

ALBERTO NEPOMUCENO “PRÉ-NACIONALISTA”

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁴ Moraes, **Op. Cit.**

⁵ **Idem, Ibidem.**

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

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

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

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

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

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

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

⁷ **Idem, Ibidem.**

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

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

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

⁸ **Idem, Ibidem.**

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

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

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

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

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

⁹ **Idem, Ibidem.**

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

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

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

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

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

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

¹⁰ **Idem, Ibidem.**

¹¹ **Idem, Ibidem.**

¹² **Idem, Ibidem.**

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

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

¹³ **Idem, Ibidem.**

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

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

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

¹⁴ **Idem, Ibidem.**

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

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

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

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

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

¹⁵ **Idem, Ibidem.**

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

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

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

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

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

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

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

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

18

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

¹⁷ Coelho Neto Apud **Idem, Ibidem.**

¹⁸ **Idem, Ibidem.**

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

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

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

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

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

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

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

¹⁹ **Idem, Ibidem.**

²⁰ Pereira, **Op. Cit.**

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

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

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

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

²¹ **Idem, Ibidem.**

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

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

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

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

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

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

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

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

²⁴ **Idem, Ibidem.**

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

²⁹ **Idem, Ibidem.**

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

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

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

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

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

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

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

32

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

³¹ Wisnik, **Op. Cit.**

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

³⁶ Melo, **Op. Cit.**

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

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

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

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

³⁸ Pereira, **Op. Cit.**

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

⁴⁰ **Idem, Ibidem.**

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

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

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

⁴¹ **Idem, Ibidem.**

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

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

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

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

⁴² **Idem, Ibidem.**

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

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

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

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

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

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

⁴⁴ Guérios, **Op. Cit.**

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

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

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

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

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

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

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

⁴⁷ **Idem, Ibidem.**

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁵¹ Almeida, **Op. Cit** (1926) 1ª ed.

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

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

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

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

⁵² **Idem, Ibidem.**

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

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

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

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

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

⁵³ **Idem, Ibidem.**

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

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

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

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

⁵⁴ **Idem, Ibidem.**

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁵⁹ **Idem, Ibidem.**

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

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

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

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

⁶⁰ **Idem, Ibidem.**

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

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

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

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

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

⁶² **Idem, Ibidem.**

⁶³ Pereira, **Op. Cit.**

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

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

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

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

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

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

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

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

⁶⁴ Almeida, **Op. Cit.** (1948).

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

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

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

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

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

⁶⁵ **Idem, Ibidem.**

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