

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

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

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

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

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

² Vasco Mariz, **Op. Cit.**

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁴ **Idem, Ibidem.**

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁸ **Idem, Ibidem.**

é preciso o cultivo do peculiar e sua cristalização para apenas posteriormente se pretender ser universal, uma vez que o processo inverso implicaria a falsificação do nacional. Assim, a “planta” deve romper a terra e expor sua natureza primeiro, para que possa depois lançar-se ao todo e compor com ele a paisagem. De acordo com Arnaldo Contier⁹, esta perspectiva, que defende a formação do nacional como um processo interno, “dentro de casa”, para sua posterior universalização, foi uma tendência comum na música ocidental após a Primeira Guerra Mundial, o que restringe a originalidade do projeto andradeano ao âmbito nacional.

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

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

⁹ Arnaldo Contier. O nacional na música erudita brasileira: Mário de Andrade e a questão da identidade cultural. In: **Revista de História e Estudos Culturais**. Vol. 1 Ano 1. nº 1, 2004.

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

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

¹⁰Andrade, **Op. Cit** (2006). 4ª ed.

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

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

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

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

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

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

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

¹³ Contier, **Op. Cit.** (2004).

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

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

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

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

¹⁴ Naves, **Op. Cit**

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

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

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

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

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

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

¹⁶ **Idem, Ibidem.**

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁸ Andrade, **Op. Cit** (2006) 4ª ed.

¹⁹ **Idem, Ibidem.**

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

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

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

²⁰ **Idem, Ibidem..**

²¹ **Idem, Ibidem.**

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

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

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

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

²² **Idem, Ibidem.**

²³ **Idem, Ibidem.**

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

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

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

²⁴ **Idem, Ibidem.**

²⁵ Conferir citação da página 88, nota 140.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

³² **Idem, Ibidem.**

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

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

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

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

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

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

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

³⁴ **Idem, Ibidem.**

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

³⁷ **Idem, Ibidem.**

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

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

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

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

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

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

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

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

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

³⁹ Andrade, **Op.Cit.** (1963).

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

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

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

⁴⁰ **Idem, Ibidem.**

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

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

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

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

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

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

⁴¹ **Idem, Ibidem.**

⁴² **Idem, Ibidem.**

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

⁴⁴ **Idem, Ibidem.**

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

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

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

⁴⁵ Andrade, **Op. Cit.** (2003).

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

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

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

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

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

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

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

⁴⁶ **Idem, Ibidem.**

⁴⁷ **Idem, Ibidem.**

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

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

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

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

⁴⁸ **Idem, Ibidem.**

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

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

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

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

⁴⁹ Transformações na economia, na política e na sociedade.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁵¹ **Idem, Ibidem.**

⁵² **Idem, Ibidem.**

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁵³ **Idem, Ibidem.**

⁵⁴ **Idem, Ibidem.**

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁵⁵ **Idem, Ibidem.**

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

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

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

⁵⁶ **Idem, Ibidem.**

⁵⁷ **Idem, Ibidem.**

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

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

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

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

⁵⁸ **Idem, Ibidem.**

⁵⁹ Pereira, **Op. Cit.**

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

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

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

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

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

⁶¹ **Idem, Ibidem.**

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Já o artigo *Evolução Social da Música no Brasil* foi concebido em outro contexto. Segundo Margarida de Souza Neves⁶⁵, a década de 1940 foi, para Mário, o momento de repensar o modernismo. Embora o artigo em questão seja do ano de 1939, o situamos no mesmo esforço identificado pela autora, por consistir fundamentalmente no retorno ao esforço de criação de uma identidade cultural brasileira, no qual Mário relê o próprio Mário, a partir da retomada do seu projeto nacionalista, baseando-se, sobretudo, no *Ensaio Sobre a Música Brasileira*. O diferencial, porém, seria o amadurecimento da idéia de evolução social, já esboçada no *Ensaio*, compreendida no artigo pela idéia de evolução de estágios-de-consciência coletivos. Sua preocupação central foi, então, o desenvolvimento social não da música brasileira em si, mas sim o desenvolvimento social da consciência coletiva que determinaria o caminho para a nacionalização musical. Desta forma, importava a valorização de acontecimentos históricos que, para ele, promoveram as transformações sociais necessárias ao amadurecimento do nacionalismo. Por esta razão, percebe-se, neste artigo, a estima do autor pelos empreendimentos institucionais destinados à música no XIX e a compreensão da formação de panoramas sócio-históricos – a ação integradora dos jesuítas no “Brasil Colonial” e a “aristocracia burguesa” do Império, por

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

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

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

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

⁶⁶ Andrade, **Op. Cit.**