencional, um folclorista que se valia de termos que reportavam à sua nativa Romagna.

¹³ Erik Satie (1866-1925). Compositor francês. Escreveu os trípticos de “*Sarabandes*” (1887), “*Gymnopédies*” (1888) e “*Gnossiennes*” (1890), sendo dois grupos modais e quase sem tensões: nenhum dos três grupos precisa resolver dissonâncias de maneira tradicional. Entre 1905 e 1908, estudou na Schola Cantorum. A partir de 1911, escreveu uma produção de peças curtas, a maioria para piano solo, de matizes muito simples, cujos títulos eram profundamente irônicos. Em 1915, despertou o interesse de Jean Cocteau, escrevendo os balés “*Parade*” (1917), “*Mercurre*” (1924) e “*Relâche*” (1924) e a cantata “*Socrate*” (1918). Essas obras fundamentam-se no modalismo sem diretriz, ritmos e estruturas simples.

imitação da natureza. A decodificação desses novos signos musicais esbarrava na preservação da estética clássico-romântica, nas mentalidades e nas sensibilidades dessas elites face às novas linguagens que vinham surgindo na Europa desde os fins do século XIX. Por esse motivo, o modernismo nacionalista transfigurou-se, em momentos posteriores a 1922, numa polêmica contrária à permanência dos signos musicais internalizados pelos frequentadores do Teatro Municipal de São Paulo.

As manifestações musicais da Semana (como, de resto, as das outras artes) não compartilham de nenhuma solução radical, — nem se pensamos no modelo formal das vanguardas européias, nem se pensamos na compacta preocupação de nacionalismo que marca a música brasileira depois de 1924. Para defini-las não se pode recorrer, pois, nem à idéia de uma ruptura drástica com a tonalidade, acompanhada de procedimentos sistematizadores em novos termos, nem tampouco à idéia de um propósito nacionalista, baseado na clara intenção de fazer do folclore o ponto de referência da composição. (...) Assim, ao contrário do que pode prever quem olhe a Semana segundo a ótica do nacionalismo modernista posterior, há pouco particularismo nas suas manifestações — apenas alguns impulsos característicos, mesmo assim fortemente recobertos e desfigurados pela técnica utilizada.¹⁴

Posteriormente ocorrerá a internalização do folclore na “arte culta” e de alguns recursos técnicos oriundos de linguagens musicais desse momento histórico, tais como simultaneidade, síntese, deformação (concepção de música pura¹⁵: a arte vista como uma negação da imitação da realidade), politonalidade¹⁶, polimodalidade¹⁷, polirritmia¹⁸, entre outros recursos no campo da composição compatíveis com o imaginário nacionalista.

Nos tempos da *Belle Époque*

Os modernistas pretendiam romper com o projeto cultural dos homens da *Belle Époque* carioca e paulistana. As elites burguesas e intelectuais das cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo, a partir dos fins do século XIX e, em especial, nas duas primeiras décadas do XX, imbuídas dos ideais de “civilização” e de “progresso”, visavam eliminar os vestígios do “atraso” brasileiro simbolizado pela escravidão (abolida em 1888) e pela economia marcadamente rural da Colônia e do Império. Para alguns, era imprescindível promover o branqueamento da população, exterminar todos os traços culturais que lembravam a “barbárie” (danças obscenas, como, por exemplo, o maxixe e os ritmos frenéticos e dionisíacos dos cordões carnavalescos) e promover o saneamento mediante a erradicação de epidemias como a varíola e a febre tifóide.

Essas elites procuravam imitar o modelo civilizatório tendo como paradigma a cidade de Paris. A reforma urbanística empreendida por Pereira Passos no Rio de Janeiro, sob o governo de Rodrigues Alves (1902-1906), foi inspirada em Hausmann, prefeito de Paris, durante o III Império.

Nada expressa melhor a belle époque carioca do que a nova Avenida Central — um imenso bulevar cortando as construções coloniais da Cidade Velha (...). O empreendimento foi considerado miraculoso tanto por sua rapidez quanto pela comoção pública que causou. Em um ano e meio foram destruídas cerca de 590 edificações da Cidade Velha (...) Frontin, por exemplo, assegurou que a avenida se transformasse em uma vitrine da Civilização...¹⁹

Em sua essência, a reforma de Pereira Passos simbolizava uma harmonização do espaço urbanístico e as transformações econômico-políticas ocorridas nesse período mediante a aceleração das exportações de produtos agrícolas, em especial o café, e a inserção mais intensa do país no contexto do capitalismo internacional.

Os diálogos culturais com a arte francesa tornaram-se mais visíveis no ecletismo da concepção arquitetônica do Teatro Municipal, lembrando o Ópera de Paris. A Avenida Central era considerada pelos cronistas dos periódicos (jornais e revistas) como o símbolo ou a metáfora da reforma urbanística: *o Rio civiliza-se*, afirmava o cronista João do Rio. Essa reforma repercutiu nos discursos das elites: recusa e evasão. Ou seja, as elites teciam comentários altamente elogiosos a respeito das novas obras (Biblioteca Nacional, Escola Nacional de Belas Artes, Palácio Monroe) e, paralelamente, criticavam tudo o que representava o Brasil “atrasado” que deveria ser “destruído” (cortiços, por exemplo). Sob a perspectiva cultural, essas elites sentiam-se envergonhadas com a permanência dos entrudos, cordões carnavalescos que *lembravam os bacanais do Império Romano*, conforme palavras de Olavo Bilac.

Tais indivíduos queriam pôr fim ao Brasil antigo, ao Brasil “africano” que ameaçava suas pretensões à Civilização, apesar de se tratar de uma África bem familiar à elite. (...) Uma parcela substancial da população da cidade, talvez mais da metade, compunha-se de descendentes de africanos, e suas tradições se mesclavam e floresciam nas áreas mais pobres da Cidade Velha e nos morros, que haviam sido erguidas perto da nova área de docas ao norte, no final do século XIX, e foi para lá que se dirigiram muitos desabrigados das habitações decadentes da Cidade Velha, demolidas com as reformas de 1903-6.²⁰

Os excluídos sociais foram expulsos para os subúrbios ou para os morros (favelas). As perseguições de policiais tornaram-se frequentes em face da presença de homens pobres, descalços ou maltrapilhos que perambulavam pela Avenida Central ou pela Rua do Ouvidor. Esses novos espaços urbanísticos tornaram-se pólos de entretenimento das elites brancas e burguesas. Paulatinamente, durante os anos 1910 e 1920, com o surgimento dos cinemas, dos *dancings*, cafés, cabarés, os chorões (em geral, negros e despossuídos sociais) passaram a se exhibir em conjuntos musicais nesses novos “espaços” considerados “civilizados” pelas elites dominantes... E os sons emitidos pelos instrumentos tocados pelos chorões passaram a emocionar os artistas eruditos da época: Heitor Villa-Lobos, Alberto Nepomuceno, Luciano Gallet, Darius Milhaud, Arthur Rubinstein, que descobriram um “novo Brasil” fortemente ligado ao chamado primitivismo musical.

Em São Paulo, a elite cafeeira, estabelecida nos bairros de Higienópolis e Cerqueira César, inspirou-se nos modelos culturais e artísticos da burguesia ilustrada francesa, como o positivismo de Auguste Comte, firmando a sua identidade sócio-cultural e política em salões nas mansões das famílias Almeida Prado, Penteado, Freitas Valle (Villa Kyrial, em especial).

Freitas Valle fixa residência na Vila Mariana e a partir dos encontros ali promovidos exerce sua influência política — como senador — e cultural, por meio do mecenato artístico e de suas atividades como professor. Os protocolos exigidos para a frequência em seus salões iam da erudição e conhecimento da arte clássica, que

¹⁴ WISNIK, José Miguel. *O coro dos contrários: a música em torno da Semana de 22*. São Paulo: Duas Cidades, 1977, p. 141.

¹⁵ Assim, pois, o século XVIII é o período clássico da música. O que caracteriza o classicismo dele é ter atingido, como nenhum outro período antes dele, a Música Pura, isto é: a música que não tem outra significação mais do que ser música; que comove em alegria ou tristeza pela boniteza das formas, pela boniteza dos elementos sonoros, pela força dinâmogênica, pela perfeição da técnica e equilíbrio do todo (...). O período clássico é o período mais fecundo em compositores admiráveis (...). O século XVIII é um tempo em que todo músico escrevia bem! (...). O que faz essa gente do século XVIII parecer mais numerosa e excepcional é ter o classicismo equilibrado enfim o conceito estético da música com a realidade dos elementos sonoros e o efeito deles no organismo humano. Não são os homens do século mais geniais que os dos outros séculos. A música é que se tornara mais perfeita e obrigava os compositores a uma maior perfeição... . ANDRADE, Mário de. *Pequena história da música*. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1958, p. 110-111.

¹⁶ Uso simultâneo de duas ou mais tonalidades diferentes.

¹⁷ A utilização simultânea de dois ou mais modos.

¹⁸ A superposição de diferentes ritmos ou métricas é característica de algumas polifonias medievais e muito comum na música do século XX.

¹⁹ NEEDLELL, Jeffrey D. *Belle Époque tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 58-61.

²⁰ *Idem, ibidem*, p. 71-72.

²¹ MENEZES, Andréa Penteado & ATTIÊ, Sheila Bulamah. O papel da escola frente aos rituais da inserção social dos jovens a partir da *Belle Époque* paulistana. *Cadernos de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura*, vol. 2, n.º 1. São Paulo: Editora Mackenzie, 2002, p. 25.

²² CANDIDO, Antonio. A vida como arte. In: CAMARGOS, Márcia. *Villa Kyrial: crônica da Belle Époque* paulistana. São Paulo: Editora Senac, 2001, p. 12.

²³ CAMARGOS, Márcia, *op. cit.*, p. 31.

²⁴ *Idem, ibidem*, p. 44.

²⁵ *Idem, ibidem*, p. 47.

*garantiam a inclusão do sujeito na lista de convidados, até sua ascensão à elite, a requintes frívolos, tais como variar a língua oficial das tertúlias entre o francês e o espanhol, de acordo com a temática do encontro, conhecer bons vinhos e a boa mesa com igual apreço ao que se dedica à poesia e música erudita e, até mesmo, submeter a cor dos trajés àquela determinada na cor dos convites impressos para os saraus.*²¹

A *Belle Époque* pretendia transformar o cotidiano dos paulistanos numa autêntica obra de arte. Freitas Valle estabeleceu um rigoroso ritual em seu convívio com intelectuais, artistas brasileiros e estrangeiros que visitavam São Paulo: a poesia, a música, a pintura, o vinho, a culinária, o perfume. Essas raízes poderiam ter sido inspiradas no soneto *Correspondances*, de Charles Baudelaire, que proclama a sinestesia *sugerindo afinidades profundas entre a cor, o som, o perfume. Há também, no caminho que conduz ao Simbolismo, o drama musical de Wagner, tentando fundir as artes.*²²

A elite paulistana da *Belle Époque* elegeu a França como o berço da “civilização” e da “cultura”. Muitos de seus membros escreviam, em francês, as suas poesias simbolistas. Em sua essência, com o crescimento vertiginoso da cidade de São Paulo, esses intelectuais procuravam torná-la uma cidade eminentemente francesa, paradigma de uma cultura superior. A periodização dessa conjuntura histórica abrangeu os fins do século XIX até 1914 (início da Primeira Guerra Mundial), momento em que o homem trocou o campo pela cidade, os automóveis aposentaram as velhas charretes, os motores passaram a acelerar o ritmo frenético das fábricas, as lâmpadas elétricas começaram a iluminar essa nova era. Para registrar esses progressos surgiram as máquinas fotográficas e o cinema, entre outros avanços tecnológicos. Os cronistas mitificaram, em seus artigos publicados em jornais e revistas, o progresso urbano da cidade de São Paulo: “a cidade que sobe”. O estilo *art nouveau* consagrou-se entre os membros dessa elite. O homem devia dedicar-se às atividades políticas, intelectuais, à magistratura, e o trabalho manual era coisa de negro²³.

Os salões do Rio Janeiro tornaram-se verdadeiras instituições da *Belle Époque*. Em contrapartida, os salões rareavam em São Paulo. A *Villa Kyrial* foi, durante as décadas iniciais do século XX, uma das mais prestigiadas pelos intelectuais. Mário de Andrade

*comentando o marasmo cultural de São Paulo, queixou-se da falta de salões — em sua opinião, um dos defeitos “mais profundamente tristes” da cidade —, para, logo em seguida, lembrar-se da Villa Kyrial, “um contrapeso de tanta indigência” (...) “... é o único salão organizado, único oásis a que a gente se recolhe semanalmente, livrando-se das falcatruas da vida chã. Pode muito bem ser que a ele afluam, junto conosco, pessoas cujos ideais artísticos discordem dos nossos — e mesmo na Villa Kyrial há de todas as raças de arte; ultraístas extremados, com dois pés no futuro, e passadistas múmias — mas é um salão, é um oásis”.*²⁴

Sob a perspectiva musical, Freitas Valle adotava o pluralismo. Paradoxalmente, Darius Milhaud, com 25 anos, *passou a conviver com a elite artística e intelectual que cultivava hábitos e gostos franceses. Mas encantou-se pela vitalidade da música popular, que ele percebeu de forma impactante ao desembarcar no Rio de Janeiro em pleno carnaval*²⁵. Em seu retorno a Paris, introduziu em suas composições ritmos marcadamente brasileiros, tais como o maxixe, o samba e o choro. Esses ritmos considerados “selvagens” pelas elites da *Belle Époque* foram recebidos com reverência na casa da Vila Mariana.

Visitaram a Villa Kyrial o tenor italiano Enrico Caruso, a atriz francesa Sarah Bernhardt, os músicos Darius Milhaud e Marcel Journet, os maestros Marinuzzi e Xavier Leroux e o poeta Blaise Cendrars, incluindo Coelho Neto e Olavo Bilac.

O simbolismo praticado por Freitas Valle era profundamente conservador, contrastando com o caráter anarquista desse movimento na França. Nos inícios dos anos 1920, o parnasianismo e o simbolismo foram suplantados pelos interesses dos modernistas preocupados com os problemas nacionais, aflorando, assim, um novo olhar sobre o popular, agora livre do deboche. O nacional sem ufanismo *oco e grandiloqüente*²⁶.

Repensando os significados do “popular” e do “erudito”

Mário de Andrade e os compositores Villa-Lobos, Camargo Guarnieri, Lorenzo Fernandez e Luciano Gallet procuraram atribuir novos significados às concepções sobre o “popular” e o “erudito”, oriundos do romantismo do século XIX, tendo como ponto nodal o papel do povo na elaboração de uma música erudita nacional modernista, não deixando de abandonar os seus diálogos com as tendências estéticas européias. Para Peter Burke, a descoberta da cultura popular inter-relacionou-se com a ascensão do nacionalismo na Alemanha, Suécia, Finlândia, Grécia e Polônia, entre outros povos.

O imaginário nacionalista aflorado, com intensidade, a partir da década de 1920 no Brasil, prendeu-se, de um lado, a forte tradição europeizante das elites da *Belle Époque* que abominavam a cultura popular, e, de outro, a presença em São Paulo de correntes imigratórias (italianos, espanhóis, japoneses, portugueses) culturalmente distantes do chamado folclore brasileiro. Mário de Andrade vivenciou esse conflito marcado pelos simpatizantes da cultura francesa e pelos professores, maestros italianos que detinham hegemonicamente o ensino da música em São Paulo (Conservatório Dramático e Musical de São Paulo).

Em 1928, Mário, em seu *Ensaio sobre a música brasileira*, lançou as bases de uma nova metodologia para se escrever música erudita:

*O critério de música brasileira pra atualidade deve existir em relação à atualidade. A atualidade brasileira se aplica aferradamente a nacionalisar a nossa manifestação. Coisa que pode ser feita 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.*²⁷ (sic)

Mário defendia, nesse momento histórico, a nacionalização da música erudita brasileira admitindo que

o critério atual da Música Brasileira deve ser não filosófico mas social. Deve ser um critério de combate. A força nova que voluntariamente se desperdiça por um motivo que só pode ser indecoroso (comodidade própria, covardia ou pretensão) é uma força antinacional e falsificadora. E arara. Porque, imaginemos com senso-comum: se um artista brasileiro sente em si a força de um gênio, que nem Beethoven e Dante sentiram, está claro que deve fazer música nacional. Porque como gênio saberá fatalmente encontrar os elementos essenciais da nacionalidade (Rameau, Weber, Wagner, Mussorgski). Terá pois um valor social enorme. Sem perder em nada o



²⁶ *Idem, ibidem*, p. 200.

²⁷ ANDRADE, Mário de, *Ensaio sobre a música brasileira*, op. cit., p. 20.

²⁸ *Idem, ibidem*, p. 19.

²⁹ COCTEAU, Jean. *Le coq et l'arlequin*. Paris: Stock/Music, 1918, p. 58.

³⁰ BARTOK, Bela. "La nueva música húngara" (1921). In: *Escritos sobre música popular*. México: Siglo Veintiuno, 1985, p. 179.

³¹ CARPENTIER, Alejo. *O músico em mim*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000, p. 323-324.

³² Com Schoenberg, a oposição consonância-dissonância desaparece muito rapidamente desde as suas primeiras obras. A partir do instante em que essa dualidade é abolida da sintaxe musical, torna-se válido imaginar livremente agregações não repertoriadas, sem que seja preciso justificá-las, quer seja pelas referências às clássicas superposições de terças, quer seja pelos artifícios próprios à técnica tonal. BARRAUD, Henry. *Para compreender as músicas de hoje*. São Paulo: Perspectiva, 1975, p. 80.

³³ "Pierrot Lunaire, op. 21" (1912). Escrita por Arnold Schoenberg. Peça atonal de colorações expressionistas. Compreende 21 melodias para uma *sprechstimme* (fala cantada), piano, flauta, clarinete, violoncelo.

valor artístico porque não tem gênio por mais nacional (Rabelais, Goya, Whitman, Ocussai) que não seja patrimônio universal. E se o artista faz parte dos 99 por cento dos artistas e reconhece que não é gênio, então é que deve mesmo de fazer arte nacional. Porque incorporando-se à escola italiana ou francesa será apenas mais um na fornada, ao passo que na escola iniciante será benemérito e necessário. Cesar Cui seria ignorado si não fosse o papel dele na formação da escola russa. Turina é de importância universal mirim. Na escola espanhola o nome dele é imprescindível. Todo artista brasileiro que no momento atual fizer arte brasileira é um ser eficiente com valor humano. O que fizer arte internacional ou estrangeira, se não for gênio, é um inútil, um nulo. E é uma reverendíssima besta.²⁸ (sic)

Esse debate sobre o nacional no campo das artes e da cultura insere-se numa conjuntura específica: o final da Primeira Guerra Mundial (1918) e a intensificação do interesse dos intelectuais europeus pela busca de identidades culturais calcadas no espírito nacionalista. Na França, por exemplo, Jean Cocteau, em seu texto *Le coq et l'arlequin* defende uma música erudita nitidamente francesa, inspirada na cultura popular (o circo, o "vaudeville"):

... quand je dis 'le piège russe', l'influence russe', je ne veux pas dire par-là que je dédaigne la musique russe. La musique russe est admirable parce qu'elle est la musique russe. La musique française russe ou la musique française allemande est forcément bâtarde, même si elle s'inspire d'un Mousorgsky, d'un Strawinsky, d'un Wagner, d'un Schoenberg. Je demande une musique française de France.²⁹

Bela Bartok defendia a modernidade musical na Hungria a partir de critérios metodológicos semelhantes aos de Mário de Andrade:

algunos jóvenes músicos nacidos alrededor de 1880 empiezan a ocuparse de la música campesina húngara, hasta entonces desconocida. Así, se aprestan a la empresa de su recolección en gran escala y con métodos más o menos científicos. Estos jóvenes eran, entre otros, Zoltán Kodály, Laszlo Lajtha, Antal Molnár y quien suscribe. Más tarde la investigación se extendió también a los otros pueblos que habitan Hungría, es decir al rumano y al eslovaco. El resultado de quicé años de trabajo (trabajo que debió ser interrumpido a causa de la guerra), consiste en 7.000 melodías húngaras, 3.500 eslovacas y otras tantas rumanas: la mayor parte de este material aún se halla inédito. Dichos cantos constituyen, sobre todo para los húngaros, la única tradición musical capaz de dar la base para la formación de un lenguaje musical húngaro. Efectivamente, así se já determinado una influencia decisiva sobre esos compositores apasionados en el folklore musical.³⁰

O modernismo musical nacionalista, em sua essência, dialogou com uma tendência "universal" que abrangeu diversos Estados europeus e das Américas. O lema modernista "do nacional para o universal", em sua essência, referia-se a uma circularidade de idéias estético-ideológicas afloradas concomitantemente, no pós-guerra (1918), em muitos países da Europa Ocidental, Oriental e nas Américas. Para Alejo Carpentier

a corrente nacionalista folclórica que se afirma em nosso continente por volta de 1920 — data em que Villa-Lobos se acha em plena produção — correspondeu a um processo lógico que já expus, há anos, no meu livro A música em Cuba. Se a Rússia, a Espanha, a Noruega e a Europa Central haviam dado o exemplo de um nacionalismo alimentado em raízes populares, o problema de afirmação da personalidade que se

*delineava em nossos países era o mesmo. Órfãos de uma tradição técnica própria, buscávamos o sotaque nacional na utilização — estilização — de nossos folclores. Se, com efeito, nada podíamos inventar no domínio do feitiço, da evolução tonal, da instrumentação, procurávamos, ao menos, uma música que tivesse um aspecto diferente daquela da Europa — talvez, por esse caminho, um aspecto próprio. O que os russos, os escandinavos, os espanhóis haviam feito com seus temas, fazíamos nós com ritmos, melodias e temas americanos.*³¹

A fragmentação do sistema tonal, considerado como o ponto nodal da chamada música universal (eurocêntrica), favoreceu o surgimento de diversos movimentos modernistas ou de vanguardas, definidos por inúmeras combinações e relações de materiais sonoros (novos timbres, introdução de instrumentos não-tradicionais, novas escalas) relativizando os conceitos de consonância e dissonância³². Nesse momento histórico surgiram diversas tendências calcadas nos mais diversos “materiais”. O atonalismo introduzido por Arnold Schoenberg, em “*Pierrot Lunaire*”³³, ou os “ruidismos” presentes na “Sagração da primavera”³⁴, escrita por Igor Strawinsky, ou, ainda, o balé “*Parade*”³⁵, de Erik Satie, chocaram as “escutas” do público europeu. Os críticos em suas análises publicadas nos jornais da época qualificaram esses espetáculos através de epítetos pejorativos: “música primitiva, selvagem”, “canções de cabaret” (representativas do gosto da população), “ritmos e melodias circenses” (mundo do entretenimento ou da música chamada de ligeira).

Ocorreram choques e tensões entre os “passadistas” e os “vanguardistas”:

*Para as classes políticas, a alta cultura era um importante instrumento ideológico. Não só os edifícios, estátuas e espaços públicos, mas também as artes pictóricas, plásticas e cênicas deveriam exaltar os antigos regimes e relegitimar suas pretensões morais. As classes dominantes tinham uma concepção igualmente funcional das artes (...) tendo atribuído tais funções práticas à arte, as classes governantes e dirigentes não se sentiam inclinadas a patrocinar vanguardas que evitavam ratificar e exaltar os antigos regimes e suas elites com as mesmas formas habituais.*³⁶

Em contrapartida,

*... a vanguarda é um novo tipo de ordem. A atonalidade e o serialismo de Schoenberg não poderiam adaptar-se melhor do que se adaptam a uma sociedade orientada matemática e cientificamente. A sua obra, sob muitos aspectos, é a síntese da ciência transferida para a notação musical; e, contudo, parece tão ameaçadora porque se afasta de uma norma auditiva, e não pelo que ela é.*³⁷

No Brasil, a vanguarda modernista inspirou-se num outro movimento europeu dos anos 1920: defesa da pesquisa e a apropriação pelos compositores eruditos de elementos das chamadas culturas “primitivas”, ao mesmo tempo em que se fazia a defesa da nacionalização das artes criando uma identidade cultural própria e singular.

Essas duas tendências redundaram num “projeto” em prol do (re) descobrimento do Brasil pelos intelectuais, opondo-se à sacralização das culturas eurocêntricas defendidas pelos críticos e músicos da *Belle Époque*.

A partir das pesquisas folclóricas sobre o jongo³⁸, o martelo³⁹, o pastoril⁴⁰, entre outras manifestações populares e as suas respectivas interna-

³⁴ “Sagração da primavera” (1913). Peça escrita para balé por Igor Strawinsky baseada nos temas do folclore russo. De acordo com os críticos parisienses da época, Strawinsky introduziu a “barbárie” nos ritmos “martelados” em excesso.

³⁵ “*Parade, ballet réaliste en un tableau*” (1917), escrita por Erik Satie. Texto de Jean Cocteau; cenografia de Pablo Picasso, coreografia de Massime e Diaghilev. Satie incorporou músicas populares dos cafés-concertos; ruídos diversos, tais como máquinas de escrever, sirenes de ambulâncias, chicotes chineses.

³⁶ MAYER, Arno. *A força da tradição: a persistência do Antigo Regime*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 189.

³⁷ FREDERIK, R. Karl. *O moderno e o modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1988, p. 35-36.

³⁸ Dança de origem africana cultivada em diversas regiões do Brasil. Alguns autores consideram-na como uma variável do samba. Em algumas cidades de Minas Gerais o jongo é uma espécie de desafio, só cantado. De acordo com um pesquisador, no centro da roda, exibem-se os dançarinos, individualmente, numa coreografia complicada de passos, contorções violentas e sapateado, no que revelam grande agilidade (...) o jongo é cantado, com estrofe e refrão, sustentado pelo ritmo surdo dos tambores, às vezes estranhamente combinados, e ajudados pelo batido de palmas. ALMEIDA, Renato, *op. cit.*, p. 162 (citação extraída da 2. ed., de 1942).

³⁹ Processo especial de cantar, usado pelos cantadores nordestinos. Há muitas espécies de martelos. O sertanejo chama de martelo redondilhas maiores ou versos de dez sílabas, com seis, sete, oito, nove ou dez linhas. Consultar: ANDRADE, Mário de. *Dicionário musical brasileiro*. Belo Horizonte/Brasília/São Paulo: Itatiaia/Ministério da Cultura/ Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, 1989.

⁴⁰ Dança dramática muito difundida no Nordeste durante os festejos de Natal. Consultar o dicionário mencionado na nota anterior.

⁴¹ ANDRADE, Mário de. O movimento modernista (1942). In: *Temas brasileiros*. Rio de Janeiro: Editora da Casa do Estudante do Brasil, 1968, p. 45.

⁴² *Idem, ibidem*, p. 20-21.

⁴³ WISNIK, José Miguel, *op. cit.*, p. 64.

lizações, conscientes ou inconscientes, pelo compositor modernista, este procurou, paralelamente, utilizar novos elementos técnicos introduzidos nas linguagens musicais contemporâneas — polimodalidade, polirritmia, politonalidade. De um lado, a inspiração na temática folclórica, e, de outro, o emprego de técnicas compatíveis implicou a procura dos traços fundamentais para elaborar o “retrato” sonoro do Brasil. Fundamentando-se nessa metodologia, os modernistas visavam consolidar e fortalecer o nacional para opor-se à música estrangeira ou à música exótica ou regional. Villa-Lobos, fortemente envolvido pelas modas de viola mineiras e pelos mais diversos gêneros populares executados pelos chorões (mazurcas, valsas, modinhas), independentemente do projeto modernista, já vinha propondo a construção da nação através da música. E, com a consolidação de uma escola nacionalista de composição, tornar-se-ia possível atingir a universalidade através da penetração das obras dos modernistas nos principais pólos culturais da Europa e das Américas.

O modernismo nacionalista

Mário de Andrade defendia *uma consciência criadora nacional*⁴¹, ou seja, no caso brasileiro, a pesquisa do folclore como o eixo da modernidade. Por esse motivo, no *Ensaio sobre a música brasileira*, Mário lamentava o pouco interesse dos intelectuais brasileiros pelos estudos folclóricos:

*Pode-se dizer que o populário musical brasileiro é desconhecido até de nós mesmos. Vivemos afirmando que é riquíssimo e bonito. Está certo. Só que me parece mais rico e bonito do que a gente imagina. E sobretudo mais complexo. (...) do que estamos carecendo imediatamente é dum harmonizador simples mas crítico também, capaz de se cingir à manifestação popular e representá-la com integridade e eficiência.*⁴² (sic)

Em contrapartida, Mário iniciou uma ampla divulgação da coleta de cantos folclóricos entre os artistas brasileiros, visando despertar nos intelectuais dos centros urbanos (São Paulo, em especial) o interesse pedagógico em torno da cultura rural como matéria-prima ou fonte de inspiração para elaborar suas composições eruditas. Por essa razão, em seus artigos escritos nos anos 1920, enaltecia os poucos trabalhos existentes sobre a coleta das canções folclóricas realizados por Luciano Gallet ou por Renato Almeida. Mário propunha construir um novo discurso sobre uma nova etapa na “evolução” da música brasileira chamada de fase da nacionalidade, marco zero de um novo período revolucionário e inovador capaz de romper com os cânones do passado caracterizados pelo mimetismo das experiências européias (Carlos Gomes ou Leopoldo Miguez).

Por esse motivo, a Semana de 1922, caracterizada como um índice de um possível surgimento de uma nova etapa da música brasileira, refletia a internalização de uma nova idéia de Brasil nos campos histórico e estético, visando construir um projeto hegemônico, fundamentado no nacional (folclore + povo) como fonte de inspiração dos compositores envolvidos científica e emotivamente, com vistas a escrever obras capazes de construir uma identidade cultural da nação. *A Semana não chega a ser propriamente a realização acabada da modernidade, mas insiste em ser seu índice, daí um certo desequilíbrio entre o que se alardeia e o que se mostra.*⁴³

O modernismo nacionalista objetiva buscar uma independência cultural em face dos pólos artísticos hegemônicos europeus. E, paralelamente,



pós-golpe de 1930, os intelectuais contribuíram para o fortalecimento da política cultural getulista:

Como os movimentos do espírito precedem as manifestações das outras formas da sociedade, é fácil de perceber a mesma tendência de liberdade e conquista de expressão própria tanto na imposição do verso-livre antes de 30, como na “marcha para o Oeste”, posterior a 30; tanto na Bagaceira, no Estrangeiro, na Negra Fulo, anteriores a 30, como no caso de Itabira e a nacionalização das indústrias pesadas, posteriores a 30.⁴⁴

No campo da literatura, os movimentos ligados ao parnasianismo⁴⁵ e ao simbolismo⁴⁶ eram abominados pelos modernistas. Mário de Andrade tecia críticas extremamente virulentas sobre algumas obras de Francisco Mignone ou Villa-Lobos que pretendiam “desqualificar” movimentos musicais anteriores e posteriores à Semana de Arte Moderna, em função de suas “aproximações” estéticas com a música européia. O nacional na música, por exemplo, representava para os modernistas uma revolução ou ruptura estética com o passado. A desqualificação de obras consideradas europeizantes, na crítica marioandradiana, deve ser analisada numa conjuntura histórica marcada por conflitos que tinham como ponto nodal as novas diretrizes estéticas aliadas com a temática nacional.

No momento da intensificação da construção do projeto nacionalista calcado na pesquisa do folclore, visto como a única fonte da chamada fala autêntica do povo brasileiro, Francisco Mignone encontrava-se na Itália, onde vinha usufruindo uma bolsa de estudos concedida pelo Governo de São Paulo (1920-29). Durante esses nove anos, Mignone realizou três viagens ao Brasil. Na Itália, sob a orientação do compositor Vincenzo Ferroni, Mignone escreveu “O contratador de diamantes” (1922), cuja estréia ocorreu no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em 20 de setembro de 1924. Em momentos posteriores, escreveu a “Suíte asturiana” (1928) para orquestra, algumas canções, “Cenas da roça” (que estreou em São Paulo, em 1923), “Festa dionisíaca” (poema sinfônico, 1923), que venceu um concurso promovido pela Sociedade de Concertos Sinfônicos de São Paulo.

Mário de Andrade, em suas críticas publicadas em periódicos, atacou essas obras de Mignone, justamente numa década considerada “decisiva” pelos modernistas na construção de um imaginário nacionalista erudito no Brasil, inspirado nas fontes folclóricas, visando, em especial, às peças operísticas “O contratador de diamantes” e “O inocente”. A inserção de Mignone num novo contexto sócio-cultural favoreceu uma produção de raízes marcadamente italianizantes ou despaisadas, conforme a crítica marioandradiana. De repente, Francisco Mignone, descendente de italianos, inspirou-se num estilo pós-romântico de uma outra nação: a Itália...

A ausência de caracteres nacionalizantes enraizados numa determinada concepção de brasilidade, nessa obra de Mignone, passou a representar um corpo estranho (Itália), entrando em conflito com uma memória que vinha sendo construída sobre o nacional, o popular e o universal na música erudita brasileira modernista. Nessa fase de “construção” do projeto modernista na arte culta, era considerado pela intelectualidade altamente perigosa para a cultura brasileira aproximação de um determinado compositor com outras nações. Mário, colega de Mignone no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo (turma de 1917), conhecia a potencialidade técnico-estética desse compositor paulistano e, por essa razão, criticou

⁴⁴ ANDRADE, Mário de, O movimento modernista, *op. cit.*, p. 64.

⁴⁵ Trata-se de um movimento anti-romântico fundamentado no trato dos temas e no culto das formas. Seus traços de relevo: o gosto da descrição nítida (a mimese pela mimese), concepções tradicionalistas sobre o metro, ritmo e rima e, no fundo, o ideal de impessoalidade que partilhavam com os realistas do tempo. BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1975, p. 246. Teófilo Dias, Alberto de Oliveira, Raimundo Correa, Olavo Bilac, Francisca Júlia e Vicente de Carvalho foram, entre outros, destacados parnasianos brasileiros.

⁴⁶ *Liberais e agnósticos, são todos homens representativos do seu tempo. (...) Na biografia do nosso maior simbolista, Cruz e Sousa, há também um momento, juvenil, que coincide com os combates pela Abolição: os poemas desse período têm a mesma cadência retórica que marcou a literatura meio condoreira, meio 'realista' dos anos de 70, saturada de ideais libertários (...) o poeta, inserindo-se cada vez menos na teia da vida social, faz do exercício da arte a sua única missão e, no limite, um sacerdócio... No Brasil, o Simbolismo, como técnica, é o sucedâneo fatal do Parnasianismo.* BOSI, Alfredo, *op. cit.*, p. 299-300.

⁴⁷ MARIZ, Vasco. Mário de Andrade, o guru de Mignone e Guarnieri. In: MIGNONE, Francisco. *O homem e a obra*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1997, p. 31.

o seu italianismo exacerbado, tentando provocar a sua possível conversão à “nova religião artística”:

Num momento em que Mário admitia a inexistência de uma Arte Culta definida pela sua brasilidade, Mignone, devido à sua sólida formação musical, era um alvo altamente significativo a ser atingido! (...) Quando voltou de vez da Europa, Mignone já tinha 32 anos, muito havia aprendido e estava, portanto, com a cabeça feita. Retomou a amizade com Mário com uma maturidade que não tinha quando esteve sob a influência do amigo. Assim, a conversão de Mignone à doutrina nacionalista musical teve o approach intelectual muito mais sofisticado e trabalhoso.⁴⁷

Durante os anos 1920 e 1930, Mário reinterpretou a história do Brasil, fundamentando-se numa determinada concepção do fato ou do chamado acontecimento histórico, procurando, assim, estabelecer uma periodização de práticas culturais e artísticas. Sob a perspectiva política, privilegiou o 7 de setembro de 1822 como um momento de ruptura do Brasil com a política colonialista da metrópole (Portugal) e considerou o final da Primeira Guerra Mundial (1918) como uma conjuntura amplamente favorável, capaz de propiciar a independência cultural do país frente aos principais pólos musicais europeus. A partir dessa dupla datação — 1822 e 1918 —, Mário baseou as suas concepções históricas sobre o “internacionalismo” e o “despauamento” presentes nas obras de autores do século XIX e inícios do XX, como, por exemplo, Carlos Gomes. Para Mário, essa datação favoreceu um total “divórcio” entre as elites dominantes e o “povo”. Em função desse determinismo histórico, conforme Mário, inexistiu no Brasil, durante o século XIX, uma cultura nacional. Devido à ausência de brasilidade, ou de uma identidade cultural, as cantigas revelavam ora traços nitidamente portugueses, ora africanos ou indígenas.

Consoante essa interpretação da história, muitos compositores eruditos foram compulsoriamente obrigados a escrever obras de matizes europeizantes, como, por exemplo, Leopoldo Miguez ou Henrique Oswald. Entretanto, a partir de 1918, com o afloramento de um projeto capaz de resgatar a “alma popular” internalizada, inconscientemente, no povo, Villa-Lobos, chamado de Homero ou de “homem novo” por Mário, tornou-se o primeiro compositor capaz de “resgatar” a alma popular das modinhas caipiras ou do repertório dos chorões que já havia abrasileirado formas oriundas da Europa: mazurcas, valsas, polcas, executadas pelos chorões nos seus improvisos instrumentais. Mesmo assim, nos anos 1920, Mário, em suas críticas, atacou os “possíveis pecados” internacionalistas ou desraçados ou despauados cometidos pelos compositores eruditos brasileiros.

O não-envolvimento de Mignone, durante os anos 1920, com a construção do modernismo nacionalista brasileiro foi caracterizado por Mário como um “desvio” de conduta de um artista possuído de uma ampla e sólida formação musical, mas ainda muito hesitante perante uma possível adoção do experimentalismo modernista:

... dentre os compositores vivos brasileiros, Francisco Mignone é talvez o de problema mais complexo pelas causas raciais e pela unilateralidade de cultura que muito o despauam e descaminham. Além disso minha impressão é que o compositor inda não teve coragem pra colocar bem os seus problemas espirituais. Ele inda está excessivamente atraído pela chamada “música universal”, sem reparar que a verdadeira universalidade, senão a mais aplaudida, pelo menos a mais fecunda e enobrecedora,

*é a dos artistas nacionais por excelência. Nunca um Tchaikowsky universal terá valor nem a importância dum Mussorgsky nacional.*⁴⁸ (sic)

A respeito da participação de Heitor Villa-Lobos na Feira Mundial de Nova York, Mário, defensor intransigente de algumas de suas obras, em especial a série “Os choros”, considerada a obra-prima do modernismo musical nacionalista, em algumas de suas críticas atacou esse compositor pelos seus “excessos” desraçados:

*Dentre os compositores vivos, o maior de todos, Villa-Lobos, está fracamente representado. Mas aqui a culpa cabe exclusivamente ao compositor, que deu para gravar uma espécie de exotismo musical que compôs recentemente, uma “Melodia moura”. Trata-se de uma peça de escasso valor, espécie de rapsódia de todos os lugares-comuns do arabismo musical do século passado.*⁴⁹

Paradoxalmente, dezenas de compositores, que internalizaram o nacional em suas obras, escreveram peças esteticamente medíocres, e outros como Camargo Guarnieri e Francisco Mignone, desde a década de 1930, elaboraram peças musicais de elevado teor estético. O nacional na música estimulou o surgimento de autores altamente significativos no âmbito da história da música brasileira, e, por outro lado, devido ao modismo modernista vigente no país a partir dos anos 1930, favoreceu o surgimento de obras que se caracterizaram como verdadeiros pastichos da música folclórica.

A execução das peças “Toada triste” e os “Três poemas”, escritas por Camargo Guarnieri, em Paris, e apresentadas em São Paulo, em 1940, foi muito criticada. Entretanto, Mário de Andrade elogiou a habilidade de Guarnieri:

*O que há de mais importante a verificar, nestas obras novas, compostas no deslumbramento da sua experiência parisiense, é que o compositor paulista resistiu galhardamente ao convite cosmopolita da grande cidade internacional. O seu contato diário com professores franceses, aliás muito inteligentemente escolhidos, assim como a audição constante da música do mundo, nada lhe roubaram daquela sua musicalidade tão intimamente brasileira e da sua originalidade tão livre.*⁵⁰

“Universais, porque nacionais”

A defesa da independência cultural do Brasil aflorou em diversos textos (críticas, manifestos, correspondências). No Manifesto Antropófago de 1928, admitia-se que *a nossa independência ainda não foi proclamada. Frase típica de D. João VI (...) Expulsamos a dinastia. É preciso expulsar o espírito bra-gantino.*⁵¹ Mário, em conferência o movimento modernista, de 1942, afirmava:

*Talvez seja o atual o primeiro movimento de independência da Inteligência brasileira que a gente possa ter como legítimo e indiscutível. Já agora com todas as probabilidades de permanência. Até o Parnasianismo, até o Simbolismo, até o Impressionismo inicial de Villa-Lobos, o Brasil jamais pesquisou (como consciência coletiva, entenda-se) nos campos da criação estética. Não só importávamos técnicas e estéticas, como só importávamos depois de certa estabilização na Europa, e a maioria das vezes já acadêmicas. Era ainda um completo fenômeno de colônia, imposto pela nossa escravização econômico-social.*⁵²

⁴⁸ ANDRADE, Mário de. Luta pelo sinfonismo: In: *Temas brasileiros*, op. cit., p. 239.

⁴⁹ *Idem*, *ibidem*, p. 285.

⁵⁰ VERHAALLEN, Marion. *Camargo Guarnieri: expressões de uma vida*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Imprensa Oficial, 2001, p. 37.

⁵¹ Manifesto Antropófago de 1928. In: SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas latino-americanas: polêmicas, manifestos e textos críticos*. São Paulo: Edusp/Illuminuras/FAPESP, 1995, p. 147.

⁵² ANDRADE, Mário de, *Temas brasileiros*, op. cit., p. 54 e 55.

⁵³ ANDRADE, Mário de. A lição do amigo. *Cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982, p. 14-16.

⁵⁴ *Idem, ibidem*, p. 115.

O nacionalismo nas artes, após o término da Primeira Guerra Mundial, como uma tendência oriunda de diversos Estados americanos, assemelhava-se com os pressupostos dos modernistas brasileiros. Todas as nações buscavam uma identidade cultural específica e singular. O nacional fundamentado na cultura do povo prendeu-se, de um lado, na pesquisa das tradições não investigadas pelos intelectuais e, de outro, dialogou intensivamente com os movimentos vanguardistas europeus. A internalização de traços inovadores das linguagens européias, como, por exemplo, a politonalidade, a polirritmia nos “Choros nº 2” de Heitor Villa-Lobos (1924), ocorreu através de um processo antropofágico ou de deglutição desses elementos de acordo com o nacional e o universal na música. Villa-Lobos utilizou a forma do rondó renascentista; a flauta e clarineta em lá, instrumentos nunca utilizados pelos compositores eruditos em toda a história da música, visando, assim, recriar novas combinações timbrísticas, muito comuns nos conjuntos dos chorões da cidade do Rio de Janeiro, nos inícios do século XX. Paralelamente, ressignificou o ritmo sincopado, muito comum na música popular, a fim de colorir através de uma idéia de brasilidade essa peça musical. Essa música divide-se em três motivos e suas derivações; a abertura sintetiza a forma canção (a-b-a); a bitonalidade explicita-se na parte seis (compasso 39), a flauta em lá maior/menor e o clarinete, em sol menor, provocando um choque entre a tônica sol menor (clarinete) e dominante (sensível) de lá menor (compasso 43) (sol/sol sustenido). Na parte sete, novamente pode-se constatar outra bitonalidade: lá (clarinete) e ré (flauta) (compasso 46).

Os “Choros nº 2” de Villa-Lobos foram dedicados a Mário de Andrade havendo, assim, uma confluência entre o discurso verbalizado do autor de *Macunaíma* e o discurso musical do autor das “Bachianas”: o intenso diálogo entre as inovações técnicas dos modernistas brasileiros e de algumas técnicas dos chamados vanguardistas europeus.

Opondo-se à concepção de civilização proposta pelas elites da *Belle Époque*, que tinha como paradigma “Paris, a capital da modernidade”, Mário almejava negar esse conceito, procurando resgatar o ideal de uma “civilização” internalizada pelo povo “inculto”: *nós só seremos civilizados em relação às civilizações o dia em que criarmos o ideal, a orientação brasileira. Então passaremos da fase do mimetismo, pra fase da criação. E então seremos universais, porque nacionais.*⁵³

*O direito de vida universal só se adquire partindo do particular para o geral, da raça para a humanidade, conservando aquelas suas características próprias, que são o contingente com que se enriquece a consciência humana. O querer ser universal desraçadamente é uma utopia. A razão está com aquele que pretender contribuir para o universal com os meios que lhe são próprios e que lhe vieram tradicionalmente da evolução do seu povo. Tudo mais é perder-se e divagar informe, sem efeito.*⁵⁴

O exotismo era negado pelos modernistas nacionalistas, pois poderia implodir a singularidade da nação brasileira. À guisa de exemplificação: a utilização de elementos da cultura negra numa obra musical poderia representar a África, ou seja, uma outra “nação”, sendo, portanto, um corpo estranho à brasilidade. Mário criticou a peça musical de Villa-Lobos “Melodia moura”, de 1938, devido à “presença” de signos mouriscos representativos da cultura árabe, e a ópera “O inocente” (1928), de Francisco Mignone, em função do emprego de traços do nacionalismo italiano.

A escolha da música erudita (arte para uma minoria ínfima de ouvintes) como representação genuína da nacionalidade prendeu-se à tradição letrada (texto escrito) e à tradição oral (arte auditiva). Uma outra problemática, em função do enaltecimento da música erudita como o ponto nodal da representação da identidade nacional e cultural, incidiu na valorização do caráter coletivo da obra musical. Por essa razão, Mário valorizava a ópera, tendo escrito os libretos para “O café” (cuja partitura deveria ter sido escrita por Francisco Mignone). Somente nos fins da década de 1990 essa ópera estreou no Teatro Brás Cubas (cidade de Santos), graças à partitura musical composta por Hans Joaquim Koellreutter, conforme uma tendência não-nacionalista. Além disso, Mário de Andrade identificava o canto coral como o mais perfeito exemplo da coletivização da arte musical. No *Ensaio sobre a música brasileira*, Mário enalteceu o canto coral como o verdadeiro símbolo da nacionalidade.

*Mas os nossos compositores deviam de insistir no coral por causa do valor social que ele pode ter. País de povo desleixado onde o conceito de Pátria é quase uma quimera a não ser pros que se aproveitam dela; país onde um movimento mais franco de progresso já desumaniza os seus homens na vaidade dos separatismos (...) o compositor que saiba ver um bocado além dos desejos de celebridade tem uma função social neste país. O coro unanimiza os indivíduos (...) É possível a gente sonhar que o canto em comum pelo menos conforte uma verdade que nós estamos não enxergando pelo prazer amargoso de nos estragarmos pro mundo.*⁵⁵ (sic)

Em 1942, Mário de Andrade criticava, de um lado, uma possível adesão dos compositores eruditos brasileiros ao dodecafonismo schoenberguiano, implodindo, assim, temas e melodias inspiradas no cancionário brasileiro, e, de outro, a falta de técnica da maioria dos compositores brasileiros (com exceção de uns três ou quatro) para consolidar o nacional na estética da música erudita, fundamentando uma idéia de identidade cultural e de brasilidade. Mário continuava insistindo na criação de uma utopia do som nacional como o retrato sonoro do Brasil.



Artigo publicado originalmente em ArtCultura, n. 9, jul.-dez. 2004.

⁵⁵ ANDRADE, Mário de, *Ensaio sobre a música brasileira*, op. cit., p. 115.