

ALBERTO NEPOMUCENO “DUPLAMENTE NACIONAL”

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁵ Vincent Duckles, **Op. Cit.**

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

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

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

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

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

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

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

⁹ **Idem, Ibidem.**

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹³ **Idem, Ibidem.**

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

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

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

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

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

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

¹⁵ Melo, **Op. Cit.**

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

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

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

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

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

¹⁶ **Idem, Ibidem.**

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

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

[Foi] *da fusão dos costumes e do sentimento musical destas três raças com a dos indígenas, que começaram a se caracterizar os três tipos populares da arte musical brasileira: o lundu, a tirana e a modinha; dos quais o primeiro foi importado pelo africano, o segundo pelo espanhol e o terceiro pelo português*¹⁷.

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

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

¹⁷ **Idem, Ibidem.**

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

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

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

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

¹⁸ **Idem, Ibidem.**

¹⁹ **Idem, Ibidem.**

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

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

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

²⁰ **Idem, Ibidem.**

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

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

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

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

²¹ **Idem, Ibidem.**

²² **Idem, Ibidem.**

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

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

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

²³ **Idem, Ibidem.**

²⁴ **Idem, Ibidem.**

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

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

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

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

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

²⁵ **Idem, Ibidem.**

²⁶ **Idem, Ibidem.**

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

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

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

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

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

²⁷ **Idem, Ibidem.**

²⁸ **Idem, Ibidem.**

²⁹ **Idem, Ibidem.**

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

³³ **Idem, Ibidem.**

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

³⁶ Melo, **Op. Cit.**

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

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

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

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

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

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

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

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

³⁷ Pereira, **Op. Cit.**

³⁸ **Idem, Ibidem.**

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁴³ Pereira, *Op. Cit.*

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

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

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

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

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

⁴⁴ **Idem, Ibidem.**

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

⁴⁶ **Idem, Ibidem.**

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

⁴⁸ Pereira, **Op. Cit.**

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

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

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

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

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

⁵⁰ **Idem, Ibidem.**

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

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

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

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

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

⁵¹ Pacheco e Kayama, **Op. Cit.**

⁵² Melo, **Op. Cit.**

⁵³ **Idem, Ibidem.**

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁵⁵ **Idem, Ibidem.**

⁵⁶ Bruno Kiefer, **Op. Cit.**

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

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

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

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

⁵⁸ Melo, **Op. Cit.**

⁵⁹ **Idem, Ibidem.**

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

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

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

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

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

⁶¹ **Idem, Ibidem.**

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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