

“Professor, você não tem orgulho de ser brasileiro?”: a música do Brasil no fim do século XIX e início do século XX

SILVANO FERNANDES BAIA

■ 202

Silvano Fernandes Baia é doutor em História Social pela Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (2010), mestre em Música pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (2005) e bacharel em Música com habilitação em violão pela mesma instituição (2001). Realizou estágio de pós-doutorado no Department of Spanish, Portuguese e Latin American Studies – King’s College London (2014/2015). É professor no Curso de Música e no Programa de Pós-graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia-MG. Autor do livro *A historiografia da música popular no Brasil: análise crítica dos estudos acadêmicos até o final do século XX*.

■ RESUMO

Este texto apresenta a transcrição adaptada para artigo de uma palestra proferida a alunos do curso de Música da Universidade Federal de Uberlândia. A palestra expôs uma visão panorâmica da música no Brasil do fim do século XIX às primeiras décadas do século XX, em especial nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo. O artigo identifica quatro vertentes composicionais, abrangendo desde uma linha mais afinada ao romantismo europeu até os compositores/intérpretes populares não letrados musicalmente que começaram a registrar suas invenções após a chegada da gravação mecânica ao Brasil, em 1902. Também localiza os primórdios do nacionalismo na música erudita brasileira, situa o surgimento da corrente do nacionalismo musical no fim dos anos 1920 como uma escola composicional que foi hegemônica até meados dos anos 1960, além de observar a relação dos músicos com o Estado a partir da ditadura de Getúlio Vargas. Enfim, analisa o caráter autoritário do projeto do nacionalismo musical para concluir com a observação de seu aspecto conservador ao cumprir um papel de resistência às técnicas composicionais surgidas na primeira metade do século XX.

■ PALAVRAS-CAVE

Música brasileira; Nacionalismo musical; História da música brasileira

203 ■

■ ABSTRACT

This text presents a transcription adapted for paper of a lecture for Music college students at Federal University of Uberlândia. The lecture presented a panoramic view of the music in Brazil between the late 19th Century and the first decades of the 20th Century, especially in the cities of Rio de Janeiro e São Paulo. Four major compositional lines are identified, ranging from those more aligned with European romanticism up until the composers/performers who are musically non-literate, whose inventions started being registered only after the arrival of mechanical recording in Brazil in 1902. The study herein indicates the beginnings of nationalism in Brazilian classical music and the emergence of the stream of musical nationalism in the late 1920's, as a compositional school that was hegemonic until the mid-1960's. It also takes into account the relation between musicians and the State of former president Getúlio Vargas's dictatorship. It analyses the authoritarian character of the nationalist musical project and in conclusion, refers to its conservative aspect, seeing that it played a role of resistance to new compositional techniques that emerged in the first half of the twentieth century.

■ KEYWORDS

Brazilian music; Musical nationalism; History of Brazilian Music

Introdução

O texto a seguir é a transcrição, com adaptações e ajustes, de palestra proferida em 26 de junho de 2014 no evento “Tributo a Guerra-Peixe: 100 anos de nascimento”, promovido pelo curso de Música da Universidade Federal de Uberlândia (UFU) e coordenado pela professora Flávia Botelho. Embora eu sempre priorize a escrita de artigos e sua subsequente transformação em palestras, desta vez me ocorreu realizar o caminho oposto. Tal decisão foi orientada pela ideia de que o discurso pensado para as circunstâncias da palestra teria um caráter mais direto, claro e didático; não porque é simplista, mas porque, na interação com o público – neste caso, estudantes de graus diferentes –, a linguagem se constrói de maneira mais leve. Também em palestras ocorrem improvisos que resultam em boas composições; e é nesse sentido que apresento este registro textual.

Palestra

Nesta palestra, vou tratar da situação da música no Brasil no fim do século XIX e nas primeiras décadas do século XX, com especial atenção à corrente do nacionalismo musical. Uma vez que falar, em 30 minutos, de meio século de produção musical é tarefa difícil – ainda mais com a escuta de exemplos musicais –, naturalmente, serei muito esquemático; e esquemas são sempre simplificações. A realidade é mais rica do que os modelos; mas estes têm sua utilidade, ainda que sejam reduções ou simplificações de uma realidade mais complexa. Assim, eu gostaria que tais reduções fossem tomadas apenas como um modelo para que possamos entender o panorama geral do período.

Para começar, falarei de uma questão mais geral que atravessa todas as discussões sobre a música no Brasil; depois, comentarei a situação da música nas duas primeiras décadas do século XX e um pouco do que era o Brasil nesse momento histórico, que é algo que também precisa ser pensado para entender o contexto em que ocorria a música da qual vamos tratar. A seguir, vou abordar o projeto do nacionalismo musical e sua relação muito forte com o Estado, que sempre esteve presente na música brasileira. Por último, farei uma consideração sobre romantismo e nacionalismo nesse repertório.

Eu gostaria de iniciar com uma proposição da autora Elizabeth Travassos, que é o parágrafo de abertura do seu livro *Modernismo e música brasileira* (2000, p.7):

Duas linhas de força tensionam o entendimento da música no Brasil e projetam-se nos livros que contam sua história: a alternância entre reprodução dos modelos europeus e descoberta de um caminho próprio, de um lado, e a dicotomia entre erudito e popular, de outro. Como uma espécie de corrente subterrânea que alimenta a consciência dos artistas, críticos e ouvintes, as linhas de força vêm à tona, regularmente, pelo menos desde o século XIX. Mobilizadas por dinâmicas culturais mais amplas, de que a música é parte, ou fermentadas no

campo musical, com energia para vazar sobre outros domínios da cultura, elas se manifestam de maneira dramática em alguns momentos da história.

O que a autora está dizendo é que existe uma dicotomia que está sempre presente nos debates sobre a música no Brasil – música em geral, sem adjetivos. Quando ela afirma que essas linhas de força “se manifestam de maneira dramática em alguns momentos da história”, podemos pensar, por exemplo, nas décadas de 1930 e 1960. “A alternância entre reprodução dos modelos europeus e descoberta de um caminho próprio”. É claro: ela fala em “modelos europeus” porque está se referindo ao modernismo do começo do século XX; porém, se pensarmos no século XX como um todo – especialmente após a Segunda Guerra Mundial –, teremos de incluir, também, modelos anglo-americanos, uma vez que é marcante a influência do blues, do rock e do jazz nas músicas populares do mundo ocidental. Na formulação de Travassos, teríamos, então, modelos internacionais ou um caminho nacional por um lado e, por outro, a questão do erudito e do popular. Visto que no Brasil a formação de uma música erudita esteve, por muito tempo, pautada pela discussão do nacionalismo – com a proposição de criar uma música erudita inspirada na música popular –, o popular foi sempre vinculado ao erudito. Assim, é difícil pensar na história da música erudita no Brasil sem discutir a questão do popular. Por isso, tais questões – o nacional/internacional e o erudito/popular – estão sempre presentes.

Eu gosto muito dessa formulação, mas penso que poderia ser ainda mais bem elaborada; parece-me que há uma terceira linha de força que poderíamos incluir aí, que é a questão da modernidade e da tradição. Essa questão da relação entre modernidade e tradição traz a discussão acerca do “novo” e “original”, ou o “autêntico” e o “tradicional”, polêmica que, em nossos dias, apresenta-se em discursos a favor do “samba autêntico” ou do “sertanejo de raiz”, por exemplo. Em vários gêneros e momentos da música brasileira, apareceu essa tensão entre o que é “novo” e o que seria “autêntico”, “tradicional”, de “raiz”.

Além dessa outra linha de força – para usar a expressão de Travassos –, penso que há mais uma questão que se entrelaça com essas três linhas, que é a relação entre o mercado de bens culturais e a produção artística; relação esta por vezes vista de uma forma simplista como relação comercial: música “comercial” em contraposição à música “artística”. Vejo isso como absolutamente simplista. Parece-me que há um falso debate. Mas essa discussão em torno do papel do mercado está sempre presente.¹ E, aqui, é preciso também observar, com atenção, o papel do Estado. Muitos daqueles que veiculam os discursos contra o mercado – que condenam os que vão ao mercado por supostamente virarem as costas para a produção artística – não vão ao mercado, mas vão ao Estado, de pires na mão. Se olharmos ao longo do século XX, a produção da chamada música artística no Brasil esteve, muitas vezes, dependente de certo “mecenato moderno”, o Estado como mecenas, como financiador da produção cultural; e essa romaria dos músicos atrás do financiamento público ao longo do século XX e no início do XXI foi – e é – ecumênica: participaram eruditos e populares. Basta pensar na Lei Rouanet.

¹ BAIÁ, Silvano Fernandes. A historiografia da música popular no Brasil: análise crítica dos estudos acadêmicos até o final do século XX. Uberlândia: EDUFU, 2015, p.34.

Um setor da MPB – entendida no sentido restrito que o termo tem nos estudos da música popular – sempre foi muito beneficiado pelo financiamento estatal. O que podemos notar é que outro setor da produção musical, frequentemente criticado como “comercial” pelos campeões da verba pública – como o axé e o sertanejo –, parece ter, também, aprendido os caminhos das benesses do Estado, aumentando, assim, o ecumenismo dessas práticas.

Estas são questões gerais recorrentes nos debates em torno da música no Brasil, à exceção deste último tópico que apresentei, sobre o qual muito pouca gente gosta de falar. Segundo Travassos (2000, p.7), “essas linhas de força tensionam o entendimento da música e projetam-se nos livros que contam sua história”. A questão que se coloca é se são os estudiosos que estão olhando para o passado e vendo esses problemas, ou se isso esteve – e se ainda está – de fato na realidade. Creio que ambas as alternativas se aplicam. O ideário nacionalista e as propostas estéticas para uma música artística brasileira eram temáticas presentes; os músicos eram conscientes disso e tinham de se posicionar perante elas. Vemos isso nos relatos e nos projetos; são discussões que eram presentes na época que estamos analisando. Então, não tem como evitar isso. É quase como se nós estivéssemos “condenados” – vamos dizer assim – a discutir essas questões do popular e do erudito, do nacional e do estrangeiro. Mas se temos que discuti-las do ponto de vista histórico, já é hora de superá-las; uma coisa é olhar o passado e ver essas discussões, outra coisa é querer perpetuá-las no presente.

Entretanto, essas discussões estão de fato presentes até hoje; vemos a reprodução desses discursos nos debates sobre o que é feito hoje, sobre a produção contemporânea. Então, é algo que me parece que ainda não foi totalmente solucionado.

Vou tratar um pouco agora da música na virada do século XX – final do século XIX, começo do século XX. Serei bastante esquemático e espero que se entenda isso apenas como um modelo. Penso que existiam quatro grandes vertentes nesse momento, final do século XIX até o início da década de 1920, tendo em vista a produção musical como um todo. No plano dito erudito, havia duas vertentes. Existia uma vertente mais “europeizante”, compositores que trabalhavam com uma estética praticamente europeia, que não tinham a preocupação de fazer música brasileira. Exemplo disso são Leopoldo Miguez (1850–1902) e Henrique Oswald (1852–1931), compositores importantes do período. Leopoldo Miguez morre no início do século XX, enquanto Henrique Oswald segue como um dos grandes compositores vindos do período anterior.

Entretanto, existiam outros que, além de ser também “europeizantes”, em certo sentido, tinham, em parte de sua produção, uma preocupação com uma linguagem brasileira; ou seja, com a invenção de uma música que fosse erudita, artística e brasileira. É o caso de Alberto Nepomuceno (1864–1920) e Alexandre Levy (1864–1892), que curiosamente nasceram no mesmo ano.

Assim, esquematicamente, havia uma vertente mais “europeizante”, termo que estou utilizando na falta de outro melhor, e outra que foram – podemos dizer – os primeiros nacionalistas, os precursores do nacionalismo na música erudita brasileira, a exemplo de Alberto Nepomuceno, que viveu até 1920. Nepomuceno, Henrique Oswald e Francisco Braga (1868–1945) eram os grandes músicos da velha geração no começo do século XX, personagens do Instituto Nacional de Música do

Rio de Janeiro.

Existia outra vertente: aquele “meio de campo” que sempre temos dificuldade em definir e de posicionar entre o erudito e o popular. Não quero rotular essa vertente de “popular”, mas o campo erudito também não a aceitava como “erudita”. Era uma espécie de “popular letrado” – vamos chamar assim; músicos que dominavam a cultura musical da tradição europeia, liam e escreviam partituras. Exemplos disso são Ernesto Nazareth (1863–1934) e Francisca Edwiges Gonzaga (1847–1935); com Patápio Silva (1880–1907) e Anacleto de Medeiros (1866-1907), compunham esse campo de uma música que chamamos de popular, mas que não era tão popular assim. É uma música escrita, para salões, teatros ou bandas; uma música letrada, culta, embora o erudito não a reconhecesse como pertencente ao seu campo. Talvez porque não fosse europeizante – era uma música bem brasileira, daí seu sentido de popular; talvez porque não estivesse tão diretamente conectada com a tradição da música europeia.

Existia ainda uma música “não letrada”. Do ponto de vista do conhecimento histórico, esse não letrado é o maior problema, dada a falta de fontes sonoras; os músicos não escreviam suas criações em partituras. Essa produção só pôde ser registrada e ter circulação mais ampla com o advento da gravação mecânica, a partir de 1902. Para esses autores, que eram não letrados não só em música mas na maioria das vezes também na língua portuguesa ou seja, eram analfabetos na escrita e na leitura musical e literária, foi fantástico o surgimento da gravação, porque permitiu que uma produção que se perdia, que era de tradição oral, pudesse ser registrada e começasse a circular e, enfim, ganhasse uma vida independente da presença do compositor/intérprete.² O que acontecia nesse domínio antes do século XX não está bem documentado; sabemos que existia, mas não está registrado, porque não está escrito nem gravado.

Consideremos o *Trio em sol menor, opus 9*, de Henrique Oswald, como exemplo.³ Sem fazer julgamento estético, ou considerações do tipo se é bonito ou não é, a obra apresenta uma linguagem muito próxima do romantismo europeu, que é uma constante em sua obra. No caso de Alberto Nepomuceno, podemos encontrar tanto uma linguagem mais europeizante quanto composições que buscavam uma sonoridade brasileira, como em *Alvorada na serra*, 1º movimento da *Série Brasileira* – como o nome já indica –, que tem uma preocupação evidente de ser brasileira, que se manifesta no tema do sapo-cururu, embora seja uma música com estruturação dentro da tradição europeia. A série tem quatro movimentos, mas não se apresenta como sinfonia. O autor chama de *Série Brasileira*, e os nomes dos movimentos são: I – *Alvorada na serra*, II – *Intermédio*, III – *Festa na rede*, IV – *Batuque*. Outro exemplo nesta vertente seria o compositor Alexandre Levy. O caso mais emblemático da tendência que chamei aqui – apenas para efeito desta classificação esquemática – de “popular letrado” é o de Ernesto Nazareth. É surpreendente ele não ter sido reconhecido e mesmo incorporado no campo erudito de sua época.

² Esta proposição está inspirada na leitura de *O Século da Canção*, de Luiz Tatit (2004, p. 33-35). Segundo o autor, “o encontro dos sambistas com o gramofone mudou a história da música popular brasileira e deu início ao que conhecemos hoje como canção popular”.

³ Na palestra, foram apresentados trechos musicais dos seguintes autores e obras: 1) Henrique Oswald, *Trio em sol menor Opus 9* – I *Alegro moderato*; 2) Alberto Nepomuceno, *Quarteto em Bm* – I *Alegro* e *Série Brasileira* – I *Alvorada na Serra*; 3) Alexandre Levy, *Allegro Appassionato* e *Tango Brasileiro*; 4) Ernesto Nazareth: *Improviso e Odeon*; 5) Donga (Ernesto Joaquim Maria dos Santos): *Pelo telefone*.

Quando ouvimos exemplos da produção de Levy e Nazareth, fica muito difícil entender – apenas do ponto de vista da estruturação musical – por que um foi considerado compositor erudito e o outro, um músico popular.

Ressalto que aquilo que estou chamado de “não letrado” se refere àquela produção musical que não teria se fixado sem a existência dos recursos de gravação sonora. “Pelo telefone” é uma música de 1917. Esse processo vem de antes, mas essa música é emblemática – um ícone na historiografia da música popular no Brasil, talvez até de maneira exagerada – porque teria sido criado numa roda da qual teriam participado outros personagens: Hilário Jovino, Mestre Germano, Tia Ciata, João da Mata, Sinhô e Mauro de Almeida, segundo Almirante (1963, p. 22). Seria uma invenção coletiva que Donga registrou no nome dele e gravou. Houve uma longa discussão. Foi uma história polêmica. Mas, se não tivesse sido gravada, aquela coisa que eles fizeram, provavelmente teria se perdido como se perdeu irremediavelmente aquilo que se fazia no fim do século XIX.

Até aqui, mostrei quatro vertentes. E seria possível pensar o seguinte: “Mas isso é só música carioca e paulista!”. De fato, foi só o que se comentou até agora. Então, precisamos pensar um pouco no Brasil da virada do século e do começo do século XX. Era o período da Primeira República, que foi do golpe de estado que instaurou a República, em 1889, até 1930, com outro golpe, que levou Getúlio Vargas ao poder. Foi um período de democracia restrita, com muitas limitações. O Brasil era um país fortemente rural; a economia era de base agrária. Não era um país industrializado. Para se ter uma ideia, o Rio de Janeiro, em 31 de dezembro de 1900, tinha 811.443 habitantes, era uma cidade apenas um pouco maior do que a Uberlândia de hoje. São Paulo, tinha 239.820 habitantes, era menor que Uberaba hoje, em termos populacionais, embora estivesse crescendo rapidamente. Ou seja, equivaleriam a cidades de porte médio hoje. Em média, as cidades brasileiras em 1900 tinham de 20 mil a 50 mil habitantes, com poucas exceções; depois de Rio e São Paulo, a maior era Salvador (205.813), seguida de Belém (96.560) e Porto Alegre (73.674).⁴ É preciso pensar no que eram essas cidades, de um Brasil rural; à luz dessa reflexão, chega a ser fantástico que o Rio de Janeiro tivesse essa efervescência cultural, essa produção musical, que não encontra paralelo nas cidades brasileiras de médio porte nos dias atuais. É claro: era a capital do país. Daí que para lá convergiram músicos como Carlos Gomes (1836–96), que era de Campinas (SP); Brasília Itiberê da Cunha (1846–1913), que era de Paranaguá (PR); Glauco Velásquez (1884–1914), que nasceu na Itália e veio para o Brasil; Nepomuceno, que nasceu em Fortaleza (CE). Era a capital e o centro cultural do país. Havia uma situação – vamos dizer – favorável. O Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro era onde essas pessoas davam aula e circulavam; onde ocorriam concertos. Era uma situação diferente do que ocorre nas atuais cidades brasileiras de médio porte. Não podemos perder isso de vista.

O Brasil começa a se industrializar com um forte impulso na década de 1930, mas num processo iniciado nos anos 1920. Isso vai produzir uma série de mudanças sociopolítico-culturais que vão se refletir na música também – por exemplo, com o projeto do nacionalismo. Além daqueles músicos citados antes, havia

⁴ Fonte: Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). Anuário Estatístico do Brasil 1966. Disponível em: <biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/periodicos/20/aeb_1996.pdf >. Acesso em: 08.04.2016.

uma nova geração surgindo, que foi a primeira geração nacionalista, jovens compositores como Heitor Villa-Lobos (1887–1959), Luciano Gallet (1893–1931) e Oscar Lorenzo Fernandes (1897–1948). Já apresentam uma diferença em relação a precursores do nacionalismo como Nepomuceno e Levy. Não se trata mais daquele músico ainda muito ligado à tradição europeia mas que começa a construir uma linguagem brasileira. Tais compositores já têm um projeto estético mais definido, na direção da criação de uma música que expressasse a nacionalidade. Nesse sentido, eram conscientemente nacionalistas e empenhados na busca de uma sonoridade brasileira. Soa redundante dizer que Villa-Lobos foi o grande nome do período seguinte. Assim, privilegiarei outros aspectos, sem ignorar que, para quem pensava em fazer uma música brasileira, ele era o modelo mais acabado do projeto nacionalista.

Em geral, quando se fala de nacionalismo musical, vem à mente Mário de Andrade (1893–1945), que foi, sem dúvida, o maior entusiasta e expoente dessa corrente estética. Mas ela era algo maior. Existiam outros personagens importantes, como Renato Almeida (1895–1981), historiador; e músicos como esses que foram citados, a exemplo de Luciano Gallet (1893–1931), que, com sua morte precoce, não sabemos até onde poderia ter ido. Ainda assim, Gallet teve atuação destacada na cena musical carioca, deixou obras musicais importantes e escritos que foram influentes no período. O próprio Villa-Lobos, mesmo sem uma obra teórica, com sua música, além de seus discursos e sua atuação no cenário cultural, cumpriu a função de realizar uma propaganda do ideário nacionalista. Enfim, já existia um sistema em formação; e Mário de Andrade era a referência teórica dessa corrente.

Como projeto estético claramente definido, o nacionalismo musical vai se afirmar um pouco depois da Semana de Arte Moderna de São Paulo, em 1922. Como evento modernista, e não propriamente nacionalista, a proposta fundamental da Semana era a modernização das linguagens artísticas no Brasil. O nacionalismo se afirmará uns anos depois da Semana de Arte Moderna. Seus agentes principais eram moços muitos novos querendo a modernização do conjunto das linguagens artísticas no país. Na música, como compositor, apenas Villa-Lobos participou; ainda desconhecido em São Paulo, a partir da Semana de Arte Moderna ele se projeta na cidade para, depois, ficar conhecido no país todo.

Em 1928, Mário de Andrade publica o livro *Ensaio sobre a música brasileira*, que se tornaria a referência principal do nacionalismo musical. Ele escreveu um conjunto de textos importantes sobre música, mas o *Ensaio...* virou – na expressão da professora Flávia Botelho na abertura deste evento –, a “bíblia dos compositores”; ela mencionou que César Guerra-Peixe (1914–93) motivou-se a querer se tornar um compositor de música brasileira após ler o *Ensaio...* Então, podemos ter aí um índice da influência do livro. Mário de Andrade era músico: pianista formado; mas parou de tocar devido a um tremor nas mãos. Tornou-se um teórico, professor no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Além disso, era um literato, um escritor importante – numa palavra: um intelectual completo.

Embora presente em muitos outros textos, é no *Ensaio...* que o projeto do nacionalismo musical está mais claramente apresentado. Em linhas gerais, poderia ser resumido assim: construir uma música artística brasileira, em base ao aproveitamento do material advindo da música popular, entendida como folclore rural ou urbano. Segundo Mário de Andrade, uma parcela da produção musical popular estaria já

deturpada ou por influências estrangeiras, ou pelo mercado musical em formação (ou seja, o rádio, que surge no Brasil em 1922 e se expande como meio de comunicação importante na cultura acional a partir dos anos 1930): essa não seria aproveitável no projeto nacionalista. A música popular para ser matéria bruta para a formação da música artística brasileira seria a música rural, que seria autêntica, e as parcelas da produção urbana que ainda não estariam, segundo o autor, deturpadas, deformadas pelas influências estrangeiras e do mercado de bens culturais. Entretanto, seria uma música artística brasileira cujos pressupostos estruturais derivariam da música europeia, e este é um aspecto curioso do projeto.

Os compositores que vão traduzir esse projeto musicalmente – seriam os primeiros e principais seguidores de Mário de Andrade – incluem Camargo Guarnieri (1907–93) e Francisco Mignone (1897– 1896). A *Sonatina nº 1*, de Guarnieri, de 1928 – uma produção de sua juventude – exemplifica a ideia de não usar temas da música folclórica como base para composição de uma sonoridade brasileira, mas de construir uma música que tivesse, como no discurso “andradeano”, uma alma brasileira, que expressasse a alma do povo brasileiro, pelo seu tratamento motivico e melódico; que, de alguma forma, tivesse incorporado certa “brasilidade”, o que – diga-se de passagem – é algo difícil de definir. Essa corrente nacionalista acabou se tornando hegemônica na música brasileira por cerca de 30 anos. A hegemonia vai ser contestada com a chegada do Koellreutter, no final da década de 1930, mas será quebrada apenas com a atuação das vanguardas nos anos 1960, especialmente o grupo Música Nova. Até então, essa escola composicional foi quase exclusiva.

Reitero a importância de imaginar o ambiente musical da época, pensar no que eram as cidades – que não eram o que são hoje; pensar que a sociedade era outra. O ambiente não favorecia ao compositor desafinar em relação a essa ordem unida. Podemos imaginar que a pressão fosse grande. O grupo Música Viva consegue abrir um espaço, mas ainda assim a hegemonia do nacionalismo se mantém, quantitativamente, muito forte até a década de 1960. A hegemonia do nacionalismo musical vai ser superada lentamente, com as vanguardas dos anos 1960 e 1970, o grupo Música Nova e outras vertentes; o cenário também vai se desanuviando um pouco, porque os pressupostos, as bases que mantinham o projeto, começavam a se atenuar.

O *Ensaio...* e todo o projeto do nacionalismo musical têm um viés autoritário forte. Uma coisa é dizer “Olha, eu acho legal compor desse jeito”; outra é dizer “Tem que compor assim”. Isso não dá para aceitar. Mário de Andrade (1972, p. 19) vai dizer que, se o sujeito é um gênio, ele tem que compor música brasileira, porque aí ele vai estar contribuindo e terá grande valor social. Se não for um gênio, “então é que deve mesmo de fazer arte nacional”, porque é a única forma de ele fazer alguma coisa em que possa se destacar. Ele termina esse arrazoado da seguinte maneira: “Todo artista brasileiro que no momento atual fizer arte brasileira é um ser eficiente com valor humano. O que fizer arte internacional ou estrangeira, si não for gênio, é um inútil, um nulo. E é uma reverendíssima bêsta”. (p. 19) Nessa passagem, podemos perceber claramente o traço autoritário: não fazer música do jeito que ele prescreve é ser “nulo”, “inútil”, “uma reverendíssima besta”. Anos depois, em 1950, Camargo Guarnieri pesou mais ainda no tom autoritário ao publicar sua *Carta aberta aos músicos e críticos musicais do Brasil*, onde ele desce o nível em suas diatribes contra o dodecafonismo. Não era uma luta, digamos, muito amena,

muito cordial. O nacionalismo era uma coisa imposta, como um programa estético a ser seguido se o compositor almejasse ter boas relações nas instâncias de consagração.

É claro, esse projeto está apenas esboçado aqui. Mas, para situar no contexto o que era nacionalismo, vejo como importante falar, também, da relação com o Estado. Em 1930, ocorreu um golpe de estado no Brasil, que deixa Getúlio Vargas 15 anos no poder. Quinze anos! Foi uma longa ditadura. Não cabem aqui detalhes, a coisa foi mudando ao longo do período. Mas cabe dizer que há quem goste de fazer um discurso simpático a Vargas, que acha que só a partir de 1937 ele foi um pouco autoritário, que foi o “pai dos pobres”, que nos legou essa estrutura sindical fascista que temos – um dos entraves à modernidade no Brasil. Considero que foi um ditador e que foi nefasto para o país. Muitos dos problemas que o Brasil enfrenta hoje têm sua matriz no getulismo.

Mesmo antes de Vargas ser alçado ao poder, em 1930, os músicos e os artistas em geral já estavam pensando mais ou menos assim: “Precisamos impulsionar uma arte nacional, mas essa nossa arte nacional não está tendo sucesso no mercado, não está vendendo, não está circulando”. Então, eles começam a pensar que, pelo Estado, a coisa poderia acontecer. Era aquela ideia de que seria preciso educar o povo culturalmente e que isso poderia ser feito via Estado. Sobe um ditador nacionalista, e eles acharam o máximo, porque pensaram que poderiam impor seu projeto de cima para baixo, isto é, com a chancela do Estado.

Vão todos bater à porta de Vargas. Muitos músicos/compositores vão com o pires na mão, cada um com o seu projeto. Getúlio Vargas, que não era bobo, ouviu a todos e comprou o projeto de que gostou mais, o que ele achou que lhe daria dividendos políticos, qual seja: o projeto do canto orfeônico, de Villa-Lobos; quer dizer, um projeto de alfabetização musical. Nesse aspecto, era interessante. As escolas passaram a ter aulas de música. Mas havia o lado fascista muito pronunciado: grandes concentrações em estádios de futebol, todo mundo cantando, arrumadinho, bonitinho. São imagens que dão medo. Temos de lembrar que isso aconteceu na década de 1930, época de ascensão do fascismo na Itália, do nazismo na Alemanha, o comunismo na União Soviética – que foi uma forma de fascismo também. O projeto do canto orfeônico tinha inspiração no que acontecia na Alemanha e na União Soviética; Villa-Lobos achava aquilo bonito. Apreciava a ordem: disciplina e ordem que eram impostas com vigor pelas mãos fortes do Estado.⁵

Por fim, cabe comentar uma passagem do livro de Bruno Kiefer História da música brasileira: dos primórdios ao início do século XX (1976). Esse livro está defasado atualmente, mas a obra foi muito útil como material didático por muito tempo (aliás, foi escrito com esse objetivo num momento em que a bibliografia era escassa). Kiefer afirma que o romantismo chegou ao Brasil com muito atraso em relação à Europa – ou seja, por volta da segunda metade do século XIX –, o que fez com que convivessem elementos pós-românticos ao lado de outros puramente românticos. Isso teria dificultado a divisão desse período em fases. Além disso, diz Kiefer,

⁵ Para um estudo mais aprofundado deste período e destes eventos da história da música no Brasil ver a tese de livre-docência do professor Arnaldo Contier, Brasil novo: música, nação e modernidade. Os anos 20 e 30 (1988).

A situação ainda é agravada pelo fato de que o chamado Modernismo não se revela, na Música, como uma mudança radical de postura estética, mas como uma espécie de segundo tempo do nosso Romantismo, embora em termos de uma linguagem mais moderna. (p. 64)

O nacionalismo modernista acabou engessando a composição no Brasil porque, ao propor uma música baseada no folclore rural ou urbano, tendeu a produzir uma música tonal ou modal. E isso acabou sendo barreira para outras formas composicionais. Gostaria de acrescentar que vejo o romantismo e o nacionalismo como desastres, como filosofia ou política. Como filosofia, o romantismo não deu certo; o nacionalismo, como decorrência do romantismo, foi pior ainda. Provam isso as duas guerras mundiais. Nesse período que discutimos nesta breve exposição, a Europa passou pela barbárie da Primeira Guerra Mundial; derrotada e humilhada, a Alemanha se recupera para a revanche: a Segunda Grande Guerra. Por trás de tudo, havia o espírito nacionalista. Eu considero o nacionalismo em política uma coisa desastrosa, e o romantismo também. A vida da sociedade tem de ser racional. Não é para ser emocional, heroica, explosão das emoções. Isso em geral não é desejável na política.

De fato, algo que na política deveria ser evitado – a explosão de emoção – não faz mal às artes. Não há problema algum: se for muito chato o ouvinte pode se levantar e ir embora; ninguém é obrigado a ouvir. Não faz mal para ninguém. O nacionalismo, a mesma coisa, foi (e ainda é) terrível na política; mas produziu grandes obras musicais em vários países nos séculos XIX e XX. Neste momento, alguém poderia perguntar: “Professor, você não tem orgulho de ser brasileiro?”. Depende: como assim, orgulho? Não foi uma opção consciente de nenhum de nós ter nascido no Brasil. Nascer em um determinado lugar é uma coisa que escapa à decisão de qualquer ser humano, e, portanto, não há mérito ou demérito em ter nascido em determinado país. “Mas você não ama a pátria?”. Como assim, amar a pátria? Qual seria mesmo o objeto desse amor? O que é a pátria exatamente? Todos podemos gostar e admirar o que o Brasil tem de bom. E temos muitas coisas boas, sem dúvida, a música, por exemplo. Pode-se destacar também a diversidade cultural, a miscigenação e a convivência entre distintos grupos étnicos e mesmo uma certa tolerância com que lidamos com os conflitos, além da exuberância natural destas terras. Mas não vejo sentido na paixão pela pátria. Uma coisa é gostar e admirar a cultura e a sociedade de um país. Outra coisa é amar o estado. E esse amor pelo estado, pelas instituições e até por seus representantes, é muitas vezes estimulado pelo interesse de agentes inescrupulosos, à esquerda e à direita do espectro político. A ditadura de Getúlio Vargas foi um exemplo nesse sentido. A ditadura militar instaurada em 1964 – que foi muito nacionalista, como o eram os setores da esquerda derrotados pelo golpe – tinha um *slogan* famoso e repetido na época: “Brasil, ame-o ou deixe-o”. Era uma coisa bastante autoritária, porque os donos do poder colocavam-se numa posição de propriedade deste espaço onde a gente vive: “Ame-o ou deixe-o”, o slogan confundia o amor pela sociedade com o amor pelo estado e pelo governo de plantão.

Embora o nacionalismo como manifestação artística não apresente as contraindicações do nacionalismo político – e independentemente de discutir se o re-

sultado estético “é legal” ou “não é legal”, o problema do projeto do nacionalismo musical foi o viés autoritário: “tem que compor assim”. Não, isso não. Cada um compõe do jeito que quiser. Eu penso que, enquanto proposta, do tipo “olha, vamos fazer isso, é legal fazer isso”, tudo bem! Faz quem quer e ouve quem quer. Agora, “tem que ser assim”, aí não dá. O projeto nacionalista foi muito autoritário e esse é o lado mais negativo dessa escola composicional. Entretanto, ficaram peças interessantes, para o repertório.

Para encerrar, em relação ao repertório desse período todo, não sei se já está claro o que vai realmente ficar. Assim, para este momento, e pensando no futuro, poderíamos nos questionar: qual parte tem apenas um sentido histórico e qual parte circula porque as pessoas gostam? Por exemplo, creio que o repertório do classicismo, do romantismo e do fim do período barroco da Europa não é tocado apenas porque faz parte da história. Porque é ainda hoje algo que se pode ouvir com prazer, é parte da vida contemporânea. A obra de Beethoven não é só do século XIX; é atual, porque é executada e faz parte da vida de muita gente. O mesmo é válido para uma boa parte da produção desse período. Então, a pergunta é a seguinte: qual parte dessa produção nacional nós tocamos e estudamos apenas porque ela faz parte da história – e nesse sentido ela teria só um sentido histórico – e qual parte estudamos e tocamos porque gostamos e queremos incorporar no nosso repertório? Eu não sei se isso já está resolvido, embora algumas coisas sim; é aquilo que vai sendo tocado, vai sendo tocado, vai sendo repetido, as pessoas vão gostando, aquilo vai virando parte do cânone de obras. Por exemplo, Villa-Lobos: parte da sua produção é internacionalmente reconhecida; a obra solo para violão é executada, os violonistas no mundo todo tocam, gravam. Da mesma forma, parte da obra para piano. Os *Choros*, o *Concerto para violão e orquestra* e as *Bachianas* também. Isso está claro. Então, há uma parte da sua produção que já está no repertório internacional, já passou por um crivo, independe de discussões estéticas e interpretações históricas. Os músicos tocam e gravam, aqui e no exterior. Mas, em relação à boa parte da produção nacional do período, acho que a pergunta fica ainda por ser respondida.

213 ■

Referências

ANDRADE, Mario. **Ensaio sobre a música brasileira**. 3. ed. São Paulo: Livraria Martins, 1972.

ALMIRANTE (Henrique Foréis Domingues). **No tempo de Noel Rosa**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

BAIA, Silvano Fernandes. **A historiografia da música popular no Brasil**: análise crítica dos estudos acadêmicos até o final do século XX. Uberlândia: EDUFU, 2015.

CONTIER, Arnaldo Daraya. **Brasil Novo**: música, nação e modernidade. Os anos 20 e 30. Tese de livre-docência. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1988.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). **Anuário Estatístico do Brasil 1966**. Disponível em: <biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/periodicos/20/aeb_1996.pdf>. Acesso em: 08.04.2016. KIEFER, Bruno. **História da música brasileira**: dos primórdios ao início do século XX. 4ª ed. Porto Alegre: Movimento, 1977.

TATIT, Luiz. **O século da canção**. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

TRAVASSOS, Elizabeth. **Modernismo e música brasileira**. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

Recebido em: 11/04/2016 - Aprovado em: 07/04/2017